

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE ÜSLÛP-TAVİR GÖRÜŞLERİ  
DOĞRULTUSUNDA MÜNİR NURETTİN SELÇUK, ALÂEDDİN YAVAŞÇA  
VE BEKİR SİDKİ SEZGİN İCRÂLARININ ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Özge ZEYBEK**

**Türk Müziği Anasanat Dalı**

**Türk Müziği Programı**

**Tez Danışmanı: Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU (İTÜ)  
Tez Eş Danışman: Yrd. Doç. N. Özgül TURGAY (YTÜ)**

**OCAK 2013**



**TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE ÜSLÛP-TAVİR GÖRÜŞLERİ  
DOĞRULTUSUNDA MÜNİR NURETTİN SELÇUK, ALÂEDDİN YAVAŞÇA  
VE BEKİR SİDKİ SEZGİN İCRÂLARININ ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Özge ZEYBEK  
(415071028)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 17 Aralık 2012**

**Tezin Savunulduğu Tarih: 22 Ocak 2013**

**Danışman: Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU (İTÜ)  
Eş Danışman : Yrd. Doç. N. Özgül TURGAY (YTÜ)**

**Diğer Jüri Üyeleri: Doç. H. Selen TEKİN (SAÜ)  
Doç. Dr. Gözde Çolakoğlu SARI (İTÜ)  
Yrd. Doç. Dr. Sinem ÖZDEMİR (İTÜ)**

**OCAK 2013**





İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün **415071028** numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Özge ZEYBEK** ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **“TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE USLÛP TAVİR GÖRÜŞLERİ DOĞRULTUSUNDA MÜNİR NURETTİN SELÇUK, ALÂEDDİN YAVAŞÇA VE BEKİR SİDKİ SEZGİN İCRÂLARININ ANALİZİ”** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

**Tez Danışmanı :**      **Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Eş Danışman :**      **Yrd. Doç. N. Özgül TURGAY** .....  
Yıldız Teknik Üniversitesi

**Jüri Üyeleri :**      **Doç. H. Selen TEKİN** .....  
Sakarya Üniversitesi

**Doç. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Yrd. Doç. Dr. Sinem ÖZDEMİR** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Teslim Tarihi :**      **17 Aralık 2012**  
**Savunma Tarihi :**      **22 Ocak 2013**



## ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı ve Türk Müziği Programında yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Türk Makam Müziği'nde gerek ses, gerek saz icrâsında icrâcıların kendilerine has çalış veya söyleyiş biçimlerini ifade etmek için *üslûp* ve *tavır* kavramları birbirlerinin yerine bazen de aynı cümle içerisinde ikisi birlikte kullanılmaktadırlar. Bu çalışmada, ses ve saz icrâcılarının yanı sıra konu ile ilgili çalışmaları olan araştırmacılarla görüşmeler yapılarak; üslup ve tavır kelimelerinin tanımları ile üslup ve tavrı belirleyen unsurlar hakkında sorulara cevaplar aranmış, konu ile ilgili bilgi vermeye ve sınıflandırma yapmaya yardımcı olacak kısımlar teze dâhil edilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde ise, önceki bölümlerde alınan bilgiler ışığında Türk Makam Müziği'nde üç ses icrâcısının, Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in farklı zamanlarda icrâ ettikleri kâr ve şarkı formlarındaki yedi eserin ses kayıtları; yaptıkları süsleme elemanları ve ifade nüansları göz önüne alınarak notaya aktarılmış ve üslûp/tavırlarının analizi yapılmaya çalışılmıştır.

Tez çalışmamda desteğinden dolayı başta danışmanım Prof. Sn. Şehvar BEŞİROĞLU'na ve eş danışmanım Yrd. Doç. Sn. Nesibe Özgül TURGAY'a, bana değerli zamanlarını ayıran kişisel görüşmeler yaptığım Prof. Dr. Sn. Nevzat ATLIĞ, Prof. Dr. Sn. Alâeddin YAVAŞÇA, Sn. Erol SAYAN, Prof. Sn. Erol DERAN, Sn. Bülent AKSOY, Sn. Ahmet ÖZHAN, Sn. Münip UTANDI, Sn. Fikret KARAKAYA, Sn. Reha SAĞBAŞ, Sn. Osman Nuri ÖZPEKEL, Sn. Doğan DİKMEN, Sn. Şehnaz RİZELİ, Sn. Gönül PAÇACI, Sn. Mehmet GÜNTEKİN, Sn. Özer ÖZEL, Sn. Kudsi SEZGİN, Sn. Çiğdem Kırömeroğlu YARKIN', Sn. Sinan Sipahi, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü Doç. Sn. H.Selen TEKİN'e, Sakarya Üniversitesi Öğretim Görevlisi Sn. Emel DEMİRGİN'e, Sakarya Üniversitesi Öğretim Görevlisi Yrd. Doç. Dr. Sn. Ferdi KOÇ'a, ve çalışmanın en başından beri desteğini benden hiç esirgemeyen sevgili aileme en içten teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

Ocak 2013

Özge Zeybek  
(Araştırma Görevlisi)



## İÇİNDEKİLER

|                                                                                                                                               | Sayfa |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| ÖNSÖZ .....                                                                                                                                   | v     |
| KISALTMALAR.....                                                                                                                              | ix    |
| ŞEKİL LİSTESİ .....                                                                                                                           | x     |
| CD'DE YER ALAN ESER LİSTESİ.....                                                                                                              | xiii  |
| ÖZET .....                                                                                                                                    | xv    |
| SUMMARY .....                                                                                                                                 | xvii  |
| KAVRAM DİZİNİ.....                                                                                                                            | xix   |
| 1. GİRİŞ .....                                                                                                                                | 1     |
| 1.1 Tezin Amacı .....                                                                                                                         | 3     |
| 1.2 Çalışmanın Sınırlılığı .....                                                                                                              | 3     |
| 1.3 Çalışmanın Yöntemi.....                                                                                                                   | 3     |
| 1.4 Veri Toplama Araçları .....                                                                                                               | 3     |
| 1.5 Veri Toplanması ve Çözülmesi.....                                                                                                         | 4     |
| 2. ÜSLÛP VE TAVİR KAVRAMLARINA GENEL BAKIŞ.....                                                                                               | 5     |
| 2.1 Klasik Üslup ve Tavir. ....                                                                                                               | 11    |
| 2.2 Hâfız-Gazelhân Tavir ve Üslûbu .....                                                                                                      | 17    |
| 2.3. Radyo Tavrı ve Üslubu.....                                                                                                               | 22    |
| 2.4. Koro Tavrı ve Üslubu.....                                                                                                                | 24    |
| 2.5. Fasıl Tavrı ve Üslûbu .....                                                                                                              | 28    |
| 2.6. Günümüzde Devamlılığı Olan Tavir ve Üslûplar.....                                                                                        | 31    |
| 3. SOLO SES İCRASINDA ÜSLÛBU BELİRLEYEN UNSURLAR.....                                                                                         | 35    |
| 3.1 . Ses İcracısının Eğitim Süreci.....                                                                                                      | 35    |
| 3.2. Ses İcracılarının Seçtikleri Akortlar.....                                                                                               | 41    |
| 3.3. Nüanslar ve Süslemelerin Belirleyiciliği.....                                                                                            | 46    |
| 4. MÜNİR NURETTİN SELÇUK, ALÂEDDİN YAVAŞÇA VE BEKİR SİDKİ<br>SEZGİN'İN ÜSLUP-TAVİR BENZERLİK VE FARKLARININ TESPİTİNE<br>YÖNELİK ÇALIŞMA..... | 51    |
| 4.1. Münir Nurettin Selçuk ve Meşk Zinciri .....                                                                                              | 51    |
| 4.2. Alâeddin Yavaşça ve Meşk Zinciri.....                                                                                                    | 54    |
| 4.3. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meşk Zinciri.....                                                                                                  | 56    |
| 4.4. Şarkı ve Kâr Formundaki Eserlerin Analizleri .....                                                                                       | 58    |
| 4.1.1. Kürdîlihîcâzkâr Şarkı “Sana ey cânımın cânı efendim”, Münir Nurettin Selçuk-<br>Bekir Sıtkı Sezgin İcraları.....                       | 58    |
| 4.4.2.Kürdîlihîcâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı” , Münir Nureddin Selçuk-<br>Alâeddin Yavaşça İcraları .....                      | 63    |
| 4.4.3.Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş” Münir Nurettin Selçuk-<br>Alâeddin Yavaşça İcraları.....                        | 70    |
| 4.4.4.Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi” Alâeddin Yavaşça-<br>Bekir Sıtkı Sezgin İcrâları.....                             | 77    |
| 4.4.5.Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatınle” Alâeddin Yavaşça-Bekir Sıtkı<br>Sezgin İcraları.....                                    | 87    |

|                                                                                                                               |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.4.6.Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben” Münir Nureddin Selçuk Alâeddin Yavaşça-Bekir Sıdkı Sezgin İcraları.....       | 94         |
| 4.4.7.Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim” Münir Nureddin Selçuk-Alâeddin Yavaşça-Bekir Sıdkı Sezgin İcraları..... | 99         |
| <b>4. SONUÇ.....</b>                                                                                                          | <b>119</b> |
| <b>KAYNAKLAR.....</b>                                                                                                         | <b>129</b> |
| <b>EKLER .....</b>                                                                                                            | <b>131</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>                                                                                                          | <b>139</b> |

## KISALTMALAR

|               |                                |
|---------------|--------------------------------|
| <b>TDK</b>    | : Türk Dil Kurumu              |
| <b>İTÜ</b>    | : İstanbul Teknik Üniversitesi |
| <b>YTÜ</b>    | : Yıldız Teknik Üniversitesi   |
| <b>SAÜ</b>    | : Sakarya Üniversitesi         |
| <b>TDK</b>    | : Türk Dil Kurumu              |
| <b>M.N.S.</b> | : Münir Nurettin Selçuk        |
| <b>A.Y...</b> | : Alâeddin Yavaşca             |
| <b>B.S.S</b>  | : Bekir Sıtkı Sezgin           |
| <b>sf.</b>    | : Sıfat                        |
| <b>bmp...</b> | : (ing.)Beats per minute       |
| <b>vib.</b>   | : Vibrato                      |
| <b>por.</b>   | : Portamento                   |
| <b>g.</b>     | : Glissando                    |
| <b>p.</b>     | : Piano                        |
| <b>f.</b>     | : Forte                        |

## ŞEKİL LİSTESİ

## Sayfa

|                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 4.1: Münir Nurettin Selçuk'un Meşk Zinciri .....                                   | 53 |
| Şekil 4.2: Alâeddin Yavaşca'nın Meşk Zinciri .....                                       | 55 |
| Şekil 4.3: Bekir Sıtkı Sezgin'in Meşk Zinciri .....                                      | 57 |
| Şekil 4.4: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Sana ey cânımın cânı efendim"(1-4. Ölçüler) .....      | 59 |
| Şekil 4.5: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Sana ey cânımın cânı efendim"(5-8 .ölçüler) .....      | 59 |
| Şekil 4.6: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Sana ey cânımın cânı efendim", (9-12. ölçüler) .....   | 60 |
| Şekil 4.7: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Sana ey cânımın cânı efendim"(13-16.Ölçüler) .....     | 60 |
| Şekil 4.8: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Sana ey cânımın cânı efendim"(17-20.Ölçüler) .....     | 61 |
| Şekil 4.9: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Sana ey cânımın cânı efendim"(21-24.Ölçüler) .....     | 62 |
| Şekil 4.10: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Sana ey cânımın cânı efendim" (22-28.Ölçüler) .....   | 62 |
| Şekil 4.11: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Sana ey cânımın cânı efendim"(29-30.Ölçüler) .....    | 63 |
| Şekil 4.12: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı"(1-3.Ölçüler) .....    | 64 |
| Şekil 4.13: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı"(4-6.Ölçüler) .....    | 64 |
| Şekil 4.14: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı"(7-9.Ölçüler) .....    | 65 |
| Şekil 4.15: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı"(10-12.Ölçüler) .....  | 65 |
| Şekil 4.16: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı"(13-15.Ölçüler) .....  | 66 |
| Şekil 4.17: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı"(16-18.Ölçüler) .....  | 66 |
| Şekil 4.18: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı"(19-21.Ölçüler) .....  | 67 |
| Şekil 4.19: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı"(22-24.Ölçüler) .....  | 67 |
| Şekil 4.20: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı"(25-27.Ölçüler) .....  | 68 |
| Şekil 4.21: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı"(28-30.Ölçüler) .....  | 69 |
| Şekil 4.22: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı"(31-33.Ölçüler) .....  | 69 |
| Şekil 4.23: Kürdîlihîcâzkâr Şarkı "Gurûb etti güneş dünya karardı" (34-36.Ölçüler) ..... | 70 |
| Şekil 4.24: Uşşak Şarkı "Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş"(1-3.Ölçüler) .....   | 71 |
| Şekil 4.25: Uşşak Şarkı "Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş"(4-6.Ölçüler) .....   | 72 |
| Şekil 4.26: Uşşak Şarkı "Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş"(7-9.Ölçüler) .....   | 72 |
| Şekil 4.27: Uşşak Şarkı "Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş"(10-12.Ölçüler) ..... | 73 |
| Şekil 4.28: Uşşak Şarkı "Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş"(13-15.Ölçüler) ..... | 73 |
| Şekil 4.29: Uşşak Şarkı "Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş"(16-18.Ölçüler) ..... | 74 |
| Şekil 4.30: Uşşak Şarkı "Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş"(19-21.Ölçüler) ..... | 75 |
| Şekil 4.31: Uşşak Şarkı "Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş"(22-24.Ölçüler) ..... | 75 |
| Şekil 4.32: Uşşak Şarkı "Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş"(25-27.Ölçüler) ..... | 76 |
| Şekil 4.33: Uşşak Şarkı "Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş"(28-30.Ölçüler) ..... | 77 |
| Şekil 4.34: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(1-3.Ölçüler) .....     | 78 |
| Şekil 4.35: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(4-6.Ölçüler) .....     | 78 |
| Şekil 4.36: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(7-9.Ölçüler) .....     | 79 |
| Şekil 4.37: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(10-2.Ölçüler) .....    | 80 |
| Şekil 4.38: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(13-15.Ölçüler) .....   | 80 |
| Şekil 4.39: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(16-18.Ölçüler) .....   | 81 |
| Şekil 4.40: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(19-21.Ölçüler) .....   | 81 |
| Şekil 4.41: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(22-24.Ölçüler) .....   | 82 |
| Şekil 4.42: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(25-27.Ölçüler) .....   | 82 |
| Şekil 4.43: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(28-30.Ölçüler) .....   | 83 |



|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 4.44: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(31-33.Ölçüler) .....  | 83  |
| Şekil 4.45: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(34-36.Ölçüler) .....  | 84  |
| Şekil 4.46: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(37-39.Ölçüler) .....  | 84  |
| Şekil 4.47: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(40-42.Ölçüler) .....  | 85  |
| Şekil 4.48: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(43- 45.Ölçüler) ..... | 86  |
| Şekil 4.49: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(46.Ölçü) .....        | 86  |
| Şekil 4.50: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(1.Ölçü).....                | 87  |
| Şekil 4.51: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(2.Ölçü).....                | 88  |
| Şekil 4.52: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(3.Ölçü).....                | 88  |
| Şekil 4.53: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(4.Ölçü).....                | 89  |
| Şekil 4.54: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(5.Ölçü).....                | 89  |
| Şekil 4.55: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(6.Ölçü).....                | 90  |
| Şekil 4.56: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(7.Ölçü).....                | 90  |
| Şekil 4.57: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(8.Ölçü).....                | 91  |
| Şekil 4.58: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(9.Ölçü).....                | 91  |
| Şekil 4.59: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(10.Ölçü).....               | 92  |
| Şekil 4.60: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(11.Ölçü).....               | 92  |
| Şekil 4.61: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(12.Ölçü).....               | 93  |
| Şekil 4.62: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(13.Ölçü).....               | 93  |
| Şekil 4.63: Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(1-4.Ölçüler).....                 | 94  |
| Şekil 4.64: Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(5-8.Ölçüler).....                 | 95  |
| Şekil 4.65: Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(9-12.Ölçüler).....                | 95  |
| Şekil 4.66: Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(13-16.Ölçüler).....               | 96  |
| Şekil 4.67: Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(17-20.Ölçüler).....               | 97  |
| Şekil 4.68: Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(21-24.Ölçüler).....               | 97  |
| Şekil 4.69: Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(25-28.Ölçüler).....               | 98  |
| Şekil 4.70: Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(29-31.Ölçüler).....               | 99  |
| Şekil 4.71: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(1-4.Ölçüler) .....          | 100 |
| Şekil 4.72: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(5-8.Ölçüler) .....          | 101 |
| Şekil 4.73: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(9-12.Ölçüler) .....         | 101 |
| Şekil 4.74: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(13-16.Ölçüler) .....        | 102 |
| Şekil 4.75: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(17-20.Ölçüler) .....        | 102 |
| Şekil 4.76: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(21-24.Ölçüler) .....        | 103 |
| Şekil 4.77: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(25-28.Ölçüler) .....        | 103 |
| Şekil 4.78: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(29-32.Ölçüler) .....        | 104 |
| Şekil 4.79: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(33-36.Ölçüler) .....        | 104 |
| Şekil 4.80: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(37-40.Ölçüler) .....        | 105 |
| Şekil 4.81: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(41-44.Ölçüler) .....        | 105 |
| Şekil 4.82: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(45-48.Ölçüler) .....        | 106 |
| Şekil 4.83: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(49-52.Ölçüler) .....        | 106 |
| Şekil 4.84: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(53-56.Ölçüler) .....        | 107 |
| Şekil 4.85: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(57-60.Ölçüler) .....        | 108 |
| Şekil 4.86: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(61-64.Ölçüler) .....        | 108 |
| Şekil 4.87: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(65-68.Ölçüler) .....        | 109 |
| Şekil 4.88: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(69-72.Ölçüler) .....        | 110 |

|                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 4.89: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(73-76.Ölçüler) .....   | 110 |
| Şekil 4.90: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(77-80.Ölçüler) .....   | 111 |
| Şekil 4.91: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(81-84.Ölçüler) .....   | 112 |
| Şekil 4.92: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(85-88.Ölçüler) .....   | 112 |
| Şekil 4.93: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(89-92.Ölçüler) .....   | 113 |
| Şekil 4.94: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(93-96.Ölçüler) .....   | 113 |
| Şekil 4.95: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(97-100.Ölçüler) .....  | 114 |
| Şekil 4.96: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(101-104.Ölçüler) ..... | 114 |
| Şekil 4.97: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(105-108.Ölçüler) ..... | 115 |
| Şekil 4.98: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(109-112.Ölçüler) ..... | 116 |
| Şekil 4.99: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(113-116.Ölçüler) ..... | 116 |
| Şekil 4.100: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(117-120.Ölçüler)..... | 117 |
| Şekil 4.101: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(121-124.Ölçüler)..... | 118 |

## CD'DE YER ALAN ESER LİSTESİ

1. Kürdilihicâzkâr Şarkı “Sana ey cânımın cânı efendim” Beste: Rahmi Bey
2. Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı” Beste: Hacı Ârif Bey
3. Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i misâl olmuş” Beste: Şevki Bey
4. Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi Beste: Hacı Ârif Bey
5. Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok fırkatinle” Beste: Zeki Ârif Ataergin
6. Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben” Beste: Hacı Ârif Bey
7. Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gayetle beğendim” Beste: Hacı Faîk Bey
8. Uşşak Şarkı “Aşkından sen nasıl bıktın” Beste: Nasibin Mehmet Yürü
9. Rumeli Türküsü “Yörük de yaylasında yaylayamadım civanım” Derleyen: Muzaffer Sarısözen
10. Hicâzkâr Şarkı “Yüzün güllerden ince” Beste: Sadettin Kaynak
11. Hüseyinî Türkü “ Bingöllerden süzülürsün gidersin” Beste: Sadettin Kaynak
12. Hicâz Fantezi “Martılar ah eder çırpırlar kanat” Beste: Mesut Cemil
13. Bayatî Naat “Şaşmışam vâfında eyâ sana hayret mi diyem”. Şiir: Seyyid Mîr Hamza Nigârî
14. Bayatî Şarkı “Benzemez kimse sana” Beste: Fehmi Tokay
15. Uşşak Şarkı “Esir-i zülfünüm ey yüzü mâhım” Beste: Şevkî Bey
16. Hicâz Şarkı “Kimseyi böyle perişân etme Allahım yeter” Beste: Alâeddin Yavaşca
17. Nihaved Şarkı “Kanatları gümüş yavru bir kuş” Beste: Mesut Cemil
18. Hicâz Şarkı “Sarı kurdelem sarı” Beste: Malatyalı Fahri Kayahan



# **TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE ÜSLÛP VE TAVIR GÖRÜŞLERİ DOĞRULTUSUNDA MÜNİR NURETTİN SELÇUK, ALÂEDDİN YAVAŞÇA VE BEKİR SİDKİ SEZGİN'İN İCRALARININ ANALİZİ**

## **ÖZET**

İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı'nda, Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanan “Türk Makam Müziği'nde Üslûp ve Tavrı Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin'in İcralarının Karşılaştırmalı Analizi” konulu bu çalışmada, Türk Makam Müziği terminolojisinde müziğin icrâ alanında birlikte veya birbirinin yerine kullanılan üslûp ve tavrı kavramları anlam bakımından somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Buna ek olarak, üç ses icrâcımızın *üslûp ve tavrı*ları eserlerin icrâsı sırasında kullandıkları süsleme elemanları ve nüanslar açısından karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Bu çalışmada, öncelikle bir alan araştırması metodu olarak ses ve saz icrâcıları ve müzik araştırmacıları ile röportajlar yapılmış ve konu ile birebir ilgili kısımlar teze dâhil edilmiştir. Üslûp ve tavrı kelimelerinin sözlüklerdeki tanımları ve müziğimizdeki kullanım şekilleri ele alınmış ve yorumlanmıştır.

Dört ana bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde konuya kısa bir giriş yapıldıktan sonra , ikinci bölümde üslûp ve tavrı kavramlarının anlamları araştırılmış ve ses ve saz icrâsı alanlarında yetkin kişilerin üslûp ve tavrı kavramlarının tanımlamalarına yönelik görüşleri alınmıştır. Ayrıca; *klasik üslûp-tavrı*, *hâfız-gazelhân üslûp ve tavrı*, *fasıl üslûbu ve tavrı*, *radio üslûbu-tavrı*, *koro üslûbu-tavrı* kavramlarına da yer verilerek bu kavramların ifade ettiği anlamlar sorgulanmıştır.

Üçüncü bölümde, nitelikli bir üslûba sahip olmak için icrâcıların nasıl bir eğitim sürecinden geçmeleri gerektiği ve bu eğitimde öncelikli olarak dinî mûsikînin yerinin ne olduğu konusu üzerinde bilgiler verilmiştir. Farklı akortlardan eserleri icrâ etmenin gerekçeleri ve günümüz icrâsının geleneksel icrâ şekilleri ile çelişen tarafları ele alınmıştır. Ayrıca, Türk Makam Müziği icrâsında ifade nüansları ve süsleme elemanlarını yeri hakkında görüşler ortaya konmuştur.

Dördüncü bölümde yukarıda ifade edilen bilgiler ve görüşler doğrultusunda ses icrâsı alanında üstad olarak kabul edilen üç solistin: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin'in kâr ve şarkı formlarında icrâ ettikleri ortak eserler tespit edilerek notaya alınmıştır. İcracıların kullandıkları süsleme elemanları ve nüanslar incelenerek icrâcılar arasındaki üslûp ve tavrı benzerlikleri ve farklılıkları somutlaştırılmaya çalışılmıştır.



# **AN ANALYZE OF MÜNİR NURETTİN SELÇUK, ALÂEDDİN YAVAŞÇA AND BEKİR SİDKİ SEZGİN'S VOCAL PERFORMANCES IN THE DIRECTION OF THE STYLE AND TAVİR**

## **SUMMARY**

This study which is titled as “An Analyze of Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça and Bekir Sıdkı Sezgin's Vocal Performances in the Direction of Style and Tavir Views” is prepared as a master thesis at Istanbul Technical University, Turkish Music branch of the Institute of Social Sciences. In this study, it has been tried to concretize the concept of style and tavır which are used one by one or instead of each other in Turkish Maqam Music and three voice performers' Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça and Bekir Sıtkı Sezgin's styles and tavır have been analyzed in terms of usage of ornaments and nuances while they are performing the musical compositions.

The principal method of this study is doing personal conversations with the vocal artists, instrumentalists, and music researchers. These interviews have been written word by word and the necessary parts have been stated in the thesis. In addition to this, the usage of the words ‘style’ and ‘tavır’ in some magazines and books have been taken up and interpreted.

In the first chapter of this study a brief introduction has done. In the second chapter of the study; not only are the dictionary meanings of the concepts of style and tavır mentioned and determined by the interviewers but also the types of titles as classic style-tavır, hâfız gazelhan style-tavır, fasıl style-tavır, koro style-tavır and radio style-tavır have been stated.

In the third chapter it has been asked to interviewers that how a performer takes a musical education in order to be a qualified performer and in this education what the importance of religious education is. It has also been asked why the soloists or instrumentalists do often change their accords while they are performing. It has been tried to interpret the contradictory aspects of the traditional performers. Lastly the significance of ornaments and nuances in Turkish maqam music which are mentioned has been questioned.

In the forth chapter, in the light of the information and views of the interviewers; three soloists which are very famous in Turkish maqam music are chosen and their vocal performances at the common compositions are renoted again. After listening the sound records , the ornaments and the nuances which have been used by these performers have been analyzed and by this way it's been tried to concrete the different sides of their styles and tavır.





## KAVRAM DİZİNİ

**Süsleme Elemanı:** Bezentiler olarak da adlandırılır ifadenin şive gücünü artırmak için esas bir sese katılan nağme notalarıdır.Müzikte dekoratif amaçlarla ana ezgiye eklenen ögelere süsleme denir.(Özbilen,2007) Eserin usulünü bozmaksızın yapılan, küçük nota yazımları ile gösterilen ve değerini kendinden önceki ya da sonraki notadan alan çok kısa değerlikli olup, çarpma,mordan,tril,grupetto,tremolo adı verilen notalardır.(Kaçar,2005)Usülü dolduran gerçek notalardan olmadıklarından, bu küçük notalar yazıdan çıkarılsa bile usulü bozulmaz.Eserin hızı(gideri) ne olursa olsun ,bu notalar mümkün olduğu kadar kısa zamanda çalınırlar.(Torun,2000)

**Çarpma(acciaccatura):** Makam Müziği'nde nota yazılarında en sık rastlanan ve küçük yazılan süsleme notasıdır. Mümkün olduğunca kısa zamanda icrâ edilmesi; çarpma zamanını hangi notadan alacağına icrâcının karar vermesi genel kurallar arasında sayılabilir.(Torun,1993)

**Apojiyatür:** Esas notanın bir tam ses veya yarım ses yukarısında veya aşağısında bulunur. Bağlandığı notadan gösterdiği süre değeri kadar alır.Değerlerini kendilerinden sonraki nottan aldıklarında, kuvvetli zamana rastlarlar.Gerçek notu daha geriye itip onun yerine geçerler,vurgulu çalmak gerekir.(Torun,2003)

**Tril:** Her notanın üzerine “tr” yazılmakla gösterilir.Üzerinde bulunduğu notayı makam dizisinde o notadan sonra gelen nota ile nöbetleşe okutur.(Torun,2000)Uygulandığı notadaki sesin bir veya yarım ton üst tarafındaki ses ile sık ve muntazam çarpma yaptırın süsleme elemanıdır.Tril insan sesi ile yapılan süsleme elemanlarının vazgeçilmez ögelerinden biridir.(Gazimihal,1961)

**Tremolo:**Sesin kesintili ya da kesintisiz sürekli tekrarı. Tekrarlanan asıl notanın bir üst ya da alttaki komşu notası ile yapılan tril türü süsleme.( Aktüze, 2003) Geleneksel nota yazımında diğer süslemeler gibi tril de hiç gösterilmemiştir.Ancak son yıllarda yapılan yeni bestelerde bunu görmek mümkündür.Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde mızraplı çalgılarla yapılan trilde asıl notaya mızrap vurulurken diğer nota adeta bir çarpma notasıymış gibi çalınır ve her seferinde sadece asıl notaya mızrap vurulur.(Kaçar,2005)

**Grupetto:** Esas notanın bir derece üst veya alt perdesinden başlayan, üç veya dört notadan oluşan küme şeklindeki melodik süslemedir.(Gazimihal,1961.)

**Glissando:**İki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırılma halidir ve nota başları arasında kırık çizgi ile gösterilir. Dizi oluşturan bir portamento hareketidir.Melodik bir fonksiyonu olan bu süsleme oktav atlayışı sırasında da sıkça kullanılır.(Özbilen,2007)

**Portamento:**İtalyanca taşımak sözcüğünden Parmağı kaldırmadan bir sestten diğerine, aradaki sesleri de çok kısa ve ani duyurarak çabuk ama yumuşak kayış”.(Aktüze,2004) Bu süsleme elemanı nota başları arasında düz çizgi ile gösterilir.Glissandodan farkı iki uzak ses arasında hızlıca bir dizi oluşturmamasıdır.(Özbilen,2007)

**Vibrato:**İtalyanca bir terim olan vibrato, sesin dalgalı olarak uzamasıdır.Buradaki amaç sesi uzatmak ve daha dengeli sonlandırmak, anlatım gücünü arttırmak, sese canlılık ve sıcaklık katabilmektir.(Gunca,2007.)Sık aralıklı ve dalgalanışlı seslerle sesin uzaması yoluyla nota değerinin tamamının veya bir bölümünün hançere yoluyla doldurulmasıdır.(Özbilen,2007)

**Forte:**Seslerin güçlüve daha fazla duyulabilen tını vermesi anlamında kullanılır. Bu yönden de güç derecesini belirlemek için iki ya da üç “*f*” olarak müzik yazısında belirtilir.(Öztürk,2001)

**Piyano:**Hafif şiddetteki ses anlamında kullanılan nüans işaretidir. Kısaltılmış olarak “*p*” harfiyle gösterilir..(Öztürk,2001)

**Kreşendo:**Müzik sanatında seslerin artarak güçlenmesidir.(Öztürk,2001)

**Dekreşendo:**Müzik sanatında seslerin azalarak zayıflaması.(Öztürk,2001)

**Vakfe:**Dini müzikte kullanılan kıraat ilimlerinden biri olan vakfe muhakkak durmak anlamına gelir. Bu duruş müziğin akışı içinde tamamen icrâcının yorumuna bağlı olarak gerçekleşir. Nota yazısında yukarıdan “,” ile gösterilir.(Sezgin,1996)

**Vurgu:** Melodinin belli notalarının öne çıkartılarak bir etki yaratılması yolunda başvuru olan bir süsleme biçimidir. Nota üzerinde ok işaretinin ucu “>” ile gösterilir.( Özbilen,2007)

## 1. GİRİŞ

Türk Makam Müziği'nde gerek ses icrâsında gerek saz icrâsında, icrâcıların kendilerine has çalış veya söyleyiş biçimlerini ifade etmek için üslûp ve tavır kavramları aynı cümle içerisinde birlikte veya birbirlerinin yerine kullanılmaktadırlar. Üslup ve tavır kelimeleri ile birlikte Türk Makam Müziği literatüründe sıkça kullanılan stil ve tarz kelimelerinin de sözlük anlamları şöyledir: Üslûp, kelime anlamı itibariyle; anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi iken, tarz; bir sanatçıya bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem olarak anlamlandırılmıştır. Stil; sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatışındaki özelliği veya bir türün bir çağın kendine özgü anlatış biçimi şeklinde ifade edilmişken tavır ise; durum, davranış, vaziyet, hal, yapma ve uydurma davranış şeklinde sözlüklerde yer almıştır. (2009, TDK)

Görüldüğü üzere üslup, tavır, stil, tarz gibi kelimeler birbirlerine oldukça yakın anlamlarda olup, zamanla kullanım yerine ve sıklığına göre genel bir terim olarak kabul görmüşlerdir. Üslup kelimesi yabancı dillerde stil olarak karşılık bulmuş iken tavır kelimesinin net bir karşılığı bulunmamaktadır.

Üslup ve tavrın ayırımına ilişkin görüşlerini ;“üslûp tabiatıyla daha geniş ve köklü bir anlam ifade ediyor. Tavır ise üslûbun genel çerçevesi içerisinde daha şahsi bir kavram olarak telakki edilebilir” şeklinde ifade eden Nevzat Atlığ gibi üslûbun daha genel ve kapsayıcı, tavrın daha dar bir anlam ihtiva ettiğini Alâeddin Yavaşca şu şekilde belirtmiştir: “Ustanın tavrıdır, ustanın üslûbu değildir. Tavır-edâ bir kişiye mahsustur, kişinin ayrıcalığındadır. Ondan sonra gelen bir kişi, o ayrıcalık teşkil edenden seçme yapar”.Dikkat edilirse Alâeddin Yavaşca tavır ile birlikte edâ kelimesini de kullanmıştır. Daha sonra ayrıntılı olarak incelenecek olan bu tanımlamalarda görüleceği üzere bu örnekte olduğu gibi Türk Makam müziği terimlerinden bahsedilirken birden fazla kelime kullanılmakta zaman zaman netlik ortadan kaybolmaktadır.

Çalışmada kendileri ile görüşme yapılan sanatçılardan Alâeddin Yavaşca ve Nevzat Atlığ gibi tavrın bir icracı için zamanla genişlik kazanıp başkalarını da etkilediği şeklindeki görüşlerin aksi olan görüşler de mevcuttur: “Üslup bireysel, şahsi bir anlam içerir. Tavrı ise bu bireyselliğin kabul görerek, yaygınlık kazanarak, genel bir kural halinde yaygınlaşmış biçimi olarak kabul edilir. Çıkış itibarıyla üslup kişiseldir, fakat tavra dönüşebilir” şeklinde farklı bir tanımlama yapan Mehmet Güntekin’in yanı sıra Kudsi Sezgin üslûbu; “genel anlamda makam müziği icrâ edilirken bilinmesi gereken kaideler”, tavrı ise “her sanatçının kendi meşk silsilesine göre almış olduğu icrâ özelliği, söyleyiş tarzı” olarak ifade etmiştir. Yine burada da tarz kelimesi ek olarak kullanılmıştır. Üslûp ve tavrı kelimeleri zaman zaman eş anlamlı olarak da kullanılmaktadır. Bu düşünce Bülent Aksoy tarafından şöyle desteklenir:

“İngilizcede “cultur specific”, kültüre özgü terimler olarak bilinen ve her kültürde var olan terimler gibi, tavrı kelimesi de bire bir çevrilemeyecek kelimelerdendir. Tavrı kelimesi sözlü kültüre özgü bir kelime ve Türk mûsikîsinde sözlü kültür hâkimdir. Üslûp mûsikîde 20.yy da yayınlar metinler çoğalınca yazı dilinde kullanılmaya başlanmıştır.”

Üslûp ve tavra ilişkin bu genel tanımlamalardan sonra müzik literatürüne bir şekilde girmiş olan; klasik üslûp-tavrı, fasıl üslûbu-tavrı, koro üslûbu-tavrı, hâfız –gazelhân üslûp ve tavrılarının ne olduğu üzerine yorumlar alınmıştır. Belirtilenleri üslup veya tavrı olarak kabul etmeyenlerle birlikte icrâ edilen eserin formunun, icrâ edilen ortamın, içinde bulunulan çağın ve icracıların etkisinin yadsınamayacağı ve aslında o tavrı veya üslubu bu unsurların şekillendirebileceği de görüşmecilerce sık sık vurgulanmıştır. Diğer taraftan bir icracının eğitim süreci ve bu eğitimi süreci içerisinde dini mûsikînin rolü, icrâ sırasında kullandığı süsleme elemanları ve nüanslamalar icracının eser icrâsında tercih ettiği akort konuları gibi mefhumlar bir icracının üslubu ve tavrının belirginleşmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Bu araştırmada aranan problem cümlesi; “Türk makam müziği icrâ terminolojisinde sıklıkla kullanılan üslûp ve tavrı kavramlarının tanımlanması ve ses icrâsı alanında farklı üslûp ve tavrıların ayırımının nasıl yapılabileceğinin gösterilmeye çalışılması olarak belirlenmiştir.

## 1.1 Tezin Amacı

Türk makam müziği ses icrâsında üslûp-tavır kavramlarının tanımlanarak somutlaştırılıp, genel üslûp tavır türlerinin belirlenerek, seçilen kayıtlar doğrultusunda özel üslûpların karşılaştırmalı analiz yöntemiyle ortaya çıkarılmasıdır.

## 1.2 Çalışmanın Sınırlılığı

Çalışma, üslûp-tavır üzerine Türk makam müziği ses icrâsı alanında görüş bildiren ses-saz icrâcıları, müzikolog ve müzik araştırmacıları ile mevcut ses kayıtlarındaki ortak olarak icrâ ettikleri eserlerdeki icrâlarından faydalanılarak üslûp-tavırlarının karşılaştırmalı analizinin yapılacağı üç ses icrâcısı, Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma üç icrâcının meşk silsileleri, icrâ sahasında bıraktıkları etkiler, çeşitli formlarda icrâ edebilme yetileri, Türk makam müziğine bakış açıları ve bunun sanatlarına ne şekilde yansıdığı göz önüne alınarak yapılmıştır.

## 1.3 Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada araştırma modeli olarak; tarihsel süreç içinde üslup ve tavır kavramlarına yüklenen anlamlar ve üslup-tavır türlerine yönelik görüşler-sözlük taramaları dışında- alanında yetkin olan saz, ses icrâcıları ve müzik araştırmacılarından alınmıştır. Üslûp ve tavırlarının karşılaştırmalı analizlerinin yapıldığı Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in ortak olarak okudukları eserler, kayıtlardan dinlenerek notaya alınmış ve analiz edilmiştir. Analiz sisteminde Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ve işaretleri dâhilinde La=440 Hertz nevâ dördüncü çizgi=re perdesi kabul edilen notalar kullanılmış ve eserlerin icrâsı bu sisteme göre analiz edilmiştir. Sadece eserlerden “Dügah Kâr” da dik çargah perdesinin yazımına ilişkin Nail Yavuzoğlu'nun 21.yy da Türk Müziği Ses Sistemi adlı teori kitabındaki yazım şekli benimsenmiştir.

## 1.4 Veri Toplama Araçları

Alanında yetkin kişiler, sözlükler, dergi, kitap, makale ve tezlerdeki üslûp-tavır konusuna ilişkin bölümler ile Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin 'e ait ses kayıtlarıdır.

## 1.5 Veri Toplanması ve Çözülmesi

Bu aşamada bire bir yazıya dökülen kişisel görüşmelerden konu ile birinci dereceden bilgi verme açısından faydalı olan kısımlar tezde yer almıştır. Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in çeşitli formlardaki okudukları eserlerin kayıtlarından bir veri bankası oluşturularak ortak okunmuş eserler seçilmiş ve üç icrâcının yaptıkları süslemeler mümkün olduğunca açık bir nota halinde yazılmış, nüanslar gösterilmiştir.

Dört ana bölümden oluşan çalışmanın ikinci bölümünde üslûp ve tavır kavramlarının sözlük anlamları belirtilerek ses ve saz icrâsında alanında yetkin kişilerce üslûp ve tavır tanımlamalarının tespiti için çalışılmıştır. Klasik üslûp ve tavır, hâfız-gazelhân üslûp ve tavrı, fasıl üslûp ve tavrı, radyo üslûbu ve tavrı, koro üslûbu ve tavrı kavramlarının geçerliliği hakkında görüşler alınmıştır.

Üçüncü bölümde nitelikli bir üslûba sahip olmak için icrâcılarının nasıl bir eğitim sürecinden geçmeleri gerektiği; bu eğitimde öncelikli olarak dini mûsikînin yerinin ne olduğu, sürekli değişen akortlardan eserleri icrâ etmenin gerekçeleri ve gelenekte icrâ edildiği şekil ile çelişen tarafları ele alınmış, Türk Makam Müziği eser icrâsında nüans ve süslemelerin yeri konuları hakkında görüşler alınmıştır.

Dördüncü bölümde yukarıda ifade edilen bilgiler ve görüşler doğrultusunda ses icrâsı alanında seçilen üç solist; Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in ortak olarak okumuş oldukları kâr ve şarkı formunda eserler tespit edilerek notaya alınmış, bu icrâcılarının kullandıkları süsleme elemanları ve nüanslar tespit edilerek aralarındaki üslûp ve tavır farklılıkları somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

## 2. ÜSLÛP VE TAVIR KAVRAMLARINA GENEL BAKIŞ

Üslûp kelime anlamı itibariyle, 1-Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz; 2-Bir sanatçıya bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil; 3-Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatışındaki özelliği veya bir türün bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, tarz, stil.Tavir ; durum, davranış, vaziyet, hal, yapma ve uydurma davranış. (2009,TDK) Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca- Türkçe lüğatinde üslup; yol, tarz, biçim, usul, ifade yolu olarak; tavir ise hâl, edâ,gidiş, davranış olarak tanımlanmıştır.(Devellioğlu,1962)

İncelenen sözlükler arasında tavir kelimesi ; birinci anlam olarak yapmacık hareket ikinci anlam olarak “musiki yöntemi” şeklinde Prof.Dr.Mehmet Kanar'ın Osmanlı Türkçesi Sözlüğü'nde yer almıştır.Özellikle ikinci anlam, müziğe dair bir tanımlama olması bakımından önemlidir.(Kanar,M.)

Edebiyatta ise üslûp;edebiyat türleri gibi anlatım yolları ve edebiyatta biçim anlamında da kullanılır.Yaşayan dilin kaynak alınması, halk diliyle sıkı ilişki güzel deyiş için ilk koşuldur. Üslûp; sanatçının özel yapış yolu; yazarın duyuş, düşünüş ayrılığı; cümlelerinin uzunluğu, kısalığı; kelimeleri seçişi, yazısının ahengindeki ayrılıklardır...Üslûp, insanın özünden doğar. Edebî eserler, ancak üslûpların kuvvet ile ölümsüzlüğe erişirler. [1]

Yapılan kişsel görüşmeler sırasında üslûp ve tavir tanımlamaları netleştirilmeye çalışılırken sıklıkla kullanılan tarz kelimesinin sözlük anlamı ise: 1-Özel oluş veya davranış biçimi, üslup, stil.2-Bir kimse için özel anlatım biçimi.3-Görüş tarzı, hayat tarzı, terekküp tarzı (2009, TDK). Kanar'da ise; biçim,şekil,yöntem,usul olarak tanımlanmıştır.

Türk Makam Müziğinde gerek bir ses icrâcısının kendisine has okuyuş tarzından gerek bir saz icrâcısının çalış stilinden bahsederken ya da bir bestecinin besteleme biçimi anlatılırken, üslûp ve tavir kavramları kaçınılmaz olarak yazılı literatürde, konuşma dilinde kullanılmaktadır.

Her icrâcının kendine göre bir üslûbu vardır. Bir icrânın, hangi icrâcının sesinden veya sazından çıktığını gösteren bir sanat ve anlatım özelliği üslûptur. Saz icrâsı alanında, bir sâzende için “Tamburi Cemil Bey tavrında çalışıyor” denildiğinde, Tamburi Cemil Bey’e özgü çalış stili anlıyoruz.

Mûsikîde eseri yaratan bestekâr, bir varlık olarak, mûsikînin içinde kendine has özellikler barındıran kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü o, düşüncelerini heyecanlarını yarattığı müzik ile notaya dökmektedir. Bunu dinleyiciye iletme için mutlaka ikinci bir varlığa ihtiyaç var ki bu da icrâcıdır. Esasında bu iki varlık, başka güzel sanatlarda göremediğimiz bir hususiyettir. Nitekim ressamın tablosunu, heykeltıraşın heykelini seyredebilir, romancının romanını okuyabilirsiniz. Yani arada ikinci bir şahsa veya varlığa ihtiyaç yoktur. Ama mûsikîye gelince mutlaka o eseri icrâedecek onu canlandıracak, o notaları saziyle, sesiyle veya ikisiyle birlikte dinleyicinin kulağına götürebilecek ikinci bir unsura ihtiyaç vardır. Buna da icrâcî denilmektedir.” (N. Atlı, Kişisel Görüşme, 16 Mart 2012)

Dolayısıyla üslûp ve tavrı, hem icrâ hem de bestekârlık alanları için kullanılmaktadır. Her bestekârın kendi düşünce tarzına göre bir üslûbu olduğu gibi, eseri icrâ eden icrâcının da bir üslûbu ve tavrı mutlaka mevcuttur. Alâeddin Yavaşca’nın, kendisi ile yapılan kişisel görüşmede “üslûb-tavrı sanatta şahsiyetin ifadesidir; ses sanatçısında, saz sanatçısında ve toplu icrâ yöneticilerinde olduğu kadar, bestekâr ve bestelerde de üslûbun yeri önemlidir” ifadesi de bu görüşü destekler niteliktedir. Yavaşca, yine konu ile ilgili olarak 02.11.1987 tarihinde bir televizyon programı için hazırladığı konuşmasında “bir eserin saklı olan bütün incelikleri en iyi şekilde ve kendine has bir ifade ile ortaya koyabilen ve bu duyguları dinleyicilerine etkin bir biçimde aktarabilen sanatçı, tavrı sahibi sanatçıdır” diyerek tavrın nasıl elde edileceğini ifade etmiştir.

Nevzat Atlı kendisi ile yapılan kişisel görüşmede üslûbun daha geniş bir kavram içeriği taşıdığını açıklarken, tavrın kişiye özel, şahsi anlam içerdiğini “üslûp tabiatıyla daha geniş ve köklü bir anlam ifade ediyor; tavrı ise üslûbun genel çerçevesi içerisinde daha şahsi bir kavram olarak telakki edilebilir. Tavrı bir icrâcî için zamanla genişlik kazanıyor ve başkalarını da etkiliyor,” sözleriyle altını çiziyor.

Alâeddin Yavaşca kendisi ile yapılan görüşmede, üslûp ve tavrı koro ve solo icrâ bakımından birbirinden ayırarak üslûbun toplu icrâlar için tavrın ise solo icrâlar için daha çok kullanıldığını ifade etmiştir:

Üslûp daha çok toplu icrâları içine alan bir konudur diyebiliriz. Üslûp, belirli bir topluluğu, mesela bir koroyu ele alır. Mesut Cemil’in korosunun üslûbudur, bu devamlılık taşımaktadır.



Tavır, eda kişiye mahsustur. Ustanın tavrıdır, tarzıdır, ustanın üslûbu değildir. Tavır, eda solisttir. Tavır bir kişinin ayrıcalığındadır. Ondan sonra gelen bir kişi, o ayrıcalık teşkil edenden seçme yapar.”(A. Yavaşca, Kişisel Görüşme, 2012)

Türk Makam Müziği’nin önemli icrâcılarında olan Bekir Sıtkı Sezgin 1992 yılında İzlenim Dergisi’ne verdiği röportajda; üslûbun ve tavrın kişide belirginleşebilmesi için eserin “edebi formu,vezni nedir; besteci bu vezni hangi usûlle bestelemiştir; güftenin mânâsı ne diyor ;onları tetkik etmek, tek tek işaretleri almak, bütün bunları incelemek lazım”diyerek eser analizine öncelik verir ve icrâ öncesi geçirilmesi gereken hazırlık aşamalarının neticesinde üslup ve tavrın kendiliğinden oluştuğunu belirtir.

Mûsikî icrâsında bir takım nüans işaretleri vardır.Çok kuvvetli, yarım kuvvetli, orta kuvvetli, zayıf, çok zayıf gibi.Süzme nağmeler nasıl olur,terkipler üzerinde o terkinin verdiği mânâlar, besteci de hakkıyla bunu bestelemiş ise mahsulü ifadeler.... bütün bunları tetkik ederek ve ondan sonra eseri çalışmaya başlamak gerekir. Onu bu hale getirip yorumu mikrofon başına getirdiğinizde tavrı ve üslubu koymuş olursunuz.(Uzunlar,2007)

Erol Deran, üslûbu şekil olarak tanımlarken, tavrın ise fiil anlamı olduğunu vurgular. Mûsikîde şahsi tarz olarak kabul edilen bu iki kelimenin çok karmaşık olarak kullanıldığı görüşünü savunmakta ve iki kavram arasındafark olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca Deran,icrâ edilecek eserin üslubunun olduğu ve bunun göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtmektedir:

Üslûp, başkasının etkisinde kalmadan, kendi şahsına ait bir icrâ tarzını ön plana çıkarmaktır. Mesela bir saz eseri çalacaksınız. Onun bestekârını inceledikten sonra siz kendi şekillenmiş üslûbunuza uyduğunuz vakit belki de o eser iyi icrâ edilmiş olmayabilir....Orada özne eserdir. Siz icrâkârsınız, siz hizmetkârsınız....Sizin istediğiniz değil, eserin istediği önemlidir. Eser kendi üslûbunu ortaya koyar” (E. Deran, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Üslûbun evrensel literatürdeki kullanım şekillerine bakabilmek için başka dillerdeki karşılıklarının ne olduğuna ilişkin verilerin altını çizen Bülent Aksoytavır kelimesinin sözlü kültürde, üslûbun ise son elli-altmış yıllık dönemde stil, tarz, ekol gibi batıdan gelmiş kelimelerle yazılı kültürde kullanıldığını vurgulamıştır.

Üslûp uluslararası bir kelime ve her dilde vardır. Stil dedikleri şey (İng.)style. Ama tavır; Türk mûsikîsine özgü bir terim, ne olduğu da çok açık değil, yani bir numaralı terimlerden biri değil....Üslûp ve tavır kelimeleri eş anlamlı olarak da kullanılabilir. Bir kelimeyi İngilizceye veya Fransızcaya çeviremiyorsanız orada bir sorun var demektir. Demek ki kelime ait olduğu kültüre özgü bir şeydir. Buna İngilizcede cultur specific, kültüre özgü terim

denir. Her kültürde vardır böyle terimler. Tavır kelimesi de bence bire bir çevrilemeyecek kelimelerdendir. (B. Aksoy, Kişisel Görüşme, 30 Mart 2012)

Reha Sağbaş, üslup ve tavır kelimelerinin soy ağacını Nişanyan'dan, sözlük anlamlarını Şemsettin Sami'nin Kamus-u Türkiye'si'ne (1900) dayandırdığı konuşmasında; üslubu değişmeyen bir yol olarak, tavır kavramını ise mood(*İng*) kelimesi ile özdeşleştirerek tanımlamıştır. Ayrıca ekol kavramından da bahsederek daha önce bahsedilen Türk makam müziğinde bir kavramın birden çok terim ile anlatılması olgusunu doğrulamıştır.

Lügâtların dışında sözlüklerin soy ağacına bakıldığında tavır kişiseldir; hal ve durum bildirir. Kişinin tavrı bir zamanlar iyi iken ruh haline göre bozulmuş olabilir veya güzelleşmesi söz konusu olabilir. Kişinin ruh hali ile birlikte Türkçedeki kullanım hali İngilizcedeki mood sözcüğü ile paralel anlam içeriyor. Mood sözcüğü de o andaki ruh hali. Biraz daha genel bir kullanımda bulunursak tavır için; davranış biçimi deriz. Üslûp ise yine Arapça kökenli bir kelime olup, yol demektir ve bu yol pek değişmez. İnsanların hepsinin gitmek istediği kalıplamış yoldur üslup.. Genel kabul görmüş ve benimsenmiş oluyor. Bir çeşit ekolleşmek kurumlaşmak var burada..Dahî bir icrâcî bir üslup yaratabilir. Tamburi Mustafa Çavuş İtri döneminde yaşamış ama bakıyorsunuz beste tavrı ile bugün de kolay algılanabilen bir üslup oluşturmuştur.(R.Sağbaş,Kişisel Görüşme,12 Kasım 2012)

Üslûp ve tavır arasında belirgin bir fark olmadığı görüşünde olan icrâcılardan birisi de Ahmet Özhan'dır. Ahmet Özhan tavrı icrâ anında sesi veya sazı kullanmak, üslûbu ise o tavrı içerisinde barındıran bir duruş olarak tanımlamaktadır.

Üslûp ve tavır arasında çok belirgin bir fark gördüğümü söyleyemem. Zaman zaman ikisi de aynı anlamı içerir şekilde kullanılır. Tavır daha ziyade, icrâ anında sesi mânâ prozodisi ile senkronize bir şekilde kullanmaktır. Üslûp belli bir tavrı da içerisinde barındıran bir duruştur. Üslubun içerisinde repertuar seçimi, repertuarlar içerisinde konuları, sözel özellikleri de algılayan bir duruş gibidir. Ama tavır tamamen icrâ anında sesi psikolojiyle beraber, psikolojinin yönlendirmesi şeklinde kullanmaktır. (A. Özhan, Kişisel Görüşme, 24 Nisan 2012)

Alâeddin Yavaşca ve Nevzat Atlığ'ın görüşlerine benzerlik teşkil edecek şekilde üslûbu genel, tavrı bireysel olarak ele alan Münip Utandı, üslûbu ve tavrı icrâ edilen eserin ait olduğu formdan ve dönemden ayrı tutulmaması gerektiğini ifade eder.

Dönemin mûsikî anlayışı ve kullanılan formun teknik yapısının öncelikle dikkate alındığı hemen her şey üslûp çerçevesini çizer. Bu çerçeve içinde icrâcının kendi bireysel becerilerini kattığı şekle de tavır denir. Yani üslûpta genellik, tavrıda bireysellik en temel ayrımıdır.”( M. Utandı, e-posta, 25 Şubat 2012)

Tavır kelimesinin belirsiz bir ifade olduğunu belirten Fikret Karakaya ise, üslûp kelimesini kullanmayı tercih ederken, üslûp ve tavır arasında ikna edici bir ayırımın yapılamayacağı görüşündedir:

Bence üslûp ve tavır birbirinden ayrı şeyler değil.....eskiler üslûp kelimesini kullanmamışlar, tavır kelimesini kullanmıştır. Üslûp sonradan kullanılmaya başlanmış. Üslûp ve tavır diye iki ayrı kelime kullanılması doğru değil. Üslûp vardır, ama eskiden buna tavır denirdi. Üslup daha yeni, daha sonradan kullanılmaya başlanmış bir terimdir, meselelere biraz Avrupai bakışla ortaya çıkmış bir kelimedir. Ben üslup kelimesini tercih ederim. Tavır bana daima bulanık müphem, muğlak gelmiştir. (F. Karakaya, Kişisel Görüşme, 21 Nisan 2012)

Üslûp ve tavır arasında belirgin bir fark görmediğini beyan eden Osman Nuri Özpekel, kalp-yürek, Tanrı-Allah kelimeleri gibi üslûp ve tavır denildiğinde de aynı kavramın anlaşıldığından bahsetmektedir.

Türkçemize Arapçadan ve Farsçadan giren kelimeler zaman içerisinde hem ilmi çevrelerimizde hem edebi çevrelerimizde, hem de sanat çevrelerimizde çeşitli şekillere dönüşmüşlerdir mânâ değişikliği yani....Üslûp ve tavrın...Türk Mûsikîsinde böyle yaygın bir kavram kargaşası var....Bugün bir Hacı Ârif Bey okuyuş üslubundan bahsedemiyoruz. Hacı Ârif Bey'in beste tavrından, üslûbundan bahsedebiliriz, Hacı Ârif Bey'in ekolünden bahsedebiliyoruz....Münir Nurettin Selçuk üslûbu dediğiniz zaman da ben aynı şeyi anlarım, Münir Nurettin Selçuk tavrı dediğiniz zaman da aynı şeyi anlarım....Bizde üslûp ve tavır zaman içerisinde aslında bir bestekârın okuyuşu, bir bestekârın beste yapış tarzıdır. (O. N. Özpekel, Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2012)

Türk Mûsikîsinde söylerken de çalarken de belirlenmiş, yerleşmiş bir üslûp olduğunu söyleyen Doğan Dikmen, bestecilerinde aynı şekil üslûplarıyla tanınabileceklerinin altını çizer.

Üslûp ve tavır dediğimiz şey çalarken, söylerken ya da beste yaparken, edebiyatta bir şiir yazarken bir genel tavır vardır, bunlar genel müzik kaideleriyle tayin edilir. Zira bestekârların net tavrı besteleri icrâ edildiği zaman tanınır. Mesela Selahaddin İçli'nin şarkılarını bin tane bestekârın arasından (kolayca) tanırırsınız. İcracıların da böyle şahsi tavırları olabildiği gibi genel tavırları da vardır. (D. Dikmen, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

Günümüzde, üslûp ve tavır kelimelerini birbirinden ayırmadan kullanıldığını ifade eden Şehnaz Rizeli, üslûbun tavra göre daha genel bir anlam yüklü olduğunu belirtir.

Türk Mûsikîsinde de yüzyılları içine alan bir süreçte gelişen ve günümüze kadar ulaşan bir tavır ve üsluptan söz edilebilir kuşkusuz. Tavır, üslûp ve Stil kavramları müzikte bazen eş anlamlı olarak da kullanılıyor. Ama tavır daha genel, üslûp daha kişiye özel olanı ifade ediyor. Bugün kullandığımız anlamıyla tavır ve üslup terimlerini, günlük kullanımda birbirinden ayırmıyor.(Şehnaz Rizeli, e-posta, 28 Şubat 2012)

Gönül Paçacı da tavrı üslûba göre daha genel olarak tanımlamış ve tavrıların ayırımı konusunda da eserlerin farklı dönemlerde yazılmış şekilleri üzerinden gidilebileceği önerisinde bulunmuştur.

Tavır daha genel bir kavramdır; mesela piyasa tavrı, klasik tavır gibi....gerisinde başka icrâlarla desteklenebilecek genel bir anlam yüklüdür; ama üslûp kişisel, yani onu betimleyecek, duyduğunuzda imzasını hissedebileceğiniz bir olgudur. Ama eğer iyi örneklenebilirse bazı alanlarda birbirinin içine geçen kavramlar bunlar. (G. Paçacı, Kişisel Görüşme, 18 Nisan 2012)

Gönül Paçacı gibi tavrın üslûba göre daha genel bir anlam ifade ettiğini düşünen icrâcılardan birisi de Mehmet Güntekin'dir.

Üslûp bireysel, şahsi bir anlam içerir. Tavır ise bu bireyselliğin kabul görerek, yaygınlaşmış biçimi gibidir. Bir sanatçı, kimseye benzemeyen kendine has bir üslûp geliştirmiş olabilir; bu bireyseldir çıkış (orijin) itibariyle. Ama bu geleneğin ana omurgasını teşkil eden çizgiyle çelişmemek şartıyla yer eder ve sonra zaman içerisinde icrâ edilmeye yüz tutarsa; o bir tavra dönüşebilir... Örneğin, bir solo icrâda bir Bekir Sıtkı Sezgin üslûbu veya bu anlamda çıkışı itibariyle toplu icrâ anlamında Mesut Cemil Bey'in ortaya çıkardığı bir klasik koro üslûbundan söz edilebilir. Bu tip tartışmalı kavramların üzerinde çalışırken lügatlerden bağımsız düşünmemek gerekir. ( M. Güntekin, Kişisel Görüşme, 20 Şubat 2012)

Üslûbun genel anlamda eser okunurken bilinmesi gereken kaideler iken tavrın ise her sanatçının kendi meşk silsilesine göre almış olduğu “okuma versiyonu” olduğunu düşünen Kudsi Sezgin, sazların da kendine has bir icrâ edilme tarzı ve üslûbu olduğunu da altını çizmiştir:

Üslûp, bir ses sanatçısının, okuma kaideleri ile ilgili ve eserin her türlü anonimi ile ilgili ..., eser icrâsında uygulamasına verilen genel bir mânâ....her sazın kendine göre bir icrâ edilme üslûbu ve tavrı vardır.... Ney' in kendine göre bir ney tavrı denen üfleyiş şekli vardır. Çarpmalarıyla, ses uzatmalarıyla, ses kaydırmalarıyla, bunları yapmadan üflersen kaval çalan birisi gibi olursun(uz). Üslûp ve tavır arasındaki farka gelince; üslup, genel anlamda bir ses sanatçısının eserleri okuma kaidesi(dir). Tavır ise çok farklı.... bir sanatçıda, bir usta-çırak münasebetiyle tabii elde edilen bir şey(dir) tavır. Üslûp genel anlamda eser okunurken bilinmesi gereken kaideler; tavır da her sanatçının kendi meşk silsilesine göre almış olduğu okuma versiyonu, okuma tarzıdır. (K.Sezgin, Kişisel Görüşme, 6 Nisan 2012)

Özer Özel tavrın, bir icrâcının kendinden önce gelen icrâcıların tavrılarını alıp, onları kendi yaşadığı zamanın ihtiyaçlarına göre içinde eritmesi sonucu oluştuğuna dikkat çeker. Tavrın, bir zümre tarafından takip edilerek bir üsluba dönüştüğünün altını çizerken; tavrın takipçilerinin de bu üslûba bir şey katması gerektiğini de ekler.

Üslûp; okuyuş tarzlarının genel ismi. Tavır, bireysel olarak yaptıklarımızdır). Bireysel olarak yaptığımız tavırlar zaman içerisinde gelişip genel bir üslup çerçevesini kazanır. Yani tavırlar üslubu oluşturur. Mesela A kişinin tavrı ile B kişinin tavrı bir potada eriyor ve üslubu meydana getiriyor. Burada o zaman mûsikîdeki tavırları oluşturan kimlerse, onlar hâfizlar olabilir, hocalar olabilir. Onlar, bir zaman sonra o mûsikînin yani müzik türünün üslûbunu da oluşturmuş oluyorlar. Tek bâşına üslûp diye bir kavram yok, onu besleyenler var. Mesela, Alâeddin Yavaşca hocamız bir eseri okur ve bunu öğrencilerine aktarır. Öğrenciler de birbirini takip ederek bir halka ve bir zincir oluştururlar. Bu halka neticesinde Alâeddin Hoca'nın okuma tarzı bir üslûp haline geliyor. Alâeddin Yavaşca'yı bir kişi taklit ederse bu üslûp olmuyor. Bir zümrenin bir gurubun bunu taklit etmesi gerekiyor. Üslubun oluşması için zaman ve bir de onun takipçilerinin ona bir şey katması gerekiyor. (Ö.Özel, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Çiğdem Yarkın ise tavrı, icrâcının seslendirdiği eserin bestekârının üslubunu anlayıp karşıdakine aktarma sonucunda kazanıldığını ifade eder.

Her bestekârın (beste formlarına) göre (bir) besteleme üslûbu vardır. Üslûp, eseri icrâ edenin, bestekârın hissettiği şeyleri hissedip, karşısına aktarmasıdır. Tavır ise o üslûpla okuyucunun birleştirdiği bir şeydir. Tavır icrâcının icrâ ettiği eserin bestekârının üslûbunu anlayıp karşıdakine aktarma işidir.(Ç. Kırömeroğlu Yarkın, Kişisel Görüşme 27 Şubat 2012)

## 2.1 Klasik Üslup ve Tavır.

1-Eski Yunan, Roma ve XVII. yüzyıl Fransız sanatıyla ilgili sanatçı veya eser: Yunan klasikleri. Fransız klasikleri. 2. Üzerinden çok zaman geçtiği hâlde değerini yitirmeyen, türünde örnek olarak görülen eser, 3. sf. Alışılmış. 4. sf. Eski Yunan ve Roma çağı dili ve sanatı ile ilgili olan. 5. sf. XVII. yüzyıl Fransız dili, sanatı ve yazarları ile ilgili olan. 6. sf. Sanatta kuralcı. 7. sf. Kökleşik. [2] Klasik kelimesi için başka bir tanımlama da şöyledir: 1. Ülküsel bir güzellik düşüncesinden kalkan, ölçü ve düzene dayanan üslûp. 2. Her zaman için beğenilen, örnek olacak yetkinlikte yapıt. [3]

Müzikte ve özelde Türk makam müziğine klasiğin ne olduğu, klasik üslupta-tavırda nasıl bir icrâ yapıldığına yönelik yaklaşımlar şöyledir: Klasik üslup ve tavır konusundan önce, klasik kelimesinin sözlük anlamını ve müzikteki kullanılış şekline bakıldığında şu bulgular elde edilmiştir:

Alâeddin Yavaşca, “klasik, türünde model olarak kabul edilen, kurallara ideallere uygun olan, alışılmış belli şartlarda oluşan, belli bir dönemde mükemmeliyete varan, belli teknik ve estetik yapıda eserler” şeklinde klasik kelimesini ifade ederken; bu

tanımlardan elde edilen sonuçlara göre de klasik mûsikî eserlerinde var olan zorunlulukları “belli bir form (biçim), kurallara bağlılık, melodinin bir estetik ve düzende kullanılışı, belirli bir zaman bölümünde gelişmiş olması ve mükemmeliyete erişmiş bulunması gerekmektedir.”(Yavaşca, 2002) şeklinde belirler.

Türk Makam Müziği’nde bir icrâcı için klasik tavrıda-üslupta çalışıyor veya söylüyor denildiğinde öncelikle klasik kelimesinin ifade ettiği anlam çerçevesinde genel olarak bir kabul görülme durumu ve sadelik içinde bir icrâ akla gelmektedir. Klasik ing.class yani sınıf kelimesinden türediği düşünülürse bir sınıfa ait anlamını da içermektedir. Türk Makam Müziği’nde klasik üslup ve tavra ilişkin Nevzat Atlığ; klasik eserlerin belli bir yapısı olduğundan o yapının öngördüğü şekilde icrâ edilmesinin yanında; nüans işaretlerinin olmamasından kaynaklanan icrâ zorluğundan bahsetmiştir.

Eserlerin bestekâr tarafından yapılan bir havası ve karakteri var; ne şekilde icrâ ederseniz edin o karakter ve havadan dışarı çıkamazsınız....Eski mûsikîmizde hatta son zamanlarda yapılan şarkılarda bile bestekârlar nasıl icrâ edileceği hususunda herhangi bir nüans (ve) hareket işaretlerini esere koymamaktadırlar...Son zamanlarda bazıları metronomlarını koymakla yetiniyorlar. Şimdi eski eserlerin hiçbirinde ifade (ve)hareket işaretleri de yok. Bina aleyh, icrâcıya önemli bir görev düşmektedir. İcracı, kendisinin yetiştiği dönemde eski ustaların plaklarını....yaptıkları müziği dinleyerek kendisine bir yol çizmeye koyulacak,bunu da o eserin usûlünden giderini aşağı yukarı çıkartarak icrâ edecektir. Yani daha ziyade kendinden bir şeyle katmak suretiyle ortaya bir üslûp çıkar.(N. Atlığ, Kişisel Görüşme,16 Mart 2012)

Alâeddin Yavaşca klasik üslubu kavrayabilmek için“Öncelikle klasik üslupta, makam hakkında, şiirler (güfteler) hakkında yeterli bilgiye sahip olma(k) lazım. Bilhassa, klasik mûsikîdeki eserleri çok iyi incele(mek) ve bu alanda söz sahibi olabilmek için, büyük bir bestekâr, sanatkâr olduğunu bildiğimiz kişilerin bestelerini de incelemek lazımdır.” (A.Yavaşca, Kişisel Görüşme, 20 Şubat, 2012) diyerek aynı zamanda klasik üslûpta eser icrâ etmek ve beste yapabilmek için gerekli kriterleri de açıklamıştır.

Klasik tavrıda eser icrâsına ilk olarak doğru bir nota yazımı ile başlanması gerektiğinin altını çizen Erol Sayan, melodik örgü ile güftenin nasıl yazılması gerektiğine değinmiştir.

Klasik eserlerde nota yazma tekniğinin başka türlü olması lazım. Usûlü yazmak, oraya metronom (sayısı) koymak, ondan sonra usûldeki bölümleri noktalı ölçülerle belirtmek lazım

ki ona göre vurarak klasik eser okunsun. Okurken eğer...heceye nefesimiz yetmiyorsa....yine o heceyi tekrar edilebilir. Yani klasik okuyuş şekillerinde bunlar var. Sesleri düzgün basacak, geçkileri tam yapmış olacak, fazla nüans yok...klasik eserlerin okunma şekli budur. (E. Sayan, Kişisel Görüşme, 20 Nisan 2012)

Klasik eserlerin nasıl icrâ edilmesi konusuna girmeden önce klasik eser bestecilerinin bu eserleri yaratım süreçlerinin nasıl olduğunu da altını çizen Erol Deran, atılan her mızrapta, çekilen her yayda süsleme elemanları ile ilaveler yapılmaması gerektiğini ifade etmiştir.

Klasik tarzda eser yapan ...bestekarlar içindeki olan o güzelliği dışı vurmakta herhangi bir şey düşünmeden böyle, çok samimi olarak ortaya koymuşlardır....Bu gibi eserleri icrâ ederken icrâkâr ne düşünmeli? Bir kere melodi zenginliği var onlarda...Şimdi bu....eserler nasıl icrâedilmelidir? Sen buraya hiçbir katkıda bulunamazsın. Yani ilave yapamazsın....Her attığın mızrap, her çektiğin yay, her üflediğin nefese dikkat etmek lazım. Klasik üslup böyle çalınır..” (E. Deran, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Hasan Oral Şen’in Alâeddin Yavaşca’nın hayatını kaleme aldığı kitabında (Şen,2001),Yavaşca’nın ses icrâcılığı bölümüne başlarken yapmış olduğu terminolojik sınıflandırmada klasik tavır-üslubu ;“klasik tavır-üslûp denildiğinde mûsikîmiz büyük formdaki; kâr, beste, ağır semai ve yürük semai ile klasik anlamda şarkı v.b. eserlerin....melodik zenginliğin ön planda olduğu dönemlerde, usûlden fedâkârlık yapılmadan, ritmin önem kazandığı ve nüanssız bir icrâ tarzı akla gelmektedir”şeklinde tanımlamıştır.Şen’in bu tanımlaması konu ile ilgili referans gösterilebilecek sınırlı sayıdaki yazılı kaynaklardan birisi olması dolayısıyla yapılan görüşmelerde de sık sık bahsedilmiş ve yorumlanmıştır.Aynı biçimde Özer Özel’in “Saz ve Söz” isimli elektronik dergide Türk Müziği’nde Üslup Gelişimi” başlıklı makalesinde klasik üslûbu ;Abdülkadir Merâği ile başlayıp Dede Efendi ile sona eren zaman dilimi içerisinde kabul edilen ve uygulanan besteleme biçiminden yola çıkarak klasik eserleri okuma biçimine yönelik ayrıntılandırmalar dikkat çekici bulunduğundan görüşmecilerle de paylaşılmıştır.

Eserlerin usûl giderleri ne çok hızlı ne de çok yavaştır. Güftenin anlam bütünlüğünü bozabilecek jestler yapılmaz. Nefes alma yerleri kelimeyi bölmeyecek şekilde belirlenir. N ve m harflerinin çıkarılmasına önem verilir. K, t, p, ç, s, ş gibi harflerle biten heceler vurgulu söylenmez. Bazı durumlarda sessiz harften sonra sesli devam ediyorsa kelime veya hece bağlanır. Güftelerin vezinlerinin tekâbül ettiği usûller her dönem aynı şekilde kullanılmıştır. Kur’an okuma mahreçlerini mümkün olduğunca Türk makam müziği (icrâsında) da kullanır. Toplu icrâlar vardır ama koro tipi bir icrâ tarzı yoktur. Geleneksel dini müzik icrâlarında

olduğu gibi tek bir solist etrafında oluşan bir saz takımı ve sayısı az bir ses eşliği vardır. Türk Makam Müziği için Avrupa oda müziği standartlarından daha küçük olan ortamlar tercih edilmiştir. Ritm unsuru öncelikli olarak ele alınmıştır. Usûllerin giderleri beste formlarına, güftelerin anlamlarına göre kelimelerin anlaşılır olmasını sağlayacak şekilde belirlenir."Ah!" ünlemindeki h sesinin sonuna nefes sesi eklenir ve h sesinin bilhassa çıkarılmasına özen gösterilir...[4]

Bülent Aksoy ise, klasik tavrın olmadığını belirterek, geleneğin icât edilen bir şey olduğunu vurgular ve geleneğin doğru ifade edilmesi ve doğru kaynaklardan tespiti varılmasının önemini dile getirir.

Geleneğin icât edildiği şartlar vardır;siz mesela bir şey yapmak istiyorsunuz ve buna gelenekte küçük bir dayanak arıyorsunuz, onu alıp büyütüyorsunuz....Yani her ülkenin tarihinde de vardır.....Mesut Cemil'in yaptığı şey Frenk icadı geleneğe aykırı! Niyazi Sayın'ın yaptığı şey tekke tavrına aykırı! Böyle bunlar baskı kuruyorlar. Mesela, adam hiçbir özen duymadan gümbür gümbür kudüm çalıyor ve gelenek böyle diyor... Klasik üslûp diye bir şey yoktur zaten yüz yıllık bir şeydir bu. Yani Hacı Ârif Bey nasıl okuyordu, İtri nasıl okuyordu, bunun bir açıklaması var mıdır? Her dönem kendi zevkini yaratır. Bu bir zenginliktir. (B. Aksoy, Kişisel Görüşme, 30 Mart 2012)

Bülent Aksoy ile aynı görüşte olan Fikret Karakaya da klasik tavır üslûp kavramlarının makam müziğinde Batı müziğinden farklı anlamlar taşıdığını belirtir. Müzik tarihinde var olan dönemlerin ve icrâcılarının ayrı ayrı sınıflandırarak hem dönemsel hem de kişisel ayrımlar yapılması gerektiğini vurgulamıştır.

Klasik tarz diye bir şey yok. Batı müziğindeki dönemlerle örtüşmez. Bizim mûsikîmiz tamamen başka bir seyri takip etmiştir. Hem dönemlerin üslûbundan, hem de kişilerin üslûbundan bahsedilebilir. Kovan kayıtlarına kadar gittiğimizde, kovanlar yeterince ses tekniği ve icrâüslûbu hakkında fikir veremez, neden? Çünkü günümüze çok bozularak girmiş....yani sesleri çok net duyamıyoruz. Nispeten plak dönemiyle başlayabiliriz, elimizde ses belgesi olarak onlar var. O plak dönemi de birkaç döneme ayrılmalı. Taş plak dönemini diyeceksek ta 70'lere kadar getirmemiz lazım. Her dönemi ayrı ayrı ele almak lazım. Tabii hem dönemleri ayırmak, hem kişileri ayırmak gerekir. Yani şimdi bir Yesâri Asım'la bir Münir Nurettin aşağı yukarı aynı dönemin insanları ama okuyuşlarının, seslerini kullanışlarının hiç alakası yok.1920'lerin sonuna doğru artık farklı bir takım icrâlara da rastlamaya başlıyoruz. Ama 20'lerin ortasında özellikle Dârülelhan'ın etkisiyle daha çok Avrupai üsluba ait birtakım özellikler bizim mûsikîmize girmeye başlıyor. (F. Karakaya, Kişisel Görüşme, 21 Nisan 2012)

Artikülasyon, dile hâkimiyet, sese hâkimiyetten, kültürel altyapı ve yorumun estetikle birleşerek var olması gerektiğinden bahseden Ahmet Özhan, klasik üslûp ve tavrın kendiliğinden ortaya çıkacağını vurgulamıştır.



..... Artikülasyon dediğimiz, mahreç-i hurufl,.... İstanbul Türkçesiyle bir diyalekt kayması olmadan -e’lerde, -o’larda, -i’lerde ezilmeler, büzülmeler olmadan tam bir artikülasyon kemâlâtı<sup>2</sup> içerisinde ifade edilmesi lazım...lisana âşına olacaksın, o sözel yapının ifade ettiği mânânın sosyal ve moral değerler açısından yorumuna vakıf olacaksın, şurada (kalpte) hissedeceksin onu, ondan sonra onu ajite etmeden vakarlı bir şekilde giyineceksin ve söylediğimiz teknik özelliklerle sese hakim, makamın icap ettirdiği perdelere hakim oradaki tahassüsâtı<sup>3</sup>, en iyi estetik noktayı yakalayarak icrâedeceksin....İşte yorum da üslûp da her türlü duruş bunun içerisinde var.. (A. Özhan, Kişisel Görüşme, 24 Nisan 2012)

Reha Sağbaş, klasik tavrın nasıl olması gerektiğinin bilinebilmesi için yeterli donelerin olması gereğinden yola çıkarak ,klasik tavır tabirinin piyasa müziğindeki tavırdan farklı olan tavırlara atfedildiğini ifade etmiştir.Klasik kelimesinin sözlüklerdeki anlamlarından birisi olan “eskimeyen”deki eskiliği ele alarak, Türk müziğinde eskinin ne olduğunun bilinemediğinin altını çizmiştir.

Bu tavidan söz etmemiz pek mümkün değil, çünkü bilmiyoruz. Klasik ne demek ?Herşeyden önce eski demek.Eskiye dair kaydımız yok ki elimizde, bir tek Mesut Cemil ile geldi.Dönem anlayışını ne kabul ederseniz edin biz eski müziğe klasik diyelim.Bu klasikliğin bir ölçüsüdür sadece ama hiç eskimeyen de demektir klasik. En değerli solistimiz, çokça eser okuma bakımından Münir Nurettin Selçuk; biraz bize eskilerden bir çağrışım yapıyor ama kime benzediğini bilmiyoruz.Böyle bir okuyuş tavrı vardı çünkü Hâfız Osman’lar da biraz benziyorlar. Klasik tavrın ne olduğu konusunda iyi bir bilgimiz yok., Piyasaya benzemeyen işlere biraz daha klasik tavır dedik; biz bunu vehmettik, yükledik onlara. Biraz daha süslemesiz çalma, daha düz ve sade bir şekilde icrâ edilen müziğe ayrıca bir ağırbaşlılık vehmeden bizler, o koroların icrâsınıklasik olarak söyledik yanlış olarak. Böyle bir şey yapılmadı bizim müziğimizde Türkler böyle yaradılışlı insanlar değil. Müziği ateş gibi yaptılar ateş gibi de dinlediler.(R.Sağbaş,Kişisel Görüşme,12 Kasım 2012)

Klasik üslûp-tavidan ziyade “ klasik ekol”den söz eden Osman Nuri Özpekel, bu klasik ekol içindeki okuyucuların üslûplarından söz edilebileceğini, klasik olanın mümkün olanın en az şekilde tahrif edilerek icrâ edilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Tavır dendiği zaman ben buna klasik üslûp da derim. Şimdi klasik tavır bir eseri asla ve asla tahrif etmeden çalmaktır. Bize klasik tavidan, klasik üslupta gelen eserlerin hepsi Zekâi Dede’nin ağzından Ahmet Irsoy’un, Rauf Bey’in ve Suphi Ezgi’nin notaya alıp yazdıkları şekillerdir. Şimdi bu yine klasik tavır bir klasik ekol diyebiliriz. Bu klasik ekol içerisinde

---

<sup>1</sup>Mahreç-i huruf: Harflerin çıkış yerleri

<sup>2</sup>Kemâlât: Olgunluklar, mükemmellikler

<sup>3</sup>Tahassüsâtı: Duygulanmalar

okuyucuların klasik üsluplarından söz edilebilir. (O. N. Özpekel, Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2012)

Bir eseri okuma üslûbunun olduğunu, klasik veya başka bir üslûbun olmadığını söyleyen Doğan Dikmen'e göre; batı müziğini oluşturan eserlerin kilise müziğinden beslendiği gibi, Türk makam müziği repertuarını oluşturan eserler de tekkelerde yapılan eserlerden beslenmiş ve tekke üslûbu değişerek klasik üslûbu oluşturmıştır.

Bir eseri okuma üslûbu vardır. Yani türkû okur gibi şarkı söylenmez. Şarkı okur gibi beste söylenmez, beste okur gibi ilahi söylenmez. Klasik eserler tekkeden beslenmiş eserlerdir. Batıda kilisenin etkisinin olduğu gibi klasik mûsikîde, tekke üslûbunun çok büyük etkisi vardır. Tekkedeki ilahî, tecvit, okuma üslûbu klasik mûsikîye değişerek ama gelenek olarak aynı ana hatları ile yansımıştır.(D. Dikmen, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

Mehmet Güntekin, Türk makam müziğinde klasik dönemin tespit edilemeyeceğinden yola çıkarak, Ali Ufkî notaları hariç sürekli değişen ve 100 kadar önce notaya alınan repertuarın böyle bir çalışmaya izin vermeyeceğini vurgular.

Bugün nota olarak gördüğümüz (eserler) yüzyıllık mazisi olan şeyler. Ondan önce (repertuar) kulaktan kulağa gelmiş...Karagöz repertuarındaki gibi hep değişerek, içinden geçtiği dönemin tarzına bürünerek bugüne gelmiş(tir). Sadece Ali Ufkî'nin notaya aldıklarında, (kendi döneminde icrâ edilen) (gerçek eserleri tespit edebiliriz). Klasik tavrı günümüze getiren (ki) buna notalar üzerinden varamayız -Ali Ufkî hariç- İnsan sesinin ifadesi, icrâsı veya bir enstrümanın icrâsı şablonundan bakarak gitmek lazım. (M. Güntekin, Kişisel Görüşme, 20 Şubat 2012)

Kudsi Sezgin, klasik tavrın Türk mûsikîsinin merkezini teşkil ettiğini ve değişen müzik formlarıyla neoklasik, romantik adı verilen dönemlerde yeniden hayat bulduğunun ifade eder.

Zamanın ve insanların hayat tarzının değişmesinden kaynaklanan mûsikî tarzının yenilenmesinden doğan neoklasik ve romantik dönemdeki eserler tavrı ve üslûpla değil formlarla alakalıdır. Zamandan da kaynaklanan çok önemli bir (değişiklik) eserlerin formlarının küçülmesi, sürelerinin daralmasıdır. Divan edebiyatından ayrıldığı zaman, klasik tavrı da yenilenmeler olmak zorunda idi. Bundan dolayıdır ki şarkı formu gündeme geldi....Bir mûsikînin üslûbunun ve tarzının değişmesi, onun klasiklikten ayrılması demek değildir. Klasik mûsikî bir binadır. Yani binanın esas temelini teşkil eder, bunun üzerine dönemler değişmiş ve bir takım farklı isimlerle adlandırılmış olması, klasik mûsikîdeki tarzdan feragat edilmesini ve o tarzın bozulup başka okuyuş tavırlarına, dönüşmesi uygun ve doğru bir şey değil(dir). (K.Sezgin, Kişisel Görüşme, 6 Nisan 2012)

Klasik tavır veya üslûbun kişiye göre değil esere göre olduğu görüşünde olan Özer Özel, Batıdaki gibi ayrıştırılmış tüm özellikleriyle ortaya konmuş bir klasik dönemin de Türk müziğinde olmadığını ifade etmiştir.

Dönem anlayışını kabul etmiyorum....yüzyıl demeyi tercih ederim. Klasik dönem dediğimiz zaman ortada verilerin olması gerekiyor. O veriler neler, onlar daha araştırılmış ortaya konmuş değil. Biz Batının bu tabirleriyle Türk müziğine adapte etmeye çalışıyoruz. Yanlıyoruz çünkü Batı bunu çok ciddiye almış.... Bizde o yok maalesef. Klasik tavır için; bir eser nasıl okunmalı diye sormak lazım. Bu üslubun da tavrın da karşılığıdır. Yani burada mesela kâr okuyorsa kâr nasıl okunması gerekir? Çünkü eserler o üslûbu da tavrı da ortaya koyuyor. (Ö. Özel, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Klasik üslubun eseri bozmadan dejenere etmeden bestelendiği şekliyle icrâ etmek olduğunu ifade eden Çiğdem Yarkın “klasik tavır bestelenmiş bir eseri, bestelendiği gibi icrâ edip, karşınızdakine aktarmak yani eseri bozmadan, dejenere etmeden okumaktır; günümüze çok yakın bir eseri, örneğin bir Selahaddin Pınar’ın eserini Abdülkadir Meragi’nin eseri tavrında okuyamam” (Ç. Kırömeroğlu Yarkın, Kişisel Görüşme 27 Şubat 2012) derken tarihsel süreç ile değişen besteleme biçimlerinin de üsluba etkisinin olduğunu vurgulamıştır.

## 2.2 Hâfız-Gazelhân Tavrı ve Üslûbu

Türk Makam Müziği’nde ses icrâsı alanında hâfız –gazelhan tavrı/üslubu şeklinde bir tanımlama olmasının yanında hâfızlık ve gazelhanlık iki ayrı mecradır. Hâfız isminde nitelendirilen kişiler bilindiği üzere Kuran’ı Kerim’in tamamını ezberine alabilmişlerdir. Arapça kökenli bir kelime olan hâfız; koruyan, ezberleyen, Kur’an’ın tamamını ezberleyen anlamına gelmektedir. (Kantar, M.)

Gazel ise Mustafa Çıpan’ın Fasih Divanı kitabında, “ başlangıcı Arap şiirine dayanan ve kasidenin bir bölümü iken sonraları müstakil bir nazım şekli halini alan, İran edebiyatında gelişen ve bu yolla Türk edebiyatına geçen kadınlar hakkında söylenilen aşıkâne ve güzel sözler anlamına gelen, tasavvufun etkisiyle sofıyane ve hakimane konuları da bünyesine almış ve şairler tarafından çokça kullanılıp geliştirilen bir nazım şeklidir.” (Kurtuldu, 2006) biçiminde tanımlanmıştır.

Hâfız veya gazelhan tavrı/üslûbu, Hasan Oral Şen’in Alâeddin Yavaşca’yı anlattığı kitabında, “biraz abartılmış gırtlak nağmesi ve süslemenin hâkim olduğu, Kur’an tilaveti (Kur’an ‘ın mûsikî ile okunması) ve dini mûsikî izlerini taşıyan bir icrâ”

olarak açıklanır. Hâfız veya gazelhan olarak isimlendirilen icrâcılar; “*tenor*”ses rengi özelliklerine sahip, tiz bölgedeki perdelere hâkim bir sese sahip, icrâ ettikleri eserleri “Bolâhenk akort<sup>4</sup>” tan yani, Batı yerinden, hatta daha tiz akortlardan okumayı tercih eden icrâcılardır.”(Şen,2001)

Nevzat Atlığ,hâfız-gazelhân tavrını dini müzikteki serbestliğin din dışı müzikte ifadesi olarak açıklamaktadır.

Zamanın en meşhur hâfızları,Sadettin Kaynak ve Hâfız Kemal.... bir Mahur şarkı vardır. “Gülşen-i ezhar açtı her yana”... O plağı dinleyin iki hâfız birbiriyle yarış eder şekilde, işte biraz da goy goyun hakim olduğu. Sanki iki ayrı notayı okuyorlarmış gibi, bugün iki isim o şekilde okusa “ne kadar yanlış okudular” falan denilebilir. Yani o zaman bütün bunlara dikkat edilmemiş, herkes istediğini, özellikle toplu icrâda, istediğini yapar şekilde gelmiş....mesela mevlid okuyorlar, kaside okuyorlar veya diyelim ki Kuran-ı Kerim okuyorlar, serbestler orda. Şarkıya girince de herkes kendi istediği gibi okuyor. Bugünkü anlayışımızda hâfız okuyuşu şeklinde pek kabule şayan görünmüyor.(N. Atlığ, Kişisel Görüşme, 16 Mart 2012)

Alâeddin Yavaşça hâfızlığı, gazelhanlığı biri birinden ayırdığı konuşmasında, her tarzda olduğu gibi icrâcının önünde bir örnek olması gerektiğini, böyle olmazsa ortaya çıkan serbestliğin içinde sanat dışı icrâların oluşabileceğini ifade etmektedir.

Hâfız hıfz etmekten gelir. Yani ezberinde olacak eserler. Hâfız-gazelhân, gazeli şiir olarak ezberinde tutuyor.....Nasıl erkek solistler Münir Nurettin’i taklit etmeye çalışıyorlarsa, gazelhan olarak da mesela Hâfız Osman’ın tarzına, tavrına hayran olan(lar)....Hâfız Osman stilinde okumak isterler veya diğer bir hâfız stilinde okumak ister. Bu örneği esas almak meselesidir. Eğer bu yapılmazsa....onun sanatla alakası kalmaz. Her erkek okuyucuda bir etkisi olan Münir Nurettin’le beraber eski tarz icrâ ortadan kalkmıştır. Yani Cumhuriyet devrine gerçek okuyucu üslubunu intikal ettirmiştir (A. Yavaşça, Kişisel Görüşme, 20 Şubat,2012)

Erol Sayan, Münir Nurettin Selçuk’un yurt dışında aldığı şan derslerini hâfız tavrına uygulayarak kendi üslûbunu yarattığını dile getirirken; özellikle hâfızlara atfedilen goygoy<sup>5</sup>lu okuyuşun Hâfız Sami ve Hâfız Burhan’da son derece dengeli olduğu görüşündedir.

Münir Nurettin Selçuk, Hâfız Burhan, Hâfız Sami dinlemiş, bunları aldığı şan derslerinin içinde yoğurmuş ve smokinle sahneye taşımıştır. Hâfız Sami’de Hâfız Burhan’da da goygoy yoktur. Ama onlar okudukları esere göre goygoy yaparlar. Bu bir de eserin aslını bozacak

<sup>4</sup> Piyanonun 440 hertz la sesine (Re) tiz nevâ perdesinin karşılık bulması ile seçilen akorttur.

<sup>5</sup> Goygoy: Sesin eser icrâ ederken elde olmayarak –gı,-go şeklinde titremesi.

şekilde notaya taşınırsa daha da kötü....onları biz istemiyoruz düz olanı tercih ediyoruz. (E. Sayan, Kişisel Görüşme, 20 Nisan 2012.)

Erol Deran, hâfız-gazelhân tavrında sıkça duymaya alışkın olunan goygoylu okuyuşun kullanım ölçüsünü goygoy'un okuyuşta özne olmaması gerektiğinin altını çizerek belirtmiştir.

Hâfız Osman, Hâfız Sami, Hâfız Kemal kendi janrlarının ne kadar büyük ustalarıdır. Onlardan sonra bir Münir Nurettin Selçuk geliyor ve onlardan da esinlenerek bu kökten kopmadan ve yepyeni bir hal getiriyor. O dönemde goygoy çok özne olmuş bir vaziyetteydi, o öznelik kaldırıldı. Şimdi klasik eserlerde...devir değiştikçe (eserlerin) esasını bozmamak kaydıyla....çok ciddi bir şekilde analiz ve sentez yapıp icrâlarda bulunmak lazım. (E. Deran, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Cumhuriyetle birlikte tekkelerin de kapatılmasıyla mûsikînin kendiliğinden laikleşmiş olduğu görüşünde olan Bülent Aksoy hâfızların fasıl hânendesini olarak icrâalanında zorlanmadan yer aldıklarını ve bunun yanında hâfız-gazelhânlarda görülen goygoylu okuyuş kadın icrâcıları da etkileğini dile getirir.

Eskiden bu hânendeler hâfız olarak başlardı....daha sonra kasideden gazele geçiş kolay olmuştur, fasıl hânendesini olmuşlardır. Dini mûsikîdeki okuyuşu fasılda da görüyor ve taş plaklardan dinleyebiliyoruz....Osmanlı döneminde dini mûsikî ile din dışı mûsikî ayrılmaz kesinlikle birbirinden.Devir değişince, Cumhuriyet döneminde tekkeler kapatılmış.Dini müesseseler yok, mûsikî kendiliğinden laikleşmiş ve daha laik bir ortamda Münir Nurettin 1930'larda çıkıyor....Eski hânendelerdeki bu goygoylu okuyuş kadınlarda da vardır. Mesela Deniz kızı Eftalya'nın okuyuşu, Fikriye hanımda da vardır, Fikriye Hanım'ın okuyuşu batı tekniğinde ama goygoyludur. (B. Aksoy, Kişisel Görüşme, 30 Mart 2012)

Reha Sağbaş, hâfızların tavırlarından mürekkep bir tekke üslubu olduğunu;“bir stil oluşmuş ve öyle benimsenmiş ki bu tekkede genel okuma tavrı kalmış ve üslûplaşmıştır; hâfızların tek tek tavırları birbirine o kadar yakın ve beğenilmişler ki bir üslûp oluşturmuş olabilirler”(R.Sağbaş,KişiselGörüşme,12 Kasım 2012)sözleriyle ifade etmiştir.

Ahmet Özhan ritmik yapıyı öne çıkaran vurgulu bir tarz olan goygoylu okuyuşun mûsikîde Sadettin Kaynak, Hâfız Kemal hâfızlıkta gelen icrâcılar tarafından kullanıldığını belirtir.

Bizim mûsikîmizde ilk serbest vokal sanatı (icrâcısı) Münir Nurettin Selçuk'tur. O zamânâ kadar ses sanatçıları huffazdan çıkar. Huffaz<sup>6</sup> ses sanatçısıdır, hâfızlar. Huffaz yani bol sesi olanlar; .....sonradan bu iş şarkıcılar tarafından yapılmaya başlamış, Saadettin Kaynak, Hâfız Kemal gibi daha pek çok hâfız-gazelhân aynı zamanda klasik mûsikîyi de icrâ etmiştir., Goygoy ,mûsikîdeki hem melodik yapıyı, hem ritmik yapıyı belirleyen, bir altı çizili olan bir okuyuş tarzıdır.... Goygoy, belirleyici bir ritmik bir öge gibi algılanabilir. (A. Özhan, Kişisel Görüşme, 24 Nisan 2012)

Fikret Karakaya, Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti üyesi Burhanettin Ökte'nin hatıratından örneklerle *"biz o zaman bilmezdik nüans vesaire. Sesimizin de, sazımızın da son gücüyle çalardık, kullanırdık"* ifadesiyle ilişkili olarak nüans kavramından; bunun ortak özellik olduğunu, sesin olabildiği kadar güçlü çıkması neticesinde her perdenin kesin bir şekilde ayrılırken goygoyun kaçınılmaz olarak çıkacağını ifade eder ve üslûbun değişebileceği de vurgular.

Goygoy eski üslubun eski tekniğin kaçınılmaz bir sonucudur. O kadar kuvvetli okursanız her perdeyi kesin bir şekilde öncekinden sonrakinden ayırmak isterseniz goygoy çıkar kaçınılmaz olarak. Bu iyi bir şey mi hayır iyi bir şey diyemem. Bu değiştirilecekse, yok edilecekse üslûptan bir şeyler kaybolur. Ama üslûp değişen bir şeydir. Ben yani yüzyıllarca aynı üslubun kalması gerekir, kalması şarttır demiyorum. (F. Karakaya, Kişisel Görüşme, 21 Nisan 2012)

Osman Nuri Özpekel dini mûsikîden gelen gazelhan tavrını din dışı mûsikîye uygulayan ilk kişi olan Münir Nurettin Selçuk ve gazelhan tavrına getirdiği değişim üzerinde durur. Ayrıca eski hâfızların aruzdaki bir buçuk heceleri, imaleleri, zihafı da goygoy gibi müzik hareketleriyle kolayca ortaya koyduklarının altını çizer.

Gazelhan tavrı M.N.S. de değişmiştir. Gazelhanların gerçekten tamamen dini mûsikînin tesiriyle ağır goygoylu seçtikleri güfteler de dâhil olmak üzere bir gazelhan tavrı vardır. Hâfız Osman, Hâfız Kemal, Hâfız Saadettin Kaynak Kuran-ı Kerim'den gelen büyük bir tecrübeyle gazelleri de ilahileri de, aynı dini mûsikî üslubu ile okumuşlardır. M.N.S. bu gazelhan tavrını dini mûsikîden alıp tamamen din dışı mûsikîye uygulayan yegâne gazelhanlardan biridir. Zaten şarkılarının arasında söylediği gazellerden de bunu anlıyoruz.... Goygoy, tamamen usûl ve vezin ile alakalı bir kavramdır.... Hâfızlar kuvvetli ve zayıf zamanları goygoylarla birbirinden ayırıp, bir buçuk heceleri belirtiyorlardı. Aruzdaki bir buçuk heceleri, imaleleri, zihafı bu tarz müzik hareketleriyle ortaya koyabiliyorlardı. Bugün usûl vurup okumak diye bir kavram kalmadı. (O. N. Özpekel, Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2012)

---

<sup>6</sup> Huffaz: Hâfızlar

Gazel okurken makâma hâkimiyet, edebiyata hâkimiyet, vezni çok iyi bilmek, güfteyi kullanırken vezne göre kullanmak, makam seyrini de o güftenin veznine göre eşleştirebilmenin öneminden bahseden Doğan Dikmen, goygoylu okuyuşun usûlü belirginleştirmek, perdeleri açığa çıkararak melodik yapıyı sabitlemek gibi temel özelliklerini vurgular.

“... Gazelhan üslûbu dediğimiz zaman gazelhanların genel üslûbu vardır; ama oradan tavırlar ayrılabilir....Bir gazel okuma üslûbu var, gazel okuma tekniği diyelim.....Gazel okurken makama hâkimiyet, edebiyata hâkimiyet, vezni çok iyi bilmek, güfteyi kullanırken vezne göre kullanmak, makam seyrini de o güftenin veznine göre eşleştirebilmek (lazımdır) .Güfte neden bahsediyorsa makam da onu işleyebilmelidir. Doğru makam seçmek, yine burada vibratosuz düz seslerle doğru perdeleri çıkarabilmek önemli. Tabi gazel üslûbu da 30’lu yıllarda artık bitmeye başladı. Hâfız Burhan’dan sonra, güfte seçimi, sesi kullanamama, ses tekniğine sahip olamamaktan kaynaklanan glissandolar ve heceleri vezinli olarak düzgün kullanmamaktan kaynaklanan genel yapı, gazel formunu avamlaştırdı. Meyhanelerin de Türk mûsikîsine çok itibar etmesi, özellikle gazel formuna ayrı bir önem atfetmesinden kaynaklanan bir sarhoş ağzı doğdu. ...Goygoy tekkede kullanılan, Klasik Türk Mûsikîsi’nde de intikal etmiş, olması birçok sebepten dolayı da gereken bir müzik hareketidir.....Usûl mefhumunu belirlemek, bazı geçişleri yerine oturtmak, sessiz ters harfleri sesli harflere bağlamak ve melodik yapıyı sabitlendirmek, perdeleri açığa çıkarmak için kullanılmış ve gelenek olmuştur. Özellikle vezin ve usûl ilişkisi vardır goy goy kullanımında.(D. Dikmen, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

Kudsi Sezgin, gazel okuma tavrı ile ilgili olarak dinî mûsikî eğitimi almış bir icrâcının gazel okuması ile bu eğitimi almadan yetenekleri çerçevesinde gazel okuyan icrâcı arasında fark olduğuna dikkat çekerken, goygoylu okuma tekniği üzerine şöyle der:

Gazelhan tavrı demekten ziyade, gazel okuma tavrı demek daha doğru geliyor bana. Çünkü eskiye baktığımız zaman birçok ses sanatçısı ve hâfız esasında din konuları ile ilgiliyken .... yetenekleri dolayısıyla gazel de okuyabilmişler. Hiçbir zaman unutmamak lazım ki, gazel okuma tavrında dini mûsikî ile alakalı olanlar, icrâsını bilenler çok daha başarılı olmuşlar, normal bir ses sanatçısının gazel okuması ile dini mûsikî ile ilgili bir hâfızın gazel okuma tarzı arasında fark vardır.....Dini mûsikîde; tevşihlerde, ilahilerde,şuğullerde,bir takım serbest icrâlarda, salalar gibi gülbanklar gibi kasideler naatlar gibi bu tür icrâlarda belirli bir oranda goygoy<sup>7</sup> diye tabir edilen şey dinî mûsikînin icabı olarak gereklidir. Klasik mûsikîde,

---

<sup>7</sup>Goygoy tabiri nereden gelmiştir? Muharrem Ayı’nda Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin efendilerimiz için mersiyeler okunmuş. Eskiden fakir insanlar muharrem ayında kapı kapı dolaşıp goy goy goy.. diye böyle bir takım nağmeler yapıp, kendilerine muharrem ayında biraz erzak elde ederlermiş. Bu tabir

bestelerde, klasik formda eserlerde bazen çok az gerekebilir. (K. Sezgin, Kişisel Görüşme, 6 Nisan 2012)

Özer Özel, hâfız- gazelhan okuma şekli olarak hâfız tavrını klasik müzik için uygun görmediğini “Hâfız tavrını ben klasik müzik için uygun görmüyorum. Şimdi ben bir ilahi okuduğum zaman klasik müzikten bağımsız olarak okuyamıyorum, düşünemiyorum. Düşünce yapısı olarak, hal ve hareket olarak belki sözler açısından biraz uzak olabilir.” (Ö. Özel, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

### 2.3. Radyo Tavrı ve Üslubu

Radyo üslûbu-tavrı ile ilgili olarak Hasan Oral Şen’in, müzik terminolojisinde terim olarak yeni yeni yerleşmekte olan radyo tavrını “nüansı, gırtlak nağmesi, süslemeleri, nefes bölmeleri yerli yerinde ve yeterince, abartmasız, ölçülü, güzel ve temiz bir tavır-üslûbun ifadesi” (Şen, 2001) olarak işaret ettiği bu tanımlama görüşmecilerce de zaman zaman yorumlanarak bu maddede yer almıştır.

Alâeddin Yavaşca, *radyo tavrı* denilince Mesut Cemil Bey’in, Ruşen Ferit Kam’ın idare ettiği koroların yer aldığı Ankara Radyosu’nu anladığını ifade eder.

Hakiki müzik, dünden yani Osmanlı İmparatorluğu zamanından bugüne intikal eden Ankara Radyosu’nun eski üslupta, Mesut Bey’in ve Ruşen Beyin idare ettiği korolarda vardı. Mesut Bey’in vücudunu teşkil eden her hücrenin içerisinde Tamburi Cemil Bey var. Kendisinin de aynı zamanda Batı müziği bilgisi de var. O disiplin olmasaydı zaten koral icrâda olmazdı. Mesut Bey yapmıştır bunu..... Biz onlardan edindiğimiz intibalarla müziğe geçmiş olan insanlarız. (A. Yavaşca, Kişisel Görüşme, 20 Şubat, 2012)

Radyo tavrı-üslûbu için ifade edilen abartısız-sade- okuyuşla ilgili olarak Doğan Dikmen, yapılan süslemelerin zamanla eserin kendisine ekleneceğinin altını çizerek süsleme elemanlarının kullanımının kontrol altına alınması gerekliliğine dikkat çeker.

Bir eseri icrâ ederken süslemeleri de yapabilirsiniz tabi ki....Türk müziğinde, gelenekselleşmiş belli müzik cümlelerinin kaldıracağı beylik süslemeler vardır. Veya siz üslûb içerisinde usûlün dışına taşmadan heceyi bozmadan müzik cümlesinin ve edebi cümlelerin mânâsını değiştirmeden, bestekârın yaptığı mânâyı değiştirmeyecek şekilde, öyle

---

daha sonra başka bir şekilde uyarlanarak özellikle hâfız tavrına getirilip kondurulmuş goygoylu okuyor diye aşağılama olarak ortaya getirilip konmuştur.



bir süsleme bulur koyarsınız ki, o da gelenekselleşir.....(böyle günümüze gelmiş sayısız eser vardır. Bu süslemeler artık eserlerin aslı olmuşlardır. Fasıllarda şekillenmişlerdir.....bu mûsikîmizin geleneğidir ama bu zararlı bir gelenek.....Dolayısıyla mümkün olduğu kadar sade ve düz icrâ yapmaya dikkat etmek lazım ve bu süslemeleri de herkesin yapmasına müsaade etmemek lazım. (D. Dikmen, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

“*Radyo tavrı*” ifadesinin pek doğru olmadığı görüşünde olan Osman Nuri Özpekel ise, radyoda gerçekleşen icrâlarda dönemsel olarak da büyük farklar bulunduğunu ifade ederken, dönemler içinde sanatçıların ayrı ayrı düşünülmesi gerektiğinin üzerinde durmaktadır.

Radyo tavrı” diye....bir şeyden bahsedemeyiz çünkü radyonun kurulduğu günden beri bugüne kadar o radyoda okuyan insanların tamamen şahsi gayretleriyle çizilmiş bir yoldur bu. Günümüzde 60’lı 65’li yılların kayıtları radyoda çalındığı zaman görüyoruz ki Selahattin Pınar’ın eserinin bir yerine bir tane çiçeklenme yapmamış hiçbir sanatçı.....Radyo tavrı demek hangi dönemde kim çalıştıysa onların çaldığı şekildir.....Buna da radyo tavrı diyemeyiz. Çünkü bir yandan Alâeddin Yavaşca okurken, aynı yıllarda Zeki Müren de okuyordu, Gönül Yazar da okuyordu, Behiye Aksoy da. (O. N. Özpekel, Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2012)

Osman Nuri Özpekel’in radyoyu teşkil eden farklı icrâcıların o üslubu şekillendirdiği yönündeki görüşünü radyoda uygulanan denetim mekanizması ile farklı bir açıdan değerlendiren Reha Sağbaş, çok fazla notaya bağlı icrâyı da eleştirmiştir.

Bir nota tapıcılığı olan ve çok da iyi bir icrâ tarzı olmayan bir biçim türemiştir radyoda. Radyo müziği de diyebiliriz buna, üslup da diyebiliriz.Bu üslup iyi bir şey olmayabilir.Aynı dönemde farklı icrâcılar olsa da aynı denetim merkezi tarafından denetleniyor, yukarıda bir otokontrol var.İcracılar kendiliğinden bir denetim mekanizmasına soktular kendilerini.Sade seslerinin renkleriyle kendi tavırlarını korudular.Ama radyo üslubunu da yaratmış oldular.(R.Sağbaş, Kişisel Görüşme, 12 Kasım 2012)

Kudsi Sezgin de “*radyo tavrı*” şeklinde bir tavrın aslında olmadığını düşünmekte ve radyoya, bir dönemin kötü icrâlarının kontrol altına alınmasını sağlayan bir sistem olarak bakmaktadır.

Esasında böyle okuyuş tavrı yoktur. Bu sadece ses icrâsındaki deformasyonu engellemek için ortaya atılmış bir tabirdir. Amaç ise zamanla solist icrâların bozuk bir yapıya bürünmesi ve bu bozuk icrâları engellemek için ortaya konan adeta bir otokontrol sistemidir. Bundan dolayı, radyo üslûbu denen olgu ortaya çıkmış(tır). (K. Sezgin, Kişisel Görüşme, 6 Nisan 2012)

Günümüzdeki radyo sanatçılarını, kabul gören üslûplara sadık kalmayarak güncel icrâlar yaptıkları için eleştiren Özer Özel, esasında yüz yıllık geçmişi bulunan radyonun da bir üslûp teşkil edemeyeceği görüşündedir.

Şimdi bu radyo dediğimiz( kurumun) hayati süresi nedir? Yüz yıldır. Biz dört yüz, beş yüz yıllık bir üslûptan bahsediyoruz. Radyonun şu anki durumu belli, arabesk söyleniyor....arabesk olmasa bile, arabeske yatkın kişilerin besteleri okunuyor. O yüzden ona bir radyo üslûbu demek, onu yüceltir. Üslûbu devam ettiren kişiler çok önemli. Örneğin, A.Y.'in ve B.S.S'in öğrencileri onlar gibi olsalardı, radyonun durumu böyle olmayabilirdi. (Ö. Özel, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Çiğdem Kırömeroğlu Yarkın da günümüz radyolarına eleştirel yaklaşımlarda bulunarak konuya şöyle yaklaşmaktadır:

Son on seneye kadar radyo tavrının olabileceğine katılıyorum. Şu anda öyle bir şey maalesef kalmadı. Ben on altı senedir radyodayım, on altı sene önce bu tavra yetiştim. Ama şu anda o tavrı (ancak) bazı şeflerin yapmış olduğu programlarda yaşıyorum.(Ç. Kırömeroğlu Yarkın, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

## 2.4. Koro Tavrı ve Üslubu

Koro icrâsı ve yönetimi ile en çok anılan ve tanınan kişi olan Nevzat Atlığ, Mesut Cemil ile radyoda başlayan koro icrâlarını, kendisinin koro çalışmaları, ritim saz kullanımı gibi konuları tarihsel seyir içerisinde ayrıntıları ile ortaya koymaktadır:

Mesut Cemil Bey Türk müziğini çok iyi tahsil ettikten sonra Avrupa'da yıllarca kalıyor. Koro icrâsını orada dinlediği için; Türkiye'de ilk koroyu 1930lu yılların ortalarında kuruyor. Bu koro dışarıda sahne konserleri vermiyor; unison koro adı altında birkaç plak yapıyor; bunlar sadece erkeklerden mürekkep....Mûsikîmizde toplu icrâ iki şekilde karşımıza çıkıyor; ya koro icrâ şeklinde ya da fasıl heyeti şeklinde. Mesut Cemil Bey, bir gün ....beni tebrik etti, 'bak doktorcuğum dedi sen de perküsyon aleti kullanmıyorsun, bak ben be hiçbir zaman böyle bir şeyi arzu etmedim.....Ankara Radyosu'nda 1940 lı yılların sonuna doğru, acaba kudüm kullansam nasıl olur diye düşündüm ve birkaç neşriyatta kullandım ama istediğimi bulamadım ve vazgeçtim 'dedi. ....Batıda perküsyon sazları devamlı ritim unsuru olarak vazife görmüyorlar. Bestekâr ifade etmek istediği bir hususu, ifade unsuru olarak o ritim sazlarından bazen hepsini, bazen yalnız bir tanesini muayyen bir zaman için kullanıyor. Şimdi burada bizim mûsikîmize gelince öyle perküsyon sazlarımız var ki, aynı zamanda melodi çalıyor....kanun,ud,tambur melodi çalıyor, hem de perküsyon....bir Mevlevî Ayininde kudüm kullandım .Mevlevî mûsikîsinde ney ve kudüm temel sazlardır,diğer sazlar sonradan girmiştir. Mûsikîde icrâ konusu daima telakki etmiştir, değişmiştir, gelişme göstermiştir. Mesut Cemil Bey'in ortaya çıkardığı ve kendi anlayışım ve kendi çalışmamla o

anlayışı 60 sene boyunca en iyi şekilde yönetmeye gayret ettim.(N. Atlı, Kişisel Görüşme,16 Mart 2012)

Erol Deran, Mesut Cemil Bey’in koro yönetiminin homojen yapısını korumak için harcadığı çabadan bahsederek; korodaki bir sanatçının fasıl okuyuş üslûbundan farklı olarak şahsi özelliklerini azaltarak koro birliği içinde var olması gerektiğinin üzerinde durur.

Radyoya yeni girdiğim zaman 1957’de Mesut Bey Klasik Koroyu yönetirdi....Mesut Bey’in bir parmak hareketiyle ritim hafifleyecekse hafifleyecek, bir parmak hareketiyle şiddeti artacaksaartacaktı..... Mesut Bey orada koroyu homojen tutmaya çalışırdı.....Mesut Bey’le koroda şahsi halinizden ziyâde sade olup, ortaya çıkmadan koro birliğine saygı göstererek okumak (gerekirdi) fasılda öyle değil. Fasılda bir meyân açarsın, istediğin kadar sesinin şiddetini kullanabilirsin. (E. Deran, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Bülent Aksoy, “Mûsikîde Radyo Standartları” başlığında ele aldığı koro tavrına ilişkin olarak; akort kullanımı, usûl mefhumu, süsleme elemanlarının kullanımı ve hançerede gerçekleştirilen süslemelerle ifade nüanslarının öneminden bahseder.

Koro tavrının başlıca özellikleri şöyle sıralanabilir: Bütün koro üyelerinin aynı perdeden okuması ve çalması, çoğu zaman da “dört ses aşağıdan” diye anılan, pest kız neyi düzeninin kullanılması; usûlün, ritmin ağırlaştırılması; fasıl tavrındaki süslemelerden mutlaka kaçınılarak “düz okuyuş”un benimsenmesi; gırtlak süslemeleri yerine, Batı mûsikîsi zevkiyle uygulanan“nüanslar” kullanılması; nota değerlerini istenildiği kadar uzatan point d’orgue<sup>8</sup> denilen seslere sık sık yer verilmesi (Aksoy, 2008)

Koro müziğinin geleneğimize çok da uygun olmadığını savunan Ahmet Özhan, koro tavrı-üslûbu için en iyi örneklerin Mesud Cemil Bey ve Ulvi Erguner korusu olduğunu belirtir. Şeflik, usûl, ritim sazlar konusundaki özellikleri açısından Ulvi Erguner *Erkekler Korusu*’nun geleneksel müziğe daha uygun olduğunun altını çizer.

Koroların başında şefler oluyor. Yani zaten herkes aynı şeyi söylüyor, aynı şeyi çalıyor. Yani piyano veya fortinin haricinde şef ne yapar? O zaman koral müzik icabı bizim mûsikimizde yok....Batı müziğindeki şeflikle bizim mûsikimizdeki şeflik arasında benzerlik yok....Mesut Cemil korosundan bahsederken eş zamanlı Ulvi Erguner erkekler topluluğundan da bahsetmemiz lazım. Ulvi Erguner’in erkekler topluluğunda kudümü bendiri ile beraber daha hamasî bir üslûp vardı. Hangisi daha çok Türk Mûsikîsidir? diye düşünürseniz karar veremezsiniz ama geleneğe baktığınız zaman Ulvi Erguner’in topluluk anlayışı, çok daha

---

<sup>8</sup>Müzikte bir notanın kendi değerinden bestecinin istediği kadar daha fazla çalınabileceğini gösteren sembol.

bizim genlerimize uygun bir tarzdır. Ama koral mûsikî bizim müziğimizde biraz zorlama bir müziktir.(A. Özhan, Kişisel Görüşme, 24 Nisan 2012)

Reha Sağbaş, konuya ilişkin açıklamasını Mesut Cemil Bey’in korusu örneğinden yola çıkarak yapmış ve “size herhangi bir koro dinletsem onun Alâeddin Yavaşca’nın mı Ahmet Kadri Rizeli’nin mi olduğunu anlamamız mümkün değildir ” ifadesi ile de bir koroda aynı eserler notaya bağlı bir şekilde icrâ edildiği sürece o koroyu kimin idare ettiğinin belirlenemeceğini de eklemiştir.

Koro denilen topluluk örneğin Mesut Cemil Bey’in korosunu ele aldığımızda altmış kişi olduğu için, yine burada notaya bağımlılık olduğundan ve o koro da radyo sanatçılarından müteşekkil olduğundan için radyo müziği ortaya çıkıyor.(R.Sağbaş, Kişisel Görüşme, 12 Kasım 2012)

Kudsi Sezgin makam müziğinin oda müziği olduğundan yola çıkarak, koro ile yapılan müziğin Türk makam müziğinde yerinin olmadığını açıklar ve koro icrâsının seçilen akortlar ve toplu okuyuşlardaki kişisel farklılıklar sebebiyle solist özelliklerini yok eden, icrâcının kapasitesini düşüren bir alan olarak görür.

Koro tavrı diye bir şey kesinlikle söz konusu bile değil. Zaten Türk mûsikîsi koro müziği değil. Koral müzik değil, tamamen oda müziği....ancak klasik fasılda bir ser hânendenin güdümünde ve başkanlığında yapı(sada) tamamen formları itibariyle Türk mûsikîsi bireysel bir mûsikîdir.Toplu mûsikîye geçiş olduğunda zaten Türk mûsikîsinde bozulma başlamıştır. Türk mûsikîsinin en büyük defolarından birisi koral müzik adını verdiğimiz toplu (koro) icrâlarıdır. Sanatçı bireyin tamamen kabiliyetini ketmeden, ortadan kaldıran, yok eden, ses kapasitesini tamamen düşüren- hele bugün kullanılan akortlar- zamanla gırtlığının muhitliğini kaybettiren bir durumdur koro.. (K. Sezgin, Kişisel Görüşme, 6 Nisan 2012)

Özer Özel, “Türk müziğinden koral icrâ yoktur” diyerek koro icrâsına karşı duruşunun sebeplerini Batıdaki gibi seslerin bölündüğü bir koro algısının olmayışı ile bağlı olarak tıpkı solo icrâda M.N.S. ile birlikte geçirilen değişimden yola çıkarak, koro icrâsında da elli-yüz yıl sonra değişmeyen bir çerçeve çizilebileceğini sözlerine eklemiştir.

Koro icrâsı vardır ama elzem değildir. Bir kişinin okuduğu, beş altı kişinin ona eşlik ettiği mûsikî icrâsını ön plana çıkarmak lazım. Sahneye çıkıp okuma, M.N.S. onu daha da geliştiriyor, frakla çıkıyor. M.N.S.’in bu üslubu, sahnedeki üslubundan iki yüz, üçyüz sene önce var mıydı, yoktu. Demek ki belli aşamalardan geçmesi gerekiyor. Şimdi gelenekte koro yok, yani koral bir düzenleme yok. Dini müzikte cumhur okuma vardır, ilahiler okunur. Ama orada yine bölünme yok ki, koral bir şeyler yok. Şef yok ortada, partiyon yok, o yüzden belki bunlar elli altmış yüz yıl sonra bir çerçeveye oturacak ve değişmeyecek bir çerçeve olacak.(Ö. Özel, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Mehmet Güntekin Türk müziğinde koro icrâsı yoktur görüşüne karşı fikirlerini Türk müziğinin zirvede olduğu III. Ahmet döneminde (1703-1730) yüz kişilik fasıl heyetlerini icrâsını örnek gösterir.

III. Ahmet Devri Türk müziği geleneğinin zirvede olduğu bir devirdir. Seksen, yüz, yüz yirmi kişilik fasıl heyetleri var o nasıl oluyor peki? Türk müziğinin icrâsında bireysel icrâda yok denilemez, gelenekte yok ama 1920'lerden itibaren var ve büyük bir kabul görmüş. Suyu tersine kimse akıtamaz; M.N.S. ile ortaya çıkmış bir şey, bu kabul görmüşse, var demektir. O da sıradan herhangi biri değil, geleneğin içinden gelmiş bir harika çocuktur.(M. Güntekin, Kişisel Görüşme, 20 Şubat 2012)

Doğan Dikmen koro icrâsının gelenekte zaten olduğunu işaret ederken; az saz ve az sesle yapılan icrânın her zaman iyi olmayacağı, kalabalık korolarla daha fazla çalışılarak ihtişamlı ve iyi bir icrânın olabileceğini ifade eder.

Koro tarzı bir icrâ yoktur demek doğru değil....Niye koro olmasın, tekkede zâkirler var, hepsi koro.Enderun'da, Huzur faslında bir kişi mi söylüyordu? Dede Efendi'nin yanında Şakir Ağa yok muydu? Dellalzâde yok muydu? Müziğin temiz olması için az saz az ses bu tercih edilebilir. Kimse kafasına göre bir şey yapma hürriyetini kendisinde bulmadığı sürece - yorumcu şeftir-, şef ne isterse o olur. Ama şef tek tek herkesi denetleyebilmelidir. Nefes alıp verişine kadar, heceleri kullanımına kadar....Eğer bunların hepsi doğru düzgün yapılırsa okuduğunuz terkipler, kelimeler de net anlaşılır, daha ihtişamlı bir müzik yapılır..... toplu müzik yapabilmek çok zordur. On kişiyle yaptığınız müziği, eğer yüz kişiyle yapıyorsanız en az on katı daha fazla ilgileneceksiniz demektir. (D. Dikmen, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

Koroların tespit edilmesinin ses sanatçılarının karakteristik sesleri ile kolaylaştığını düşünen Osman Nuri Özpekel, koro okuyuşunu sırf düz bir okuyuş olmadığını ifade eder ve topluluğun uyum içerisinde gerçekleştirdiği icrânın önemine değinir.

Eskiden icrâ heyetinin koro icrâları olurdu. Nerde duysanız, hangi kayıta duysanız tanırdınız neden Orhan Şener'in ve Recep Birgit'in Rahmi Sönmezocak'ın sesi en önlerde ayırt edilebilirdi. Koro tavrını bile anlayabilmek için okuyan şahısların yardımına ihtiyaç var. Ama koro dediğimiz şeyde böyle münferit bir şey olmaz. Koroda yani herkes sesini aynı ayarda çıkaracak. Bu ille düz okuyuş mânâsına gelmez. Eskiden koro yok muydu? Mesut Cemil Bey'den önce şef eliyle idare etmiyordu. Ortaya Ali Rıza Şengel geçiyordu serhânende; işaretini veriyordu ve başlıyordu. (O. N. Özpekel, Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2012)

Çiğdem Yarkın;kendisine Mesut Cemil'in fasıla has süslemeleri ortadan kaldırarak, ifade nüansların ön planda olduğu koro icrâları hakkındaki görüşleri sorulduğunda,

bir ses icrâcısının koroda ve solodaki okuyuş farklılıklarından ve kendi kişisel deneyimlerinden yola çıkarak şu açıklamayı yapmıştır.

Mesut Cemil'in kaldırmış olduğu şey koral okuyuşla birlikteliği sağlamak içindir. Mesut Cemil'in korosunda olan Sabite Tur Gürelman, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar çok asgaride hançere (nağmeleri) yaparak okumuşlardır. Radyoda icrâ ettiğimiz programlarda koral okuyuşlarda da çok fazla gırtlak (nağmesi) yapmamaya dikkat ediyoruz; aynı notayı okursanız birleşilir, daha homojen bir okuyuş çıkar ortaya (Ç. Kırömeroğlu Yarkın, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

Ergun Balcı'nın Nevzat Atlığ'ın hayatını kaleme aldığı kitabının bir bölümünde; Mesut Cemil Bey'in yönettiği koroya ilişkin kişisel yorumları koro icrâsının nasıl olması gerektiği konusunda fikir vermesi açısından kanaatimizce önemlidir.

Mesut Cemil gibi bir büyük usta çıkıyor,...Ünison Erkekler Korosu'nu kuruyor; plaklar dolduruyor, sahne konserleri veriyor. Mesut Bey'e kadar iki hânendenin basit ve kolay bir eseri bile, beraberlik içinde okuyamadıklarını eski plaklarda açıkça görürüz. Yine aynı döneme ait plaklardan dinlediğimiz mûsikî topluluklarının icrâlarında, kalabalık içinde ancak üç-beş kişinin okuduğunu, diğerlerinin onları takip etmekle yetindikleri hemen fark edilmektedir. Kesindir ki, koro icrâsını beğendirerek dinletebilme başarısını gösteren ilk mûsikîşinasımız doğrudan doğruya rahmetli Mesut Cemil Bey'dir. (Balcı, 2004)

## 2.5. Fasıl Tavrı ve Üslûbu

Fasıl geleneksel anlamıyla bir Peşrev, bir Kâr, iki Beste, Ağır Semai, Yürük Semai ve bir Saz semaisi'nden oluşan eserlerin ardı ardına belirli bir kural çerçevesinde seslendirildiği icrâ şekli olarak tanımlanabilir. Osmanlı döneminde, İstanbul ve Anadolu'da fasıl olarak icrâ edilen türe benzer şekilde, Halep ve Şam'da Vasla; Tunus'da Ma'aluf ve Endülüs Arap icrâlarında Muvashha gibi toplu icrâ geleneği türleri vardır.(Eken,2007)Fasıl farklı formlarda ard arda sıralanmış bir program bütünü olarak düşünüldüğünde her bir formun kendisine özgü kurallarıyla icrâ edilmesi gerekmektedir. N.Özgül(Özbilen)Turgay'ın; “Batı müziğinde barok şarkıcılığı,opera şarkıcılığı, lied şarkıcılığının birbirinden farklı üsluplar oluşundan yola çıkılarak uzmanlık alanlarına ayrılışı gibi *fasıl şarkıcılığı* teriminin de Türk makam müziği repertuarını büyükten küçüğe bütün formlarıyla bir bütün olarak icrâ edilebilecek özelliklere sahip icrâcılar için kullanılması kabul görmüştür”(Özbilen,2007) ifadesinden de anlaşılabileceği gibi fasıl icrâ etmenin belli kriterleri vardır.

Nevzat Atlıg 1940'lı yıllarda icrâ edilen fasıl müziğinin önemi ve müzisyenlerden bahsederken, fasıl üslûbuna ilişkin olarak ritim saz unsurunun kullanımına da değinmiştir:

Ankara Radyosu'nda Şerif İçli'nin başkanlığında, Hakkı Derman, Şerif İçli, Hamdi Tokay (klarnet), Hakkı Derman (keman), Şerif İçli (ud), Osman Güvenir (kanun), Şerife Sezgin (ney), sonradan (eklenen) Vedia Tunççekiç (kemençe), okuyanlar (ise), Tahsin Karakuş, Sedat Topuz ve Safiye Tokay. (Bu sanatkârların) yaptığı fasıl bir metronom gibiydi. Bir perküsyon sazına ihtiyaç duymayacak şekilde, Hakkı Derman'ın gayet kıvrak kemanı(eşliğinde) okuyucular da öyle....Ankara Radyosu'nda hiçbir zaman perküsyon sazi olarak def (veya) darbuka kullanılmadı. Fasıllarda da kullanılmadı....Eskiden fasılların hânende idare ederdi; hânendenin def'i, faslı idare etmesi için bir vasıta'dır. (N. Atlıg, Kişisel Görüşme, 16 Mart 2012)

Radyoya kanun icrâsı olarak girdiği 1957 yılından itibaren Hakkı Derman, Şerif İçli, Ahmet Yatman, Şükrü Tunar ve Yorgo Baconos gibi dönemin en ünlü hânendelerinin ve sâzendelerinin yaptıkları fasıllarda bulunmuş olan Erol Deran, fasıl müziğinde özgürlük alanının genişliğinden, varyasyonların, süslemelerin ve ritmin öneminden bahseder.

Bir fasılda klasik koroda çalınır gibi çalınmaz. Fasılda özgürlük vardır, fasılda varyasyon zenginliği vardır, bu doğru dürüst yapıldığı zaman değer kazanır. Süslemeler, varyasyonlar, serbesttir ama, faslı fasıl gibi yaptığınız zaman öyledir. Fasılda ritim önemlidir, varyasyonlar önemlidir. (E. Deran, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Radyolarda *fasıl heyetinin* icrâyâ dâhil olmayan *şef*'in yönetimine verilmesiyle, icrâcılarının ses alanlarını süsleme elemanlarını özgürce kullanma olanaklarının engellenmesi ile fasıl müziğine özgü nüansların ortadan kalktığı görüşünde olan Bülent Aksoy, böylelikle günümüz fasıllarının aslına özgü olmadığını altını çizer.

Radyolarda fasılın geleneksel düzeni 1960'larda bozulmaya başladı. Serhânende geleneği ortadan kalktı. Fasılın başına bir şef, yani icrâyâ sazıyla yahut sesiyle katılmayan bir mûsikîci geldi.....heyetin bütün üyelerinin aynı perdeden okuması geleneksel fasılda yoktu. Her hânende kendi ses alanı içinde okur, daha tiz seslere çıkabilenler öne çıkabilirlerdi; sazlar da peşrevi, saz semaisini ve aranağmeleri fasıla has süslemelerle, daha yürük bir biçimde çalardı. Heyetin icrâyâ faal olarak katılmayan bir şefin yönetimine verilmesiyle birlikte fasıla has nüanslar ortadan kalktı; fasıl tavrı koro yahut “beraber şarkılar” tavrına dönüştü.(Aksoy, 2008)

Makam müziğinin bir bütünlük halinde tüm formlarıyla icrâsının bir tefekkür<sup>9</sup> aracı olduğunu ifade eden Ahmet Özhan'ın, klasik fasıl dışındaki fasılların bu amaca faydalı olmayacağına yönelik görüşü şöyledir:

Şimdiki fasıllar psikolojinin, disiplinin hafiflemesidir....psikolojinin, kontrolün, disiplinin....deformasyonu söz konusu.... klasik mûsikîde Kâr'la başlayıp,Birinci Beste, İkinci Beste ve Semaillerle, Ağır Aksak'tan sonra Saz Semaisiyle biter....Üst noktada konuşacaksak mûsikî tefekkür içindir, eğlence için değildir. (A. Özhan, Kişisel Görüşme, 24 Nisan 2012)

Reha Sağbaş, Ahmet Özhan'ın görüşlerine paralel olarak gazinolarda icrâ edilen fasıldan yola çıktığı konuşmasını musikinin yasaklandığı dönem ve musiki eğitimi ilişkilendirmiştir.

Mehterhâne kapanıp, Enderun(yüksek saray müzik okulu) kapanıp devlet desteğini çektiğinde eğitim özel derslerle sürdü.Büyük ustalar evlerinde ya da çokça talebesi varsa bir mekan bulup meşk ediyorlardı. Üsküdar musiki cemiyeti vb cemiyetleri açmaya başladılar. Müzik nerede yaşadı?Gazinolarda yaşadı.Müzik bir ihtiyaçtır.Önce meyhânelerde (yaşadı); meyhânelerde çalıp söyleyenler kimler?Rum, Yahudi , Çingene ve Müseviler müzik yaparlardı.Türklerle yasaktır.Çalgı çalmak haramdır ve içkili mekanlara da kaçak göçek gidilirdi. Bugün bazı mekânlarda icrâ edilen müziğin menşei(kaynağı) budur.(R.Sağbaş,Kişisel Görüşme,12 Kasım 2012)

Klasik koro ile fasıl müziği icrâları sırasında seçilen tempolar aslında birbirinden çok da farklı değildir. Özellikle fasıl müziğinin repertuarını oluşturan eserlere göre düzenli bir şekilde hızlanarak son bulmasına istinaden, Fikret Karakaya iki icrâ arasındaki tempo farkını “fasıl, klasik korodan biraz daha hızlı çalınır ve okunur, ama biraz daha,yani aralarında (tempo bakımından) çok büyük fark yok.”(F. Karakaya, Kişisel Görüşme, 21 Nisan 2012) diyerek açıklar.

Fasılda süslemelerin güftenin anlamına göre yapılmasının öneminin yanı sıra, icrâcının usûl içerisinde yapılabilecek *beylik süslemeler* dışına çıkması müziğin yapısını bozacağını vurgulayan Doğan Dikmen, fasıl türlerinin önemini altını çizerek.

Güfte bütün dünya müziklerinde çok önemlidir; çünkü birinci derecede insana hitap eden sözdür. Söz ne söylüyorsa müzik de onu söylemek durumundadır. İcracı da ona göre süsleme yapmak durumundadır. Fasıl bir repertuar sıralamasıdır, ama eğer icrâ üslûbunu kastediyorsak, ne faslı? Huzur Faslı mı, Enderun Faslı mı, Meydan Faslı mı? Huzurda yapılan fasılda karşınızda padişah var, oradaki haliniz tavrınız farklıdır. Enderun'da belki

---

<sup>9</sup>Tefekkür: Düşünme, kafa yorma.



huzurdaki kadar kontrollü olmasanız da yine de ciddi olmak gereken bir fasıldır. Meydan Faslı halka açıktır, eğlenceye yöneliktir. Eğlenmek de hem ciddi bir iştir, hem de ihtiyaçtır. üslûbu ve tavrı çok iyi bilen sâzendelerden ve hânendeler daha hürdür ama bu her aklına estiği yerde çıktığı oktav, aklına estiği yerde yapılan süsleme fasıl değildir; bunlar tahrifatır. Usûl içerisinde yapılabilecek beylik süslemeler bellidir.(D.Dikmen, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

Özer Özel, eğlence faslı veya klasik fasıl tavrının yanı sıra repertuarının da belirli bir süreç sonrasında oluştuğuna dikkat çeker.

Klasik fasıl; klasik üslûp dediğimiz üslûbun sonucu olan fasıldır. Belli bir sürecin sonucunda aynı makamda eserlerin bir araya getirilmesi sonucunda oluşuyor. Tıpkı türkülerle yapılan ve sıra gecesi olarak adlandırılan fasıl gibi.” (Ö. Özel, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Fasıl müziği icrâsının solist özellikleri taşıyan icrâcılarının sahip oldukları özellikleri tam olarak yansıtamayacağı görüşünde olan Çiğdem Yarkın, günümüzdeki yapılan fasıl müziği programlarının sürelerinin eskiye oranla kısalmış olmasına dikkat çeker.

“Eskiden dinleyicilerin de eşlik edebileceği şekilde coşkulu bir icrâ(yapılıyormuş)...Fasıl tavrı,solistin okuyuş özelliklerini tam olarak verebildiği bir tavır değildir.....Günümüzde icrâ edilen tarzda fasıllarda istenilen süre kadar fasıl programları gerçekleştiriliyor. Oysa gerçek bir fasıl asla yarım saat sürmüyor, bir buçuk saate yakın süren bir şeydir.” (Ç. Kırömeroğlu Yarkın, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

## 2.6. Günümüzde Devamlılığı Olan Tavır ve Üslûplar

Türk Makam müziğinde çoğunlukça kabul edilen ve söz sahibi olmuş okuyuşlarla şekillenmiş ve kesin çizgileri ile çerçevesi çizilmiş zaman içinde tahrifata uğrayarak da olsa, günümüzde de hala gelişen bir tavır ve üslûptan(Şen,2001) söz edebilir. Devamlılığı olan tavır ve üslûb konularında mûsikîşinasların yorumları doğrultusunda şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır:

Ses icrâsı alanında devamı olan üslûpların başında Münir Nurettin Selçuk gelmektedir.

Münir Nurettin Selçuk (ise), bir bakıma hâfız okuyuşu diyebileceğimiz şekli ve stili 1930 yıllarından itibaren değiştirmiştir. Çok eski plaklarında hâfız tavrı bence mevcuttur. Ama daha sonra kendisine has bir üslûba kavuşmuş ve bu üslûp kendisinden sonra gelen bütün ses sanatkârları için bence bir mektep vazifesini görmüştür. Mesela; Münir Nurettin Bey’i tıpa tıp taklit edenler çıkmıştır. Ama ondan istifade ederek o hâfız okuyuşunu terk ederek ortaya yeni bir tarzla çıkmaları bence önemli olmuştur.” (N. Atlı, Kişisel Görüşme,16 Mart 2012)

Alâeddin Yavaşca, Münir Nurettin Selçuk ile ilgili bir sanatta yeterlilik tezinde kendisi ile yapılan röportajda Münir Nurettin ve onun ses icrâcıları üzerindeki etkisini şöyle dile getirmiştir: “Türk mûsikîsi icrâsında son derece makbul, süzme bir üslûp, tavır ve edânın sahibi müstesna bir ses olan Münir Nurettin Selçuk; san’at hayatı boyunca, bir çok sanatkarlara ya bizzat veya plak ve konserlerinde ortaya koyduğu icrâ tarzıyla dolaylı yoldan müessir (etkili) olmuştur. Son kırk senede onun tesirinde kalmayan tek sanatkâr yoktur dersem mübalağa etmemiş sayılırım.”(Yavuz,1994)

Münir Nurettin Selçuk, sosyal değişimlerin de bir yansıması olarak “gelenekten kopmadan modern bir tarzı oturtmuştur” (E.Deran, Kişisel Görüşme,11 Nisan 2012). Böylece, yeni üslup ve yeni tavırlar ortaya çıkmıştır.

Münir Nurettin Selçuk’la başlayan solist icrâ geleneğinin olan ve üslûp devamlılığını sürdürenlerin başında Alâeddin Yavaşca kabul edilmektedir.“Ondan sonra yetişen bütün hânendeler, bunlar onun taklitçileridir denemez, onun kazandırdıkları şeyleri özümsemişler.” (B. Aksoy, Kişisel Görüşme, 30 Mart 2012)

Alâeddin Yavaşca’nın ardından Bekir Sıtkı Sezgin, hâfız ve gazelhan tavrından sıyrılarak daha modern kabul edilebilecek bu üslûbu en önemli temsilci olmuştur. Aynı dönemlerde yoğun icrâlarda bulunan iki sanatkârın benzerlik taşıyan üslûpları arasından ince nüanslar vardır. Ancak, “bir mûsikîşinas kendi çağının mûsikîşinaslarını takip eder ve dolayısıyla birbirlerini tanımaları doğal bir şeydir ama ikisinin arasında ayrımlar vardır.” (B. Aksoy, Kişisel Görüşme,30 Mart 2012) diyen Bülent Aksoy “sanatın ifadesi açısından bu kadar keskin çizgilerin tespiti zordur” düşüncesini gerekçe göstermiştir.

Münir Nurettin Selçuk’tan etkilenmiş diğer ses sanatkârları arasında, Ali Rıza Köprülüleroğlu, Ahmet Çağan, Rıza Rit, Tûlun Korman ve Meral Uğurlu sayılabilir.

Reha Sağbaş meşk sisteminin tam anlamıyla günümüzde karşılığını bulamadığından bir üslup devamlılığının söz konusu olamacağını belirttiği konuşmasında “Hâfız Kemal ile Hâfız Osman’da hatta Hâfız Burhan’a kadar aynı şarkı söyleme ve gazel söyleme üslubunu bulabiliriz;bu aynılık melodik yapıdan değil de tecvit ve kıraatin abartılı kullanılmasından geliyor”diyerek hâfızların gazel okuma tarzlarındaki genel bir yakınlıktan dolayı genel bir üslup devamlılığının burada geçerli olabileceğini vurgulamıştır.

Talebe bire bir çalışma şansı bulamadığı için böyle bir devamlılıktan şimdilerde söz edemeyiz. Çünkü yayın organlarının arttığı, teknolojik devrimlerin çoktan yaşandığı hatta radyoların bile artık eskidiği günümüzde adından kutsanarak bahsedilen bu meşk sistemi unutulmuştur. Tarihte biraz sanatını yüksek tuttuğu için biraz “kıskanç” tabir edebileceğimiz hocalar talebenin başka bir hocaya gitmesini asla istemezlerdi. Hatta giderse bir daha gelmezdi o talebe. Burada bir devamlılık söz konusu olabilir. O talebe o hocanın rahle-i tedrisinden dizinin dibinden geçmiştir. Ama bugünün sanatkar adaylarından bahsedecek olursak; onların birçok hocası var. O zaman çeşitli tavırlarda şarkı okumayı öğrenen birisinin genel bir üslup taşıdığı söylenemez. (R.Sağbaş,Kişisel Görüşme,12 Kasım 2012)

Kani Karaca erkek ses icrâcıları içinde özel bir tavra sahip olduğundan bu bölümde anılması önemlidir. Doğan Dikmen’in Kâni Karaca’ya ithafen “Kâni Karaca bir üsluptur, tavidir. Sadettin Heper’den, Sadettin Kaynak’dan ve Üsküdarlı Ali Efendi’den meşk etmiştir, onlar da birer tavidir; ancak günümüzde birebir Kani Karaca üslûbundan etkilenmiş ve meşk zincirini takip eden bir icrâcı örneği vermek zordur” (D. Dikmen, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012) ifadesinden de anlaşılacağı gibi kabul gören her üslup takip edilememektedir. Çünkü bir üslubu benimseyebilmek için önce onu taklit etmeye çalışmak gerekli olduğu ve taklit için de belirli seviyede bir yeteneğin, yatkınlığın olması gerektiğinden üslupların devamlılığı güç bir durumdur.

Kadın ses icrâcıları arasında Avrupalı okuyuş olarak adlandırılan bir tarzın takipçilerinin başında Fikriye Şakrakeses sayılmaktadır. “Fikriye Şakrakeses, Muhlis Sabahattin’in eserlerini plaklara okumuştur.”(B. Aksoy, Kişisel Görüşme, 30 Mart 2012) Ayrıca Aksoy Muhlis Sabahattin Ezgi’nin Avrupalı ezgilerle örülü operetlerini seslendiren Şakrakeses’in meşk zincirini takip eden olan sanatçılara ise Akile Artun, Mefharet Yıldırım ve Tülin Yakarçelik’i örnek göstermiştir.

Akile Artun, İstanbul Radyosu İcra Heyetinin ilk kadın üyesidir. Akile Artun’u alafanga ağız dolayısıyla beğenmezler ama sevenleri de vardır. Mesela Mefharet Yıldırım, Tülin Yakarçelik. Bunlar tavır itibarıyla birbirinden etkilenmiş olsa gerektir.”(B. Aksoy, Kişisel Görüşme, 30 Mart 2012)

Münir Nurettin Selçuk dönemi kadın ses icrâcıları arasında önem bire yere sahip olan Lale ve Nerkis Hanımlar<sup>10</sup>da ses icrâ tarihi açısından önemli bir yer almaktadırlar. Udî Nevres Bey’in öğrencileri olan ancak piyasa müziğinde yer almadan, sadece

---

<sup>10</sup> Cumhuriyet döneminde plak yapan ilk kadın icrâcılardandır. Lâle Hanım (d.Selanik 1896-ö.İstanbul 01.02.1971)-Nerkis Hanım (d.Selanik,1895-ö.İstanbul, 12.05.1975)

plak doldurarak icrâ yapan sanatkârlar kendilerinden sonra gelen sanatkârları etkilemişlerdir.

Mehmet Güntekin bire bir şahısların üsluplarının devamlılığı yerine bölüm önceki maddelerde belirtilen genel üslup-tavır türlerinin devamlılığını söz konusu etmiştir:

Mesela bizim hâfiz tavrı dediğimiz, bugün hala o tarz okuyanlar var, çok az da olsa. Toplu icrâların bir takım tarzları üslûpları yaygınlık kazanmış şekilde var. Fasıl mûsikîsinin belli bir okuyuş sistemiği var: repertuarların oluşturuluş biçimi, icrâların nasıl akması gerektiği gibi....” (M. Güntekin, Kişisel Görüşme, 20 Şubat 2012)

Toplu söyleyiş, koro icrâsı alanında devamlılığı olan üslûplar açısından bakıldığında, Mesud Cemin Bey’in Ankara Radyosu<sup>11</sup>’nda yönettiği koro çalışmaları özellikle dikkate değerdir. Bu koronun icrâları daha sonra yapılan koro çalışmalarını da etkileyerek Ruşen Kam, Nevzad Atılığ gibi koro şeflerine de örnek olmuştur.

---

<sup>11</sup> Ankara Radyosu 1927 yılının Kasım ayında Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi tarafından devreye sokulmuş ve yayın hayatına başlamıştır.

### 3. SOLO SES İCRASINDA ÜSLÛBU BELİRLEYEN UNSURLAR

Bu bölümde üslûbu belirleyen unsurlar olarak, bir icrâcının geçtiği eğitim süreci içinde en çok etkisi düşünülen; dini mûsikî eğitiminin yeri, icrâcının kullandığı akortlar, icrâ sırasında esere dahil ettiği ifade nüans ve süsleme elemanlarının kullanılışı, icrâcının esere kattığı yorumlar üzerinde durulacaktır.

#### 3.1 . Ses İcracısının Eğitim Süreci

Eğitim her alanda olduğu gibi mûsikî alanında da üzerinde durulması gereken en önemli ögedir. Bir bilginin doğru bir şekilde kullanılması, uygulanması ve kuşaktan kuşağa aktarılması kişilere verilen eğitimle gerçekleşir. Burada, eğitimi bir Türk mûsikîsi ses icrâcısının eğitimi ile sınırlandırarak, bu eğitim neticesinde icrâcının kendi tavrını bulabilmesi ve bir üslûp oluşturabilmek için ne şekilde bir yol alması gerektiği üzerinde durulmuştur.

Türk musikisinde eğitim süreci yaklaşık olarak 19 yy a kadar sözel aktarım yolu ile gerçekleşmiştir.Bu sözlü aktarım kısaca meşk olarak isimlendirilmiş ve eser öğrenmek anlamında , eser meşk etmek tabiri kullanılmıştır.Meşk kelime anlamı itibariyle taklit demektir ve önceleri hat sanatı için kullanılan bir terimdir. Mûsikî meşkinde ise yine taklit esasına dayalı bir eğitim süreci vardır. “Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya bir güfte mecmuasından faydalanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir ve önce hoca tarafından eser kısım kısım öğrencinin hâfızasına eksiksiz bir şekilde yerleşinceye kadar okunur ve öğrenciye tekrar ettirilir. Burada nihai amaç olan eserin öğrencinin hâfızasına meşk edilmesidir.”(Behar,2000)

Nevzat Atlığ, doğru şan tekniğinin kavranabileceği bir ses eğitimi yanında, doğru eser kayıtlarını doğru icrâcılardan dinleme, repertuardaki eserleri makam, usûl ve form açısından doğru analiz edebilmeyi eğitimin temel şartları içerisinde sayar:

“Ses icrâcıları(nın) şan tekniğini etüd etmesi, çok yerinde olur. Kendisine bir yol çizerek icrâcıları çok iyi dinlemesi lazım(dır).... Geniş bir repertuara sahip olması....eserlere,

özellikle klasik eserlere analitik yönden tetkik etmesi....iyi bir hocayla da çalışması (önemlidir).” (N. Atlı, Kişisel Görüşme,16 Mart 2012)

Konuya farklı bir şekilde yaklaşarak kişinin karakter yapısının da önemli rol oynadığını“sanatkâr bir kere çalışmalı, yalnız sanatına da değil, kültürün de beraber gitmesi lazım ve bir de (insanın) yapısı çok önemlidir”ifadesiyle vurgulayan Erol Deran, ayrıca kişinin sevdiği ses ve saz icrâcılarını dinlemesinin yanında bir enstrüman çalabilmesinin ve ses icrâcılarının yanında saz icrâcılarını da dinlemesinin eğitimi kolaylaştıran unsurlar arasında sayılabildiğini de ifade etmiştir. (E. Deran, Kişisel Görüşme,11 Nisan 2012)

Reha Sağbaş Türk makam müziğinde perde konusunun önemine dikkati çekmiş ve bu perdelerin en doğru seslendirilişlerinin “üstad” tabir edilen sanatkârlardan dinlenilmesi ve öğrenilmesinin önemine değinirken sanatkarın tavrının ve üslubunun şekillenmesinde kültürün öneminin de altını çizmiştir.

Öncelikle Türk müziğindeki perdeleri usta sanatçıların nasıl seslendirdiğine bakacak. Sanıyor musunuz ki siz Alâeddin Yavaşca ile Münir Nureddin veya Hâfız Osman ile bugün Doğan Dikmen aynı perdeleri icrâ ediyor? Asla böyle bir şey yok. (Çünkü )alfabe değişti, latinceye geçtik. Günümüzde kimi icrâcılar eskilere biraz benzeyen onların hepsinin biraz mecz edilmiş, kendi sesi ve kendi duygusuyla da alabildiği kadar ortaya konmuş halleridir. Yalnız burada sanatkârın kendi duygusu ve kalitesi çok önemlidir ;çünkü herkes kendi kültürü kadar müzik yapar.(R.Sağbaş, Kişisel Görüşme,12 Kasım 2012)

Ahmet Özhan, her insanın kendi potansiyeli doğrultusunda bir tavrı olacağına vurgu yaparak Erol Deran’ın görüşü ile paralellik taşıyan görüşünü kişinin karakter yapısı ile dinlediği müzik arasındaki bağın önemini de ekleyerek yapar.

Eğitimden ziyade (kişinin) karakteri önemlidir .... Her insanın da açığa çıkardığı bir yeteneği vardır. Herkes kendi potansiyeli doğrultusunda, tavır, üslûp, repertuar tercihlerini kendisi yapar.....Ayrıca eski ustaları tabi dinlersin ama, eğer terkibine uygun değilse dinlediğinle kalırsın, (onu) edinmezsin.” (A. Özhan, Kişisel Görüşme, 24 Nisan 2012)

Herkesin bir tavrı olduğunu fakat hitap ediş kudretinin farklı olduğunu ifade eden Münip Utandı, kabiliyet, çok çalışma ve iyi bir hocadan meşk yoluyla üslûp eğitiminin öneminden bahsetmiştir.

Kabiliyet ve ondan da önemlisi çalışma(dır).Aslında herkesin bir tavrı var. Fakat hitap ediş kudretleri farklıdır. Bir icrâcının tavırda başarılı olabilmesi için fem-i muhsin yani iyi ağız sahibi ve güzel bir sese, yeteneğe sahip olması gerekir. Üslûpta başarılı olmak için (ise) klasik meşk sistemimizdeki hoca-talebe münasebeti çok önemlidir.( M.Utandı, e-posta,25 Şubat 2012)

Fikret Karakaya üslûbun özel yaratılmış insanlara ait bir özellik olduğunu ve herkesin bir üslûba sahip olamayacağını altını çizirken, yine iyi bir hoca ile meşk etmenin önemini vurgular.

Şimdi herkes kendi üslûbunu bulacak diye bir şey yok.. O özel yaratılmışlara ait bir şey, sıradan insanların kendi üslûbu olamayacak haliyle. İyi bir hânendenin yetişebilmesi için önce iyi bir hoca lazım. Sonra onun kaliteli, geniş ve güçlü bir sese sahip olması ve çok çalışması lazım. (F. Karakaya, Kişisel Görüşme, 21 Nisan 2012)

Osman Nuri Özpekel, “birinci şart Allah’ın verdiği bir ses ve bu mûsikî yeteneğidir. İkincisi zeka, üçüncüsü dinleme, dördüncüsü de çalışma...”(O. N. Özpekel, Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2012)diye konuyu özetleyerek Allah vergisi bir ses kalitesi ve müzik yeteneğinin yanında kişinin iyi dinleme ve doğru çalışma ile başarılı olacağını altını çizer.

Bilinçli dinlemenin önemine değinen Doğan Dikmen, çok çeşitli icrâcılarını dinleyerek Türk makam müziğinin öğrenilebileceğini savunur. Ayrıca kişinin bir hocası olmadan da iyi icrâcılarını dinleyerek makbul bir üslûba sahip olabileceğine dair Ahmet Erdoğdular örneği verir.

Artık günümüzde hocanın dizinin dibine oturup meşk etme imkânı yok. Ama iletişim araçları var, kayıt araçları var. Mütemadiyen dinleyerek, onu taklit ederek, ondan sonra bir yere ulaşmak kolay. Ahmet Erdoğdular’ın hocası yoktu. Babasının getirdiği, ona önerdiği plaklar vardı.....Dolayısıyla taklit etmek ve ondan sonra, kendi yolunu seçmek. Yalnızca belli kişileri değil çok değişik sanatkârları dinlemek lazımdır. (D. Dikmen, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

Ses sanatçısının öğrendiklerini uygulayıp kendi gelişimini görebilmesi açısından sahne deneyimini sıklıkla yaşaması icrâcının kendini geliştirebilmesi açısından önemlidir. Şehnaz Rizeli, süsleme elemanlarının özgürce ancak çizgi dışına çıkmadan kullanılması gerektiğine, mûsikî eğitimine dair taklidin önemine ve kazanımların iyi bir şekilde kullanılmasına değinir.

Sanat önce taklitle başlar. Öncelikle iyi bir eğitimden sonra, sahne deneyimi ve çokça icrâimkânı lâzım. Çünkü ses sanatçısı adayının kendini deneyimlemesi ve bunları geliştirmesi lâzım. Kendini bulması ve üslûp geliştirmesi içinse, öğrendiklerini harmanlayarak bunlara katması lazımdır. Ayrıca her ses sanatçısının kendisine has olan ama tavrı dışına taşımayan süsleme ya da hançere özelliklerinin de desteklenmesi gerekiyor. (Şehnaz Rizeli, e-posta, 28 Şubat 2012)

Mehmet Güntekin, Türk makam müziği icrâcılarının, mûsikî tarihi ve sesli icrâ tarihi açısından sınıflandırabilme ve mukayese yapabilmesinin önemine değinir.

Tarihi olarak ne yaşanmış, bu nasıl bir kültürdür.... iz bırakmış ses ve saz sanatçılarının, hayatlarını bilmekten ziyade, yaptıkları işi ayırt edebilmek bilmek lazım. Bir Hâfız Osman, Hâfız Kemal, Hâfız Sami, M.N.S. nasıl okurdu? Safiye Hanım nasıl okurdu; Kani Karaca'nın ayırt edici vasfı nedir? Yani, mukayeseler yapacak şekilde iyi örnekleri birbirinden ayırarak bilmesi lazım. (M. Güntekin, Kişisel Görüşme, 20 Şubat 2012)

Kudsi Sezgin, mûsikî eğitiminin meşk üzerine kurulmasıyla mûsikîde önemli yerlere gelinebileceğini ifade ederken, iyi nota bilmenin bir eserin icrâsı için yeterli olmadığını da üzerinde durur.

Türk mûsikîsi geçmişten bugüne geleneğe uygun olan bir öğretim metoduyla yani usta-çırak münasebetiyle gelmiştir. İyi nota bilmek, iyi usûl bilmek, bizim mûsikîmizde bir eserin icrâsı için yeterli olmuyor. Çünkü eserin kendisini bilmek, bir ustadan onu harfiyen meşk etmek gerekiyor.(Kudsi Sezgin, Kişisel Görüşme, 7 Nisan 2012) Nasıl bir çocuk dilini, konuşmayı şiveyi, kelimelerin üzerindeki vurgulamayı, cümle kurmayı, her türlü ifade tarzını anne ve babasından alıyorsa; mûsikîmizde kullanılan en etkin öğretim metodu olan usta çırak münasebetiyle yetişme şekli de böyle doğal bir unsurdur.”(Sezgin,2006)

Türk makam müziğinin kaynağının dini mûsikî olduğu söylemi pek çok yerde karşımıza çıkmaktadır. Dini mûsikî eğitimin ladini(din dışı) mûsikî eğitime katkıları ve din dışı mûsikînin icrâ tarzına etkilerinin neler olabileceği ve mutlaka bu eğitimin alınma gerekliliği konularında da farklı yaklaşımlar vardır:

Din dışı (lâdîni) mûsikîde kabul edilebilir bir üslûba sahip olmak için dini mûsikî eğitiminin müzik eğitime katkısına yönelik yapılan kişisel görüşmede Nevzat Atlığ dinî ve din dışı mûsikînin iki ayrı alan olduğuna işaret ederek, dinî mûsikînin bestekârlarca bilinmesinin önemini vurgular:

Bence dinî mûsikînin ayrı bir üslûp gerektiren özellikleri var...onu bir antikite (eskilik)olarak kabul edip, o sahayı kendine özgü olarak görmek lazım. Dini mûsikîyle illa uğraşması şart değil ama bir müzisyen olarak ilgilenilebilir. Bir bestekar, eğer dini eser besteleyecekse o işi çok iyi bilmesi lazım..... (N. Atlığ, Kişisel Görüşme, 16 Mart 2012)

Nevzat Atlığ gibi dinî mûsikî eğitiminin eseri icrâdan ziyade o alanda beste yapabilmek için gerekli olduğu görüşünde olan Osman Nuri Özpekel, böyle bir eğitime karşı olmadığını, böyle bir eğitimin icrâcıya katkısı olacağını da Bekir Sıdkı Sezgin'i örnekleyerek ifade etmiştir.



Mevlevî ayini, ilahî, durak bestelemeyi düşünüyorsanız tasavvufî eğitimi mutlaka almalısınız. Dört yaşında Arapça, beş yaşında Farsça, altı yaşında Kuran-ı Kerim ondan sonra mahalle mektebinde ilahî başı olan Dede Efendi örneğinde olduğu gibi. Şimdi Dede Efendi dini bir eğitim almasaydı başka bir Dede Efendi olurdu. Bekir Sıdkı Sezgin'in hem dini eğitimi var, hem ladini eğitimi..... (O. N. Özpekel, Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2012)

Nevzat Atlığ'ın görüşlerine benzer görüşler beyan eden Alâeddin Yavaşca, iki mûsikîdeki icrâ farklarının çok iyi tespit edilmesi gerekliliğinden bahseder.

Dini mûsikîyle, din dışı mûsikîyi birbirine karıştırmamak lazım. Beraber olduğu taraflar var, ayrıldığı taraflar da var. Şimdi bu eğitiminden geçmek gerekli değil ama eskiden ilahilerde bazı kelimelerde -benenni sennni gibi zorlamalar- hecelerın üzerine bastırmalar vardı dini mûsikîde. Bunlar artık kalkmıştır. (A. Yavaşca, Kişisel Görüşme, 20 Şubat, 2012) demektedir.

Dinî mûsikîdeki yanlış okuyuş şekillerinden bahseden Erol Sayan, diyafram kasının çalıştırması ile nefes kontrollerini kolaylaştırmak için Ağır Aksak formunda eser çalışmasının faydasını olduğunu düşünmektedir.

Dini müzikte de iyi okuyuş şekilleri, kötü okuyuş şekilleri de var. Mesela bir Hâfız Mecid'in okuduğu Kur'an ile bugün birçok hâfızın okuduğu arasında fark vardır. Ağır Aksak formunda bir eserde kesinlikle kelimeyi bölmez, onun için de mecbur diyaframa yüklenecek tabî. Otomatik olarak diyaframı öğrenir öğrenci."E. Sayan, Kişisel Görüşme, 20 Nisan 2012)

Erol Deran, klasik eserlerin özellikle dinî eserlerin aslında müzik için temel eğitim malzemesi olduğuna dikkat çekerken, ayrıca sanat adamlığı ve müzisyenlik kavramlarını da karşılaştırmıştır.

Klasik eserler, özellikle dini eserler, temel eğitimidir aslında..... bir kültür temelidir. sanat adamlığı ayrı bir iştir, müzisyenlik ayrı bir iştir.. senin gördüğünü herkesin görememesi lazım.....Analiz-sentezi iyi yapmak lazım. (E. Deran, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Reha Sağbaş, makbul bir üsluba sahip olmak için dini musiki eğitiminin şart olup olmadığı sorusuna karşılık dini eğitimin gerekli olmadığını ve pek çok hâfız icrâcının da şarkı söyleme alanında yeterince başarılı olamadığının altını çizmiştir.

Böyle bir şey yoktur. Dini musiki eğitiminin Türkçedeki adı fonetik ve diksiyon Arapçadaki adı tecvittir. Tecvidin peşinden koşup da camî ağzıyla şarkı okuyanların başarılı olamadığı, örneğin Sadettin Kaynak'ın hiçbir zaman iyi bir şarkıcı olamayacağı pek bellidir. Birçok hâfız, seslerinin parlak ve tiz oluşu sebebiyle şarkı okudular. Fakat onlardan klasik formu hiçbir eseri dinlemeniz mümkün değildir. (R. Sağbaş, 12 Kasım 2012 Kişisel Görüşme)

Mûsikîyi dini-lâdinî diye ayırmanın anlamı olmadığını ve kâmil bir müzisyenin Türk mûsikîsinin Kâr, Beste, Mevlevî Ayini dâhil bütün formlarını meşk etmiş olması

gerektiğini ifade eden Ahmet Özhan “sâzende veya hânende (için) dini, lâdini diye ayırmanın anlamı yok; kâmil bir müzisyenin, Türk mûsikîsinin kâr, beste, ayin formunu da kâmil bir şekilde meşk etmiş olması lazımdır.” (A. Özhan, Kişisel Görüşme, 24 Nisan 2012) diyerek konuya yaklaşır.

“Gayrı müslim onlarca icrâcı ve bestekâr, kastedilen dini eğitimi almamışlardır” diyerek geleneksel aktarım ve ortamın önemine değinen Münip Utandı; “eski dönemlerde eğitim sistemine dayalı olarak dinî eğitim mecburen yapılıyor idi, dini eğitimin getirdiği icrâdisiplininin mutlaka faydası var” (M. Utandı, e-posta, 25 Şubat 2012) görüşünü de eklemiştir.

Fikret Karakaya Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça gibi icrâcıları örnek göstererek dinî mûsikî eğitiminin zorunlu olarak alınmasının gerekli olmadığı savunurkendinî mûsikî bilmenin icrâcıya sağlayacağı faydaların da altını çizer.

Ezan okuyan hânendenin sesi tiz bölgeleri parlar, açılır ve güçlenir. Ama daha önemlisi ezanın asıl sağladığı nefes genişliğidir. Ezanda belli cümleler vardır ve onu tek nefeste okumak zorundasınız. Müezzinliğin hânendeye en fazla kazandırdığı avantaj budur.” (F. Karakaya, Kişisel Görüşme, 21 Nisan 2012)

Doğan Dikmen, “Türk Mûsikîsinin şan eğitimi Batı şanı gibi değildir. Batı şan eğitimi insana ancak nefesini doğru kullanmayı öğretir. Tarz, üslûp, ses çıkarma tekniği dahi, birbirinden çok farklı olduğu için, Türk Mûsikîsi şan eğitimi, Kuran-ı Kerim tilavetinden geçer” (D. Dikmen, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012) diyerek dinî eğitimin önemini vurgularken, Türk Müziğini doğru yapmak, tarzları ve tavırları birbirinden ayırt edebilmek için, şarkı okurken, hem vokalleri doğru yerden çıkarmak, hem de konsonantları<sup>12</sup> doğru yerde kullanabilmek için” tecvit<sup>13</sup> öğrenimine dikkat çeker.

Gönül Paçacı, günümüzde dinî müzik eğitimi almanın gerekli olmadığını söylerken, bugün kullanılan dilin etkisinin önemine değindiği konuşmasında “doğal olarak sesin kullanılış biçimi, harfleri çıkarırken doğru konuşma, kelimeleri doğru okumak, doğru kulağımıza yerleştirmektir önemli olan” ifadesiyle, kişinin özel dikkati ile doğru telaffuzların öğrenilebilecek oluşunun altını çizer. (G. Paçacı, Kişisel Görüşme, 18 Nisan 2012)

---

<sup>12</sup> Konsonant: Consonance (Fr.). Konsonans: Uyumlu, uyuşumlu; kaynaşan, uzlaşan sesler.

<sup>13</sup> Kur'an-ı Kerim'i kurallarına göre okuma.

Özellikle Batı tarzı şan eğitimin makam müziği için uygun olmadığını düşünen Mehmet Güntekin, “Kur’an tilaveti gibi ses eğitimi vermek, örneğin, kaç elif miktarı ne tür hecelerde sesi uzatmak gerekir gibi...maharec-i huruf, yani harflerin ağız boşluğundan çıktıkları noktalar, onların üstünde durarak” (M. Güntekin, Kişisel Görüşme, 20 Şubat 2012) oluşturulacak şan eğitiminde dinî mûsikîden faydalanmanın gerekliliğini ifade etmiştir.

Kur’an-ı Kerim okumasa da bilmesinin icrâcıya katkısı olacağına değinen Özer Özel, “dini müzikte, tecvit kurallarında harflerin nasıl çıkarılması gerektiği anlatılır” diyerek; “Kur’an’ın tecvit ve kıraatinin en azından nazari olarak gözden geçirmesi” gerekliliğine dikkat çeker. (Ö. Özel, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

### 3.2. Ses İcracılarının Seçtikleri Akortlar

Çalgı ses düzeni anlamına gelen akort; her hangi bir telli çalgının özelliğine göre ayrı sesler veren tellerinin birbirleriyle olan ses düzenini doğru biçimde ayarlamak düzenlemektir. (Öztürk, 2001)Türk müziğinde nota aynı kalmakla beraber icrâdaki farklı akortların sebebini Nail Yavuzoğlu kitabında şöyle izah etmiştir:

“Türk müziğinin genelde sözlü bir müzik olması ve her ses icrâcısına göre farklı yerlerden çalınma ihtiyacının duyulmasıdır. Hiçbir zaman bir icrâcı kendi sesine göre yazılmış bir notaya ihtiyaç duymamakta, icrâcı ister kadın, ister erkek olsun aynı notaya bakılarak anında farklı tonlardan çalınma yoluna gidilmektedir. Bu yöntemle notanın yazıldığı yer Bolâhenk akortta esas alınmakta ve kalın bölgeye göre yarım sestten başlayarak yedi sese kadar transpozisyonlar yapılmakta ve bunlar ney tonlarına göre isimlendirilmektedir.”(Yavuzoğlu, 2008)

Bir ses icrâcısının iyi bir performans sağlayabilmek için, eserleri icrâ ederken hangi akortları kullanması gerektiği; makam ve eserlere göre akort değişikliklerini gerçekleştirirken nelere dikkat edilmesi gerektiği konusu çok önemlidir. Kadın ve erkek icrâcıların birlikte gerçekleştirdiği toplu icrâlarda hangi akortların seçilmesi gerektiğinin sorgulandığı bu bölümde; Nevzat Atlığ, ses cinslerine göre ayrı bestelerin yapılmadığını şöyle ifade eder:

Batı müziğinde bestekâr eserlerini, okutmak istediği icrâcının ses cinslerine göre bestelemiştir, seslerin karakterine göre transpozisyon vs. bahis konusu değil. Ama bizde böyle bir şey olmadığı için, her eseri her cins ses okumak ister. ...bası da var, baritonu,

tenoru, altosu ve sopranosu da var. Bütün bunlar arasında, hepsi de toplu olarak okumak zorunda olduğu için, kullandığımız dört ses pest dediğimiz kız neyi akordudur”

Nevzat Atlığ böylece kendisinin bazı çevrelerce bu konuda sık sık eleştirildiği, yönettiği korolarda neden kullandığı kız neyi akordunu tercih ettiğini açıklamış olmaktadır. Ayrıca Atlığ “devlet korosunda başlangıçta solo sanatçılar için mikrofon kullanmadım, seslerini duyursunlar diye; ama sonra baktım ki çok zorlanıyorlar ben de yalnız ses solistleri için kullanmaya başladım mikrofonu ”(N. Atlığ, Kişisel Görüşme, 16 Mart 2012) diyerek ses solistlerinin sonarite<sup>14</sup>lerini geliştirmemeleri sebebiyle de mikrofon kullanma ihtiyacının doğduğundan bahseder.

Alâeddin Yavaşca, bir solistin ses register<sup>15</sup> ‘ini iyi tayin etmeleri ve fasılların akortları konusunda şu görüşlerini ifade etmiştir.

İcracının ona göre repertuarını seçmesi lazım, sesin volümünün dışında aşağıda ve yukarda bir hudut vardır. Bu hududun dışına çıkmada zorlamalar olur. Onun için o hududu iyi tayin etmek lazım. Şimdi kadınlar da iştirak ettiği için *Bolâhenk*<sup>16</sup> akord bitti.....Fasılın dört ses icrâ edilmesi lazım. Aksi takdirde müzikal olmayan sesler çıkar.” (A. Yavaşca, Kişisel Görüşme, 20 Şubat, 2012).

Erol Sayan’ın, “Ulusal müziğimizi öğreten, onun ses açıklığını, entervallerini<sup>17</sup> öğreten bir şan eğitimi yok” diyerek, Türk makam müziğine ait bir ses eğitimi tekniği olmadığını tespit ederken, “otuz yaşında yerinden okuyorsa (sonra) başlıyor Uşşak’ı bir sestem okuyabilir miyim diyor, arkasından Müstahzen okuyum diyor, iki ses okuyor, arkasından dört ses okuyor; ani otomatik kendi kendine sesi düşürüyor.” (E. Sayan, Kişisel Görüşme, 20 Nisan 2012) diyerek ses icrâcılarının yaşları ilerledikçe hep daha pes perdelerden okumaya eğilim gösterdiğinin altını çizmektedir.

Ses icrâsında zorlama akort seçimlerinin yapılmaması gerektiğini savunan Erol Deranakort seçiminin icrâcıya bırakılması gerektiğine dikkat çeker:

Bir ses düşünün, alto veyahut da bas ve kendi istediği yerden okuduğu vakit fevkalade güzel okuyor ve siz bunu yerinden okumaya zorluyorsunuz; netice ne olur? İcrâcının sanatını iyi bir şekilde ortaya koyabilmesi önemlidir. (E. Deran, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

---

<sup>14</sup> Sonorité (Fr.) Birden fazla çalgının oluşturduğu dengeli ve güzel ses dolgunluğu. Ses gürlüğü. Seslilik. (<http://www.evinilyasoglu.com/muzik-terimleri-sozlugu>)

<sup>15</sup> Bir nota, melodi, bölüm veya enstrumânâ ilişkin yükseklik.

<sup>16</sup> Diyapazon ve piyanodaki la sesinin re(nevâ) sesine tekâbül eden sesin ney sazındaki karşılığı.

<sup>17</sup> Sesler arasındaki aralık

ifadesinde Ses icrâsında Türk mûsikîsi Bolâhenk akorttan okunmalıdır gibi bir standartlaşmanın anlamlı olmadığını ifade eden Bülent Aksoy, “Herkesin ses sahası farklı olabilir, böyle bir standart tespit edilemez....benim ses rengime hangi eserler hatta hangi makamlar uygundur diye sormalı icrâcı kendine” (B. Aksoy, Kişisel Görüşme, 30 Mart 2012)diyerek önemli olanın bilinçli eser seçimi olduğu hakkında görüşlerini bildirir.

Reha Sağbaş,müzik tarihimizdeki çok önemli sanatkarların icrâde tercih ettikleri akortlardan da da örnekler verdiği konuşmasında insan seslerinin kategorilere ayrıldığı ve “yerinden”tabirinin yani bolahenk akorttan icrânın zorunluluk olamayacağını vurgulamıştır.

Bir ortaokul müzik kitabını açtığınız zaman insan seslerini hiç olmazsa üç kategoride, sonra kategoriye ayırırlar. Ayrıca Türk müziğinde yerinden diye bir şey tarih boyunca olmamıştır. Yerinden tabiri radyo müzisyenlerinin icat ettiği bugünün bir tabiridir. Doğrusu şudur: Solist gelir, rica eder, bolahenk akorttan okuyacağım veya mansur yapabilir miyiz, der. Mansur çalacaklar çalar, çalamayanlar gider. Hâfız Sami’nin mükemmel bir gazeli vardır. Makamın yeri acem aşırandır ve Sami Bey düğah perdesinden yani iki tam ses yukarıdan okumuştur.Münir Nurettin Selçuk, çok kıymetli bir ses sanatkarı, yüz eser varsa üç tanesini yerinden okumuştur. İnsan sesleri parmak izleri kadar birbirinden farklıdır. Saz çalamıyorsa herkes yerinden okusun diye bir şey yoktur.(R.Sağbaş,12 Kasım 2012 Kişisel Görüşme)

İnsan sesinin Türk makam müziğinde yeterince değerlendirilemediğine değinen Ahmet Özhan, “ insan sesinin tonlarının en güzel değerlendirildiği müzik çoksesli Batı müziğindeki korolardır. Orada herkes kendi partisini okuyor, hiçbir sıkıntı çıkmıyor.....Müziğimizde de herkes kendi sesine yakışan makamları, akordu okuyarak icrâ yapabilir.” diyerek seçimin ses solistlerine bırakılması gerektiğine vurgularken; “eskiler sesi duyurma mecburiyeti (dolayısıyla) Bolâhenk okuyorlar(dı). Şimdi mikrofon var”(A. Özhan, Kişisel Görüşme, 24 Nisan 2012) diyerek mikrofonun akort seçimine olan etkisinden bahseder.

Münip Utandı, “ses sahası neyi gerektiriyor ise, eşlik eden sazın icrâda zorlanmayacağı pes akortlar haricinde (akorttan) okumalı. Bir sürü ney boşuna icât edilmemiştir.” ( M.Utandı, e-posta,25 Şubat 2012)diyerek solistin akort seçiminin kendisine eşlik eden sazları da etkileyeceğini vurgular.

Fikret Karakaya da Münip Utandı gibi ney sazının oniki çeşit akordunun<sup>18</sup> var oluşunu gelenekte kullanılan farklı akortlara bağlar.20. yüzyılın başında Darüelhân<sup>19</sup> dönemiyle başlayan ve kadın akordu, kadın üslûbu konusunda da Lale ve Nerkis hanımları bu üslûbun ilk temsilcileri olarak örnekler:

Kadının ve erkeğin, ses bölgesini tespit etmek lazım gelir. Ona göre de bir akort seçmek lazım, yani önemli olan şu veya bu akorttan okumak değil, önemli olan iyi okumak, güzel okumak... Eskiden (sadece) yerindenokunmuyordu hiç şüphe yok. Yerinden okunsaydı başka ahenkler, başka akortlar olmazdı; başka neyler kullanılmazdı“kadınlar erkek akordundan erkek gibi okuyorlar, bazı pasajlarda erkek sesi mi kadın sesi mi (olduğu) karışıyor, anlayamıyorsunuz. Darüelhânın veya Avrupaileşmenin etkisiyle diyelim, kadın akordu ayrılıyor, kadın üslûbu oluşmaya başlıyor. (F. Karakaya, Kişisel Görüşme, 21 Nisan 2012)

Osman Nuri Özpekel çalışmada daha önce ortaya çıkan görüşlere benzer şekilde icrâcılarının ses sahasının akort seçimini belirleyeceğini vurgular ve devamlı olarak kız neyi akorttan (dört sestem) koroda icrâ yapmanın değil, disiplinsiz çalışmanın sesleri tembelliştireceğinin altını çizer.

Kadın ve erkek sesleri arasında bir oktav fark var....bu insanların ses kapasitesi ile alâkalı olan bir şey. İcra Heyeti’nde devamlı bir sestem okurdu.....dört ses okunsa da (bu) sesi hiçbir zaman tembelliştirmez; evinde egzersiz yapar, sesini tembelliştirmez (O. N. Özpekel, Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2012) diyerek

Osman Nuri Özpekel ile benzer şekilde; ses icrâcılarının, ses rengi ne ise ona göre eser seçmelidir görüşünde olan Gönül Paçacı,“müzisyenler (korodaki) icrâbiçimi ile iktifa etmemelidir, imzasını attı diye sadece o işle yetinmemeli,....solo alanında ses rengi neyse ona göre eser seçmelidir”(G. Paçacı, Kişisel Görüşme, 18 Nisan 2012)diyerek, gerektiğinde icrâcının koro icrâsında seçtiği akordu solo icrâda değiştirebileceğini ifade etmiştir.

Doğan Dikmen de “ses akordunuz belli, akordunuz kız akordu, her şey kız neyi akordundan okuyabileceğiniz eserler olacak, o işlerin mütehassısı olacaksınız” diyerek kişinin ses rengine uygun akortların seçilmesinin insani bir durum olduğunu belirtir. “Ancak akordunuz tiz seslere hâkim ise o zaman da tembellik edip aşağıya düşürmeyeceksiniz akordu.” (D. Dikmen, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012) şeklinde

---

<sup>18</sup>Bakınız EK A.2 akortların şeması tablo olarak yer almıştır.

<sup>19</sup>Osmanlı Devleti’nin ilk resmi müzik okulu olarak İstanbul’da 1917-1927 arasında faaliyet gösteren dört yıllık eğitim kurumu.(www.tr wikipedia.org.)

ekleme yaparak tiz bölgelerde ses alanı daha geniş ve verimli olan icrâcının da sahip olduğu tiz akordu ses sağlığına dikkat ederek ve disiplinli çalışarak tiz korumasının önemine değinir.

Şehnaz Rizeli de, “ses icrâcısı için kısıtlama olmaması gerekiyor ama ne yazık ki mûsikîmizde böyle bir uygulama pratikte yok; aslında her solist ses niteliklerine, tessitürüne<sup>20</sup> ve performans özelliklerine ve hatta eserin yapısına göre akort kararını vermelidir.” (Şehnaz Rizeli, e-posta, 28 Şubat 2012) şeklindeki açıklamasıyla ses eğitim tekniklerine göre ideal olanın her solistin kendi ses özelliklerine göre akort tespit etmesi ve/veya eserlerin yapılarına göre akortlara karar verilmesi gerektiğinin üzerinde durur.

“Eskiden dik akort kullanılıyordu, sonradan dört ses beş ses dediğimiz akortlar yaygınlık kazandı. Toplumun beğeni zevki de değişti, icrâcıların da” tespitinde bulunan Mehmet Güntekin, “bu müziğin asıl okunması gereken yeri dik akortlardır. Koroda da yerinden veya bir ses akorttan tiz akortlardan okunabilir.”(M. Güntekin, Kişisel Görüşme, 20 Şubat 2012) ifadesiyle eserlerin ses örgülerinin ve makam tınılarının daha iyi ortaya çıktığı; tiz akortlarda yapılacak icrâlar toplumun beğenisine sunulması gerektiğini vurgular.

Kudsi Sezgin, pes akortların kullanımının sebeplerini “kadın seslerinin mûsikîye dâhil olması, toplumun yapısının dini mûsikî formlarından uzaklaşması, la dini formların öne çıkması; insanların ses vus’atlerinin, cinslerinin eskiye nazaran daha pesleşmesi” olarak özetler.(K. Sezgin, Kişisel Görüşme, 6 Nisan 2012)

Özer Özel,ses sanatkârının sahip olduğu tüm oktavlarda süsleme elemanlarına vakıf olması gereğini bunun da ancak eğitim ve düzenli çalışma ile gerçekleştirebileceğini ifade etmiştir.

Sesi seçeceksiniz, eğiteceksiniz, kişi zaten o eserleri Mansur, Şah veya Kız neyi akordu okumayacaktır; Bolâhenk veya Sipürde akordunda, ahenginde okuyacaktır... Akort olarak kadın erkek arasında ayırım yapmıyorum. Bazıları diyor ki üç oktav sesim var, dördüncü oktavdaki sesin üzerinde piyano, çarpma, glissando yapabiliyor musun? Yapıyorsan sesin var demektir.(Ö. Özel, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Çiğdem Yarkın,akordun esere ve makama göre aynı zamanda kişinin duygularını en iyi ifade edebildiği, en iyi kullanabildiği ses bölgelerine uygun olarak seçilmesi

---

<sup>20</sup>Tessitura:Şan kültüründe şarkı söyleyen kişinin rahat olduğu ses aralığı

gerektiğini belirterek;icrâcılarının akort seçiminde serbest bırakılmasının doğru olduğu görüşündedir.

Sipürde akorttan, Kürdili Hicâzkâr veya Bayati Araban makamında bir şarkıyı şan tekniği kullanarak okuyabiliyorum. Ama kendimi ifade edebilmem için uygun bir akort değil. Akort seçimi, makama ve esere göre yapılmalı. Solist kısıtlanmamalıdır.”diyerek (Ç. Kırömeroğlu Yarkın, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

### 3.3. Nüanslar ve Süslemelerin Belirleyiciliği

Bu bölümde, özellikle toplu ses icrâlarının gerçekleştiği korolarda uygulanan ve solo icrâlarda da ağırlıklı hissedilen, hançere (gırtlak) süslemeleri ile Batı müziği ifade nüanslarının kullanılmasının Türk makam müziği icrâsındaki etkilerinin nasıl olduğu üzerinde durulmaktadır.

Nevzat Atlığ,ifade nüanslarının bir eseri daha iyi ifade etmeye yarayacağını ve kullanımının korolarda daha belirgin olduğunu şöyle ifade eder:

Nüans, sololarda o kadar belirli değildir ama vardır. İfade unsurlarının girişi solo icrâsından çok; korolarda daha çok uygulanmıştır. Bir eseri daha iyi ifade etmeye yardım eden bu süsleme elemanları 1940’lı yıllardan sonra mûsikîmize girmiş ve faydalı olmuştur. Kullanılması her halde bence çok önemlidir.(N. Atlığ, Kişisel Görüşme, 16 Mart 2012)

Alâeddin Yavaşçahançerede yapılan süsleme elemanlarının sıklıkla yer bulduğu icrâ alanının fasıl müziği olduğuna değinerek, süsleme elemanlarını fazla müzikal bulmadığının altını çizer.

Gırtlak nağmeleri müzikalitesi olmayan şeylerdir. Fasıllarda pek çok görülür. Olmadık yerde bir oktav pese çıkar, kendini beğendirmek için, fark edilmek için. Bunlar hoş şeyler değil, müzik bunu kabul etmez.....müziğin dinleyenler tarafından saygı duyularak dinlenmesi lazım. O saygıyı temin edebilecek icrâ tarzı lazım.” (A. Yavaşça, Kişisel Görüşme, 20 Şubat, 2012)

Koro icrâlarda melodik ifadenin daha iyi ortaya çıkmasını sağlayan ifade nüanslarının en iyi Mesud Cemil Bey’in idaresindeki korolarda gerçekleştiğini ifade eden Erol Sayan, süsleme elemanlarının ise koro icrâsında sıklıkla kullanılmadığı görüşündedir.

Mesut Cemil klasik eserlerdeki melodik ifadeleri çok iyi başarmıştır. Mesut Cemil’in (koro) yönetimi bizim ulusal müziğimizde, klasik müziğimizde bir reformdur. Sağlam kaynaklardan Vecihe Daryal ve Cevdet Çağla’nın sözlerinden naklediyorum. Mesut Cemil sololarda bunu



yapmayacaksınız dememiştir, ama koroda yaptırmamıştır. (E. Sayan, Kişisel Görüşme, 20 Nisan 2012)

İfade nüanslarının ve süsleme elemanlarının müziğin ana malzemelerinden olduğunu ve her müzisyenin icrâsında mutlaka kullanması gerektiğini belirten Erol Deran'ın kendi icrâsından da örnek verdiği söylemi şöyledir:

Sanatçının kendiyle özdeşleştiği bir hali vardır ya içinden gelen, koroda onu yapmayabilir. Koroda sade ama orada kendi mârifetini, rengini, yorumunu ortaya koyabilir. Bir solistin de solo yaptığı gibi de koro da okumaması lazım. Müziğin malzemelerinden olan nüansı her müzik yapanın kullanması icab eder.... Beraber çaldığımız bazı arkadaşlarla çalıştığımız halde sahneye çıktığımızda o nüansların tam tersini de yapabiliriz... mûsikîmizin öyle duygusal hali vardır. (E. Deran, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)

Erol Deran, böylece Türk makam müziğinde önceden kararlaştırılan ifade nüanslarının bile canlı icrâ anında o anki duyguya göre değişiklik gösterebileceğini ifade ederek, aslında günümüzde makam müziği icrâsında ifade nüanslarının hala tam olarak yerleşmediğini açıkça ifade etmiş olur.

İfade nüanslarının her sanatçının kendi tasarrufunda olduğunu, bir nevi içgüdüsel olarak kullanıldığını, Türk makam müziğinde Batı müziğindeki gibi ifade nüans kavramlarının olmadığını ifade etmekle birlikte Bülent Aksoy, ifade nüanslarını üslûp ve tavrın vazgeçilmez bir parçası olarak değerlendirmiştir.

Bugün en büyük derdimiz elimizde bulunan eseri en yakışan şekli ile bulmak, anlayarak icrâ etmek. Orada bu insanlar bilerek yapmıyorlar ki bu içgüdüyle olan bir şey. Türk mûsikîsinde nüans mı vardı ayrıca. Üslup-tavır dedikleri şeyin içerisinde aslında nüans vardır. Oraya bir çarpma koyuyorsun ne kadar hoş oluyor o. Mûsikî nüanssız olmaz, Batı mûsikîsi nüansları da esere yakışıyorsa kullanılır, her şey makbuldür. (B. Aksoy, Kişisel Görüşme, 30 Mart 2012)

Ahmet Özhan “nüans yerleri vardır; o tarzla yorumcu arasında provalarda ortaya konan onun hürriyetini de, yorumcunun hürriyetini de kendisine iade ettiğimiz bir takım özel çalışmalarla halledilecek şeylerdir”(A. Özhan, Kişisel Görüşme, 24 Nisan 2012)söylemi ile yorumcunun özgürlüğünde gerçekleşen ve çalışmalar sırasında provalarda ortaya konan ve böylece tespit edilen ifade nüanslarının aynı zamanda icrâcının tarzının da yapı taşları olduğunu belirtir.

Reha Sağbaş Türk makam müziğinde nüansların eserlerin güftelerindeki anlam ile şekillendiğini ifade ederken, Mesut Cemil Bey'in korosunda nasıl bir nüans anlayışının olduğuna yönelik “Mesut Cemil'in korosunda çarpmalar yoktur; sadece

hafif kuvvetli zamanlar vardır,bunu haklı olarak yapmıştır Mesut Cemil çünkü ilk defa koro idare ediliyor” sözleriyle ifade etmiştir.

Türk musikisi nüanssızdır diye yanlı kanaat vardır.. Müzik bizatihi duygulara hitab eder.Hele sözlü gelenek ile aktarılan Türk müziğinde kelimelerin ifade ettiği anlam çok önemlidir ve bu anlama göre nüans yapılması gerekir.Türk müziğinde nüans bizim 13.-14.yy kitaplarında kaydedilmiştir. (R.Sağbaş,Kişisel Görüşme, 12 Kasım 2012)

İyi bir icrâcının estetik kuralları her zaman göz önünde bulundurması gerektiğinden bahseden Münip Utandı “Türk Müziği’nde ancak uygun olan batı müziği nüansları kullanılabilir; şarkı söylemek önünüze koyduğunuz bir notayı teknik bir ifadeden ibaret bir olay değildir, koro icrâsı ve bireysel icrâelbette birbirinden farklı olmalı” (M.Utandı, e-posta, 25 Şubat 2012) diyerek nüans kullanımında bir sınırlandırmanın yapılması gerekliliğini savunmuştur.

Fikret Karakaya,toplu icrâ/ birlikte okuyuşun eserlerdeki versiyon farklılıklarından dolayı meydana gelen zorluğunun üstünde durur ve ifade nüanslarının Mesut Cemil Bey’den önce Darül elhan plaklarında Ali Rıfat Çağatay’ın korosunda başlamış olma ihtimaline değinir.

Mesut Bey disipline etmek istemiştir faslı; kişisel özelliklerin ortaya çıkmasını istememiştir. Çünkü eski gazino fasıllarında, gayet tabi ki Mesut Bey’in aradığı disiplin yoktur. Herkes başka bir hocadan meşk etmiş, yıllarca beraber çalmış olsalar bile ufak tefek versiyon farkları var ve bunu yok etmek için uğraşmıyorlar. Herkes nasıl öğrendiyse öyle çalmaya okumaya devam ediyor. Nüanslar Radyoya Mesut Cemil ile gelmiş olabilir fakat Radyodan önce de Dârülelhan plaklarında da nüans yapılmıştır; Şark Mûsikî Cemiyetinin konserlerinde mutlaka Ali Rıfat Bey (Çağatay) nüans yaptırmıştır; çünkü kendisi reformist bir insandı. (F. Karakaya, Kişisel Görüşme, 21 Nisan 2012)

Osman Nuri Özpekel “batı müziği terminolojisinde bizim aklımızın hayal edemeyeceği kadar nüans çeşitleri var; ama bunların hepsini Türk Müziği’ne koyarsanız o zaman o da Türk Müziği olmaktan çıkar” derken ifade nüanslarının saz müziğinde daha etkili kullanılacağını dile getirmiştir.

Birçok sanatkar Türk Müziği ile uğraşmasına rağmen Batıya eğitim almaya gönderildi. İşte M.N.S.’in Fransa’ya gitmesi gibi, Nevres Bey’in Almanya’ya gitmesi gibi. Gerçekten Batı (müziğinin) nüansları bir okuyucu için gerekli; enstrüman çalanlar için daha çok geçerli birşey. Nerede forte, nerede piyano yapacak?(O. N. Özpekel, Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2012)

Günümüzde bir klasik eserin icrâsında ifade nüanslarının kullanılmasının bir mahzuru olmayacağı; ancak, ifade nüanslarının o eserin geleneksel icrâ tarzından

hiçbir şekilde ferâgat edilmeden kullanılması gerekliliğinden bahseden Doğan Dikmen, geleneğin bilinmeden modernin yapılamayacağını da vurgulamıştır.

Nüans kavramı Mesut Cemil'den önce de var. Klasik eserlerde, Darülelhan kayıtlarında nüans yapılmamış. Ama M.N.S.'in piyasa için doldurduğu plaklardaki klasik eserlerde, nüanslar vardır. Klasik eserlerde nüansı B.S.S, A.Y. getirmiştir diye böyle insafsız eleştiriler var. Hayır! M.N.S. getirmiştir. 17. yy'a ait bir eseri okurken, geleneğe sahip çıkmak zorundasınız. Gelenek her şeyden evvela, usûl mefhumudur, perde mefhumudur, vibratosuz temiz ve düz ses çıkarma mefhumudur. Heceyi doğru kullanmaktır, nefes alınacak yerleri doğru bilmektir, vezne göredir, heceye göredir. Bu tekniği doğru bilerek, kullanarak eseri okumaktır. Ama biz 2012 yılındayız şimdi, eğer 2012 yılında bu eserin icrâsı bir ayağını sımsıkı geleneğe basmak kaydıyla şayet bazı yerlerde, bazı nüansları gerektiriyorsa, o da bugünün icrâsı olarak tarihe kaydolur. Fakat 100 yıl önceki plaklardaki icrâları unutmadan, unutturmadan. (D. Dikmen, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

Şehnaz Rizeli“koroda eserlerin daha süslemesiz ya da (süslemelerin) en aza indirgenerek icrâ edilmesi, işin doğasından oluşmuş bir gereklilik ve bunun solo icrâiğin artı ya da eksi bir etkisinin olabileceğini düşünmüyorum”(Şehnaz Rizeli, e-posta, 28 Şubat 2012)görüşüyle koro icrâsının gelenekte sahip olduğu az süslemeli tarzın solo icrâlara herhangi bir katkısının olmayacağını tespitinde bulunur.

Gönül Paçacı, Cumhuriyet döneminde hayatın her alanında hissedilen çağdaşlaşma düşüncesi ile paralel olarak müzik hayatında da Mesut Cemil'in koro şefliğinde başlayan Türk makam müziği koro icrâsının günümüze kadar ayakta kalabilmiş olmasının altında yatan nedenlerini şu şekilde açıklar:

Mesut Bey'in korosuna ilişkin ifadeleştirerek okumak diyelim. Orada batılılaşmanın ciddi bir etkisi var. Bir makale vardır, M.N.S.'in sahnedeki okuyuşu ile ilgili mesela, Peyami Safa yazmıştır,“Türk mûsikîsini ayağa kaldıran adam” diye. Orada ayağa kaldıran adam lafı, fasıl hânendesi gibi oturmaması M.N.S.'in, frak giyip tek başına ayakta okumasıdır. Peki, biz ne yapıyoruz şimdi? Bazı konserlerde oturmaya başladık değil mi? Yani onu kendi döneminde anlamak lazım. Mesut Bey'in koro icrâ tarzındaki o değişikliklerde, o sadeleştirmelerde batı tarzında bir icrâ biçiminin, Batı korolarının bizde de olsun düşüncesinin aksidir. (G. Paçacı, Kişisel Görüşme, 18 Nisan 2012)

Mehmet Güntekin, “koro icrâsında, klasik korolarda gırtlak nağmelerinden arındırılmış bir müzik yapılmıyor; herkes (bizâtihi) koronun içinde belli bir ölçüde o gırtlak nağmelerini yapıyor ve toplamdan çıkan bir sonuç var orada, bir kişinin yaptığı gırtlak gibi çıkmayabilir, ama (kimse) dümdüz okunmuyor”diyerek Makam müziği geleneğinde yerleşmiş olan ve koro icrâlarında hançerede gerçekleştirilen

süsleme elemanlarının en aza indirilmesi ve/veya yapılmaması görüşüne karşı çıkar. Aynı zamanda, toplu okuyuşlarda da belli oranda herkesin hançeresini kullandığını belirtir:

Herkes yapar o gırtlak(hançere) ve gırtlak ses sanatçısı yaptığı gibi saz sanatçısı da o çarpmaları sazında yapar. Bunun dışında “keriz” dediğimiz hakikaten hiçbir yeri olmayan birtakım süslemelere müsaade edilmeyebilir.(M. Güntekin, Kişisel Görüşme, 20 Şubat 2012)

Kudsi Sezgin, ifade nüanslarının nota üzerinde yazılmamış olması durumunda bile, kudretli olan icrâcının nüansları eserin içinde gerekli olduğu şekilde kullanılabileceğinin altını çizerken bu özelliğin ancak usta-çırak eğitimi ile aktararak kazanılabileceğini belirtir. Ayrıca pek çok eserde sıkça rastlanan apojiyatürlerin de kişiden kişiye uygulama yetisi açısından farklılık göstereceğini de ifade eder.

Kelimelerin nerede böleceğini, tamlamaların nasıl okuyacağını, güfte icabıyla mûsikîmize girmiş olan Arapça ve Farsça kelimelerin telaffuzlarının ne şekilde yapılacağı, ulamaların, liyezonların ne şekilde uygulanması gerektiği, nerelerde güftenin mânâsını bozmadan nefes alınacağı gibi konular bir bilgi kitabı olarak ortaya konmamış....eski bestekarlarımız melodik yapıyı bütün bu öğeleri de birleştirerek o şekilde güftenin de durumuna göre öyle bir yükseltiyor alçaltıyor ki veyahut da tam ortada bırakıyor ki melodiyi, burada zaten siz ister istemez okurken o nüansı hissedip yapmak zorundasınızdır.....genelde eserlerde süsleme elemanı apojiyatürler konuyor, fakat apojiyatür de herkese göre değişen bir şey.... solistin öyle bir gırtlak yapısı yok(sa) o apojiyatürü yapamaz. (K. Sezgin, Kişisel Görüşme, 6 Nisan 2012)

Özer Özel “herkes aynı yerde aynı gırtlak yapamadığı için bir kargaşa oluşuyor, hançere (gırtlak) süslemelerini aza indirmişler ve herkes aynı yetenekte olmadığı için, bazı şeyleri törpülemişler” (Ö. Özel, Kişisel Görüşme, 11 Nisan 2012)şeklindeki açıklamasıyla; Mesut Cemil Bey’in toplu söyleyiş bakımından koro icrâsına yönelik olarak getirdiği değişikliklerin koronun iyi bir icrâ ortaya koyabilmesi, beraberlik içinde olabilmesinin gereğinden bahseder.

Çiğdem Yarkın, Mesut Cemil Bey’in korosundaki dönemin ünlü ses icrâcılarının solo icrâda yaptıkları hançere süslemelerinin çok azını koroda yaptıklarını belirtir

Koral bir okuyuş vardır, aynı notayı okursanız birleşilir, homojen bir okuyuş ortaya çıkar. Mesut Cemil’in getirmiş olduğu budur. Örneğin; Sabite Tur Gürelman, Safiye Ayla ve Müzeyyen Senar, koro icrâlarında, çok asgaride gırtlak süslemesi yapmışlardır. (Ç.Kırömeroğlu Yarkın, Kişisel Görüşme, 27 Şubat 2012)

#### **4. MÜNİR NURETTİN SELÇUK, ALÂEDDİN YAVAŞÇA VE BEKİR SİDKİ SEZGİN’İN ÜSLUP-TAVIR BENZERLİK VE FARKLARININ TESPİTİNE YÖNELİK ÇALIŞMA**

##### **4.1. Münir Nurettin Selçuk ve Meşk Zinciri**

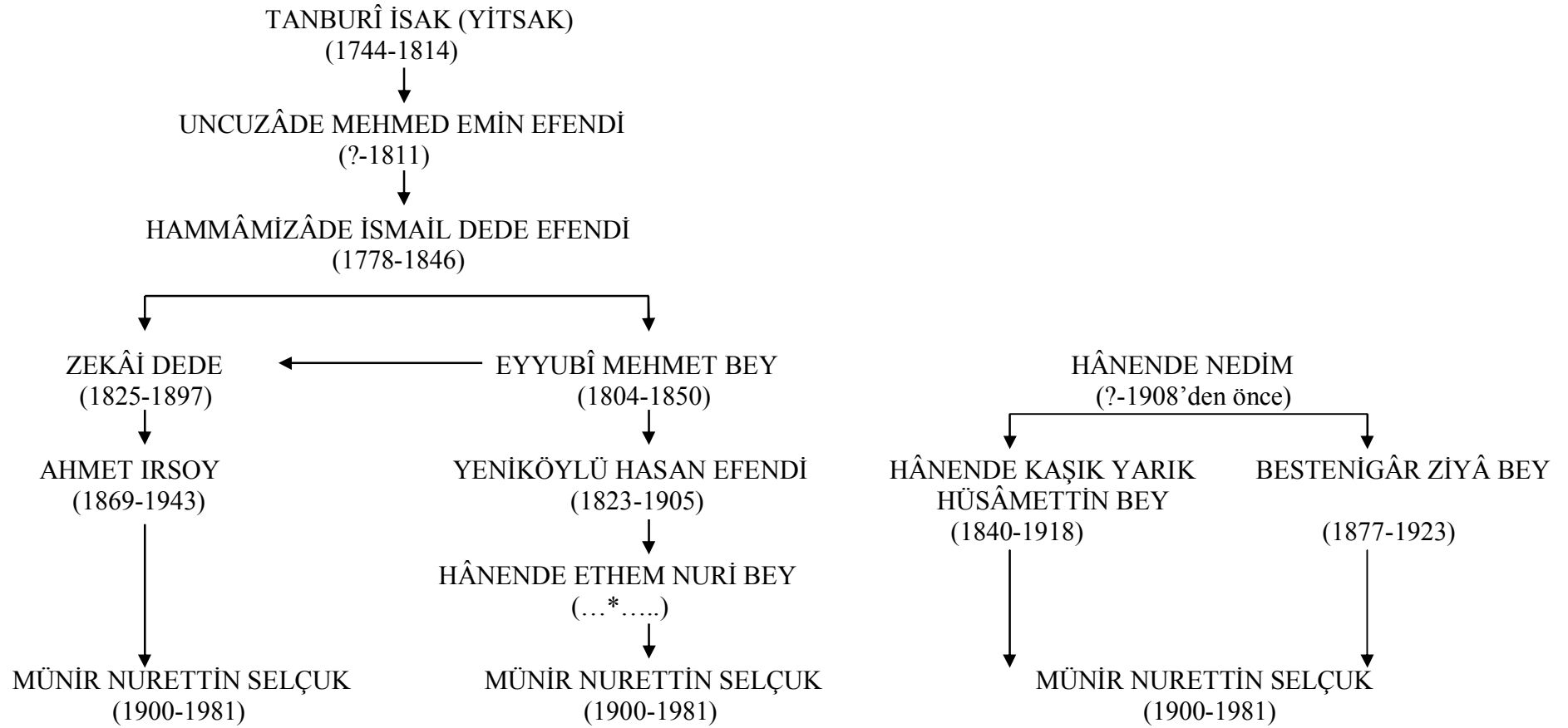
“Türk musikisinin gelenekten gelen tavırlarının devam edip gelecek kuşaklara aktarılması ve bu tavırların ve icrâların devam edebilmesindeki en önemli nokta icrâcıları ister ses, ister saz sanatçısı olsun gelenekten gelen icrâları dinleyip onları meşk etmek ve icrâlardan sazına veya sesine birşeyler katabilmek ve bu temelde kendi tavrını oluşturmak gibi bir yükümlülük içerisine girmesiyle olacaktır.”(Beşiroğlu,1997) İşte bahsedilen yükümlülüğü içinde taşıyan icrâcıların hocalarından öğrendiklerini kendi sanat potalarında eriterek ileriki yıllarda kendilerine meşke gelen öğrencilerine aktarmalarıyla meşk zincirleri meydana gelmektedir. Bir hocanın on öğrencisi olduğu var sayıldığında her bir öğrenci ustalık mertebesine geldiğinde kendi öğrencilerine hocasından öğrendiği eserleri meşk eder ve böylece bir meşk silsilesi oluşur. Her öğrenci ve geleceğin hocası bu meşk zincirinin kuvvetli veya zayıf bir halkasıdır.

Yirminci yüzyılda notanın da eğitimin içine girmesiyle sözel aktarımın olmazsa olmazlarından ezberleme metodu büyük ölçüde bırakılmıştır. Yirminci yüzyıldan itibaren sanayinin ve teknolojinin ivme kazanması ile birlikte hayat daha farklı bir hızda seyretmeye başladığından meşk eğitiminin aynen daha önceki yüzyıllarda olduğu gibi yapılabildiği gerçeklikten uzak bir kanaattir. Bu sebeple Yılmaz Öztuna’nın Türk Musikisi Ansiklopedisi’ndeki “meşk” maddesinde yer alan bilgiler, Ahmet Şahin Ak’ın Türk Müziği Tarihi kitabı, Şeyda Yavuz’un Sanatta Yeterlilik Tezi, Boyut Yayıncılık Türk Musikisini Yaşatanlar Vcd si, Trt 2 de 199? Da yayınlanan “Meşk” adlı Tv Programı, Sanat ve Kültürde Kök Dergisi, Hasan Oral Şen’in Alâeddin Yavaşca kitabı, Ayşe Kulin’in Münir Nurettin Selçuk kitabı, kaynak kişi olarak Kudsi Sezgin ve Alâeddin Yavaşca yardımı ile oluşturulmaya çalışılan meşk zincirleri ile ilgili olarak Münir Nurettin’in ,Alâeddin Yavaşca’nın veya Bekir Sıtkı Sezgin’in tek bir hocadan değil pek çok hocadan ve özellikle notanın henüz

yaygınlaşmadığı geçmiş dönemlerdeki meşk sürecine nazaran daha kısa sürelerde ders görmelerinden dolayı bu sanatkârların tek bir hocânın tavrını aynen alıp devam ettirdiklerini söylemek pek mümkün değildir. Geçmiş yüzyıllarda bir hocadan ders gören bir talebenin başka bir hocaya gittiği takdirde tekrar eski hocasına derse gelemeyeceği söylenegelen bir gerçekliktir. Bu noktada talebe sabır ile hocasının ağzından çıkan her bir sesi aynen taklit edip o hocaya tâbi olmakla onun tavrını devam ettirir. Bu açıdan bakıldığında ne Münir Nurettin'in tamamen Bestenigar Ziya Bey'in, ne Alâeddin Yavaşca'nın Zeki Arif Ataergin gibi ne de Bekir Sıtkı Sezgin'in Münir Nurettin Selçuk'un tavrını devam ettirdiği söylenemez. Şeyda Yavuz Alâeddin Yavaşca danışmanlığındaki tezinde Münir Nurettin Selçuk'un meşk zincirini aşağıdaki şekilde ifade eder:

Münir Nurettin Selçuk'un geldiği ekol, Hânende Nedim Bey'le başlar, Hânende Kaşıyarık Hüsameddin Bey'le ve Bestenigâr(Hoca) Ziya Bey'le devam eder. Bu ekolün son ustası Münir Nurettin Selçuk'tur. Bu üslûbu devralan Münir Nurettin Selçuk, kendisinden sonra gelen ses sanatkârlarına aktardı. Ayrıca Münir Nurettin Selçuk, dini mûsikî icrâsını Hâfız Ahmet Efendi'den öğrenmiştir. (Yavuz, 1994)

Bu meşk zincirinin diğer kolu, Tanburi İsak Efendi'ye dayanır. Tanburi İsak'ın öğrencisi Dede Efendi, Dede Efendi'nin öğrencisi ise Zekâi Dede'dir. Zekâi Dede'nin oğlu Ahmet Irsoy'un Münir Nurettin Selçuk'a meşk ettiği bilinmektedir. Ayrıca Dede Efendi'nin diğer talebesi olan Eyyûbi Mehmet Bey'den de ders alan Ahmet Irsoy'un bu sebepten Münir Nurettin Selçuk'a başka bir koldandan da meşk etmiş olduğu kabul edilebilir bir gerçekliktir.



**Şekil 4.1:** Münir Nurettin Selçuk'un Meşk Zinciri

**Kulin, A.**,1996: Bir Tatlı Huzur Fotoğraflarla Münir Nurettin Selçuk'un Yaşam , **Yavuz, Ş.**, 1994, Münir Nurettin Selçuk'un İcracı Olarak Türk Müsîkisindeki Yeri, **Yavaşca, A.**(20 Şubat,2012). Kişisel görüşme, **Öztuna, Y.**,2006:Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi,c.II.,Orient Yay.,Ankara,s.26-50.

#### 4.2. Alâeddin Yavaşca ve Meşk Zinciri

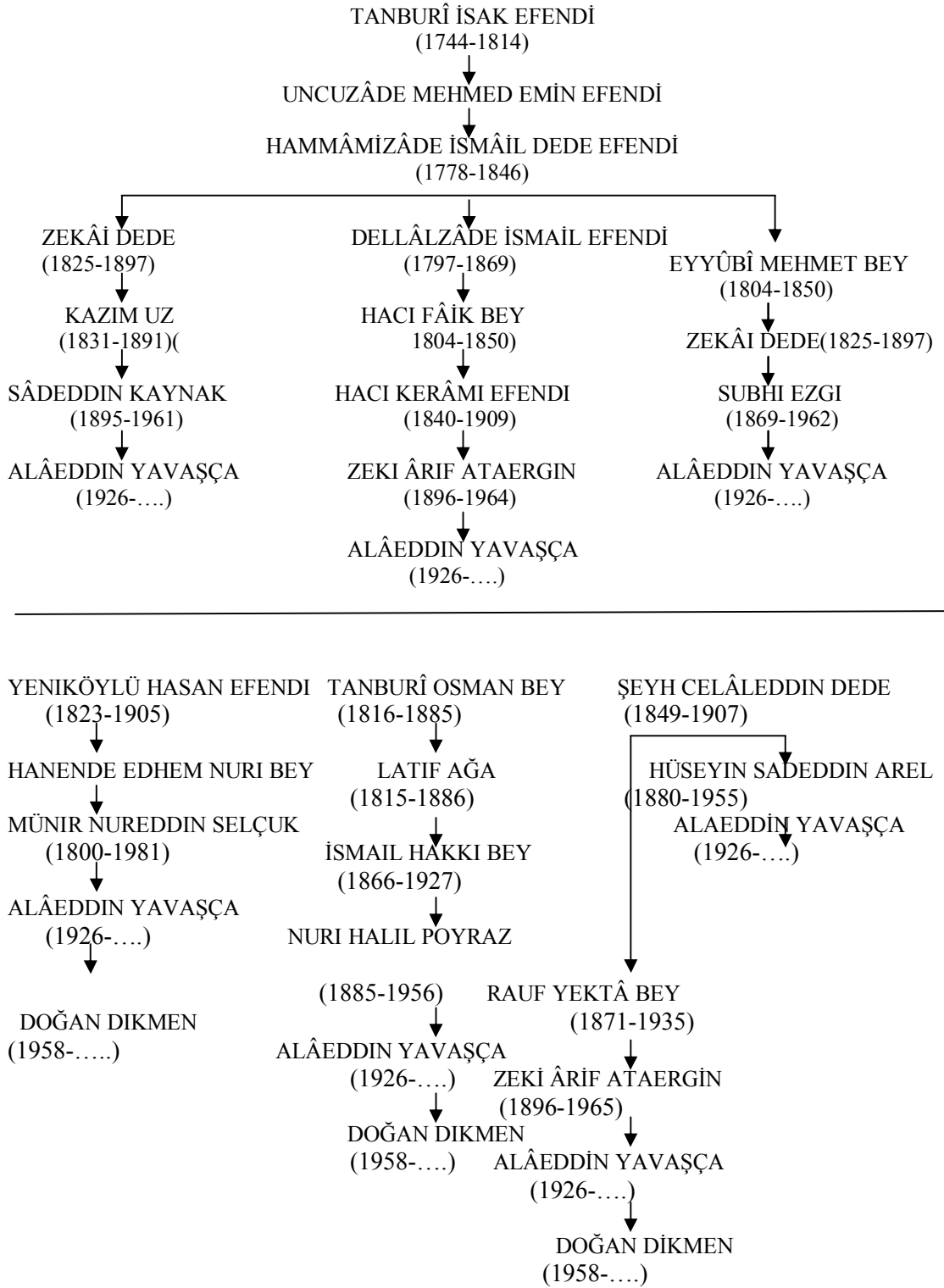
Alâeddin Yavaşca,dâhil olduğu meşk zincirini kendisi ile yapılan kişisel görüşmede şu şekilde ifade etmektedir:

“Sadettin Kaynak, Zeki Ârif Ataergin, Dr. Suphi Ezgi direk olarak meşk etmiştir bana. Şimdi bunlar nerde toplanıyor. Özetle; Sâdeddin Kaynak’ın hocası Kazım Uz’dur (1872-1938), Kazım Uz’un hocası Zekâî Dede’dir (1825–1897), Z.Ârif Ataergin’in hocası Rauf Yekda’dır, Rauf Yekta’nın (1871–1935) hocası Zekâî Dede’dir. Dr.Suphi Ezgi (1869–1962) hocamdır onun direk hocası Zekâî Dede’dir (1825–1897), Zekâî Dede’nin hocası Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’dir (1778–1846), Hammâmizâde’nin hocası Uncuzâde Mehmed Emin Efendi’dir. Uncu Emin Efendinin de hocası 3. Selim’in de tanbur hocası olan Tanburi İshak (1744–1814) tır.”(A. Yavaşca, Kişisel Görüşme, 20 Şubat 2012)

Görüldüğü üzere Alâeddin Yavaşca meşk silsilesi bakımından döneminin pek çok hocası ile çalışma imkanı bulmuştur.Zeki Arif Ataergin’in üzerinde çok büyük etkisi olduğunu ;onun eserlerini icrâ ederken hançeresindeki kıvraklığı daha iyi fark edip kullanabildiğini de ifade eden Alâeddin Yavaşca üzerinde ;Sadettin Kaynak’ın da özellikle bestekarlık sahasında etkinlediğini zikretmek pek yanlış olmasa gerektir. Alâeddin Yavaşca da tıpkı hocası Sadettin Kaynak gibi türküden besteye pek çok formda eser bestelemiştir.

Alâeddin Yavaşca’nın kendisinin hazırlamış olduğu meşk zinciri Şekil 4.2 de verilmiştir.





**Şekil 4.2:** Alâeddin Yavaşca'nın Meşk Zinciri

Şen, O. H., 2001: Alâeddin Yavaşca, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s.45.

Öztuna, Y., 2006: Türk Müsikişi Ansiklopedisi, c.II., Orient Yay., Ankara, s.26-50.

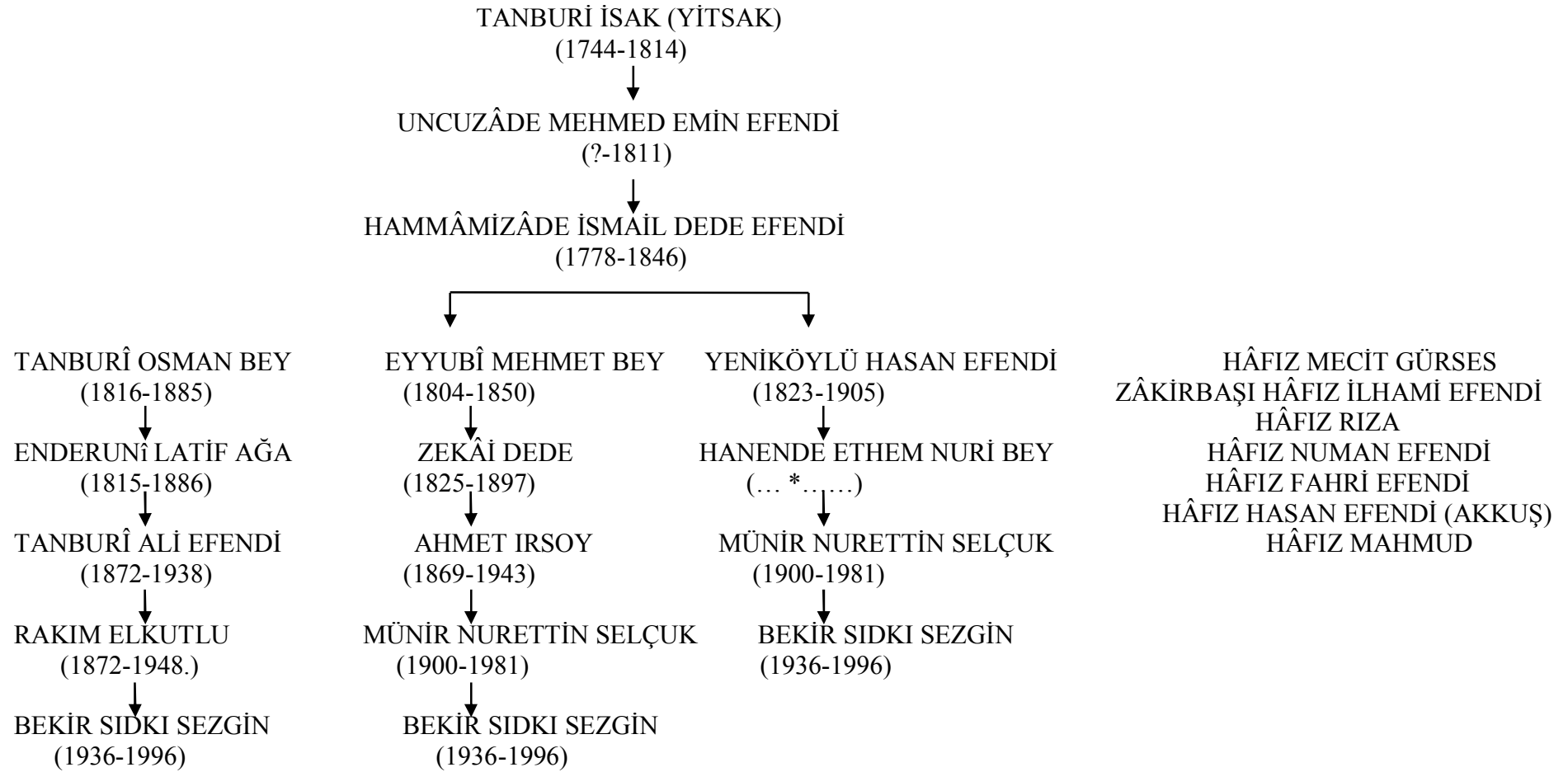
Yavaşca, A. (20 Şubat, 2012). Kişisel görüşme

#### 4.3. Bekir Sıtkı Sezgin ve Meşk Zinciri

Bekir Sıtkı Sezgin ilk mûsikî bilgilerini babası Hâfız Hüseyin Efendi'den almıştır. Öncelikle olarak babası ile birlikte dini mûsikî eğitimi başlamış ve dönemin ünlü hâfızları; Hâfız Mecit Gürses, Hâfız Rıza, Hâfız Numan Efendi, Hâfız Fahri Efendi, Hâfız Rıza, Hâfız Numan Efendi ve Hâfız Hasan Efendi ile devam etmiştir.

Din dışı mûsikî eğitiminin temelini ise annesinden aldığını kendisi sık sık dile getirmiştir. İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndaki hocaları Münir Nurettin Selçuk, Şefik Gürmeriç, Mesut Cemil, Şive Ölmez, Ferdi Statzer'dir. Ayrıca B.S.S İzmir'de Rakım Elkutlu, Zakirbaşı İlhami Efendi, Çorapçızade Hâfız Ahmet Efendi Gürses, Hâfız İsmail Efendi ve Mübaşir Kemal ile de meşk etmiştir.(Sanat ve Kültürde Kök,1981)

Bekir Sıtkı Sezgin 1946-1948 yılları arasında İzmir'de yaşayan Rakım Elkutlu'dan iki yıl kadar eser öğrenmiştir. Yaşının küçük olması ve İzmir' e ancak okul tatilleri gibi belli zaman dilimlerinde gidebilmesi sebebiyle tam bir meşk olmadığı öngörüsü belki bir noktada kabul edilebilir. Fakat kanaatimizce beş yaşında Kuran'ı hıfz etmiş ve yedi yaşında duyduğu bir eserin hangi makamda olduğunu bilebilecek seviyede bir çocuk veya genç için bu meşkten en verimli şekilde istifade etmek zor olmasa gerektir.



**Şekil 4.3:** Bekir Sıtkı Sezgin'in Meşk Zinciri

**Gültaş S.,**(1982) Sanat ve Kültürde Kök ,Bekir Sıtkı Sezgin'le Dini-Tasavvufî Mûsikî ve Klasik Mûsikîmiz Hakkında Mülâkat,**21**,s.35, **Öztuna, Y.,**2006:Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi,c.II.,Orient Yay.,Ankara,s.26-50., (2003) VCD,“Bekir Sıtkı Sezgin”,Türk Müzik Geleneğini Yaşatanlar ve Osmanlı'nın Sesleri,Boyut Yay., **Sezgin, K.**( 6 Nisan 2012). Kişisel görüşme

#### 4.4. Şarkı ve Kâr Formundaki Eserlerin Analizleri

Bu kısımda eserler makam, güfte ve usûl açısından incelenmemiş olup, eserleri okuyan icrâcılarının kullandıkları süsleme elemanları ve nüanslar bakımından ele alınmıştır. Ayrıca eserlerin üç icrâcî tarafından icrâ edildikleri metronom değerleri ile akortları ve ilgili kayıtların yaklaşık tarihleri de tespit edilmiştir. Notaları, üç icrâcî eseri ortak okumuşsa dört, iki icrâcî ortak okumuş ise üç portenin alt alta sıralanması şeklinde yazılmıştır. İlk portede yazılan nota TRT veya Devlet Korosu nota arşivlerinden alınmıştır. Bu duruma sebep olarak bu kurumların genel geçerlilik durumları göz önüne alınmıştır. Bir diğer nota olarak İsmail Hakkı Özkan'ın Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri isimli kitabındaki nota eğitim alanında kitabın yaygın olarak kullanılması açısından genel geçerliliği kabul edilmiştir. Aslında Türk mûsikîsinde nota yazımının ve yaygın kullanımın yaygın olarak on dokuzuncu yüzyılda başladığı ve o zamânâ kadar eserlerin meşk yöntemiyle kulaktan kulağa aktarıldığı düşünüldüğünde esas nota olarak tek bir notanın kabul edilmesi çok doğru görünmemektedir. İlk porteyi takiben ardı sıra gelen portelerde ve analiz metninde M.N.S. kısaltması ile Münir Nurettin Selçuk, A.Y. kısaltması ile Alâeddin Yavaşca ve B.S.S kısaltması ile de Bekir Sıtkı Sezgin'in icrâları kastedilmektedir. Nota üzerinde görülen “g.” glissando, “por.” portamento, “,” işareti nefes yerlerini, “p.” piyano, “pp” pianissimo, “f” forte, “mf” mezzo forte, “vib.” vibrato, tr...tril'i ifade etmektedir.

##### 4.1.1. Kürdîlihîcâzkâr Şarkı “Sana ey cânımın cânı efendim”, Münir Nurettin

##### Selçuk-Bekir Sıtkı Sezgin İcraları

Hacı Ârif Bey'in curcuna usûlündeki bu eserini Münir Nurettin Selçuk Mansur Şah Mabeyni akordundan (dügâh üzerinde kürdîlihîcâzkâr) icrâ etmiştir. Eserin kaydı taş plakdan alındığı için devir bir ses yüksek ise yerinden icrâ edilmiş (bolâhenk) kabul edilebilir. Münir Nurettin Selçuk'un eseri 1935-1940 yılları arasında; Bekir Sıtkı Sezgin'in ise eseri 1976-1981 yılları arasında, yılları arasında eseri icrâ etmiş olabileceği tespit edilmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin bu eseri bir ses aşağıdan olarak tabir edilen Süpürde akordundan icrâ etmiştir. M.N.S.'un eseri icrâsında metronom değeri ♩ = 235, (235 bpm) B.S.S'de ise ♩ = 225 (225 bpm) olarak ölçülmüştür. Bmp (beats per minute); dakika başına düşen vuruş sayısını belirtir.

# KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

" Sana ey cânımın cânı efendim "

Usûl : Curcuna

Beste : Rahmi Bey

1 2 3 4

NOTA

MNS

BSS

Sa na ey câ nı mın câ nı e fen dim

**Şekil 4.4:** Kürdîlihîcâzkâr Şarkı “Sana ey cânımın cânı efendim”(1-4. Ölçüler)

Şekil 4.4’de görüldüğü üzere; Münir Nurettin Selçuk’un büyük olasılıkla bir fasıl icrâsında okuduğu bu eserde Bekir Sıtkı Sezgin’e göre daha az nüanslı bir icrâ karşımıza çıkıyor. İlk ölçüde herhangi bir farklılık görülmezken ikinci ölçüde M.N.S.’un B.S.S’e göre daha sade bir icrâsı vardır. B.S.S “cânımın” derken triole kullanmıştır. Dördüncü ölçüde efendim derken B.S.S’in –e lerinde –e ,a arası bir ses duyulurken,M.N.S.–dim hecesine karşılık gelen yerde notadan ve B.S.S’den farklı olarak çargah perdesine inmiştir.

5 6 7 8

NOTA

MNS

BSS

-----SAZ----- Sa na ey câ nı mın câ nı

**Şekil 4.5:** Kürdîlihîcâzkâr Şarkı “Sana ey cânımın cânı efendim”(5-8 .ölçüler)

Şekil 4.5’de görüldüğü üzere; beşinci ölçüde saz payında M.N.S.’e eşlik eden sazların çıkıcı bir seyir karakteriyle rast yerine nevâ perdesinde karar etmeleri dikkat çekicidir. Altıncı ölçüde her iki icrâcı da kreşendolu bir icrâ ile başlamışlar, yedinci ölçüde “cânımın” derken M.N.S., B.S.S.’den farklı olarak noktalı okumuş ,8.ölçüde

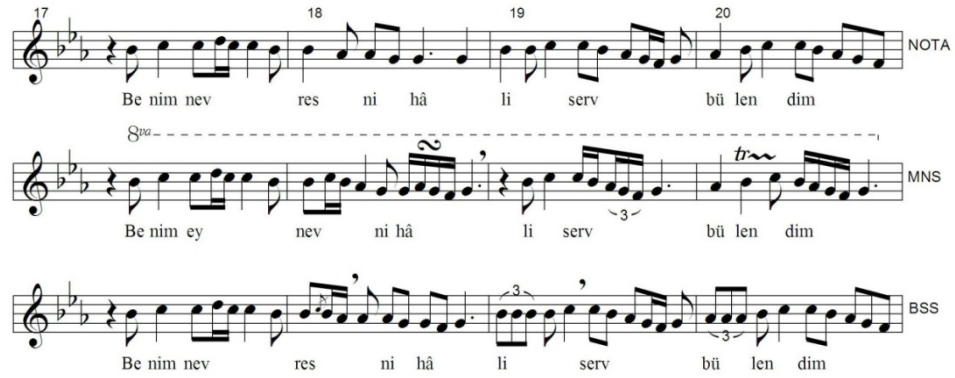
ise B.S.S. küçük bir puandorg yapmıştır. Ayrıca 8.ölçüde cânı kelimesinde –nı hecesine tekâbül eden kısımda da M.N.S. mi-re yerine dörtlük değerdeki muhayyer perdesini,ardından gelen gerdâniye yerine de sekizlik değerdeki muhayyer perdesi ile icrâ etmiştir.

**Şekil 4.6:** Kürdîlihîcâzkâr Şarkı “Sana ey cânımın cânı efendim”,(9-12. ölçüler)

Şekil 4.6.’da görüldüğü üzere; dokuzuncu ölçüde -dim hecesine tekâbül eden yerde M.N.S.’in grupettolu icrâsı dikkat çekerken, on birinci ölçüde –dım hecesine tekâbül eden yerde M.N.S.’in te fe tâ kalıbını kullanması ve –kūs hecesine gelen yerde gerdâniye perdesinden nevâya portamentolu olarak bir sekizlik nota ile geçmesi B.S.S’den farklılık göstermektedir. Ayrıca aynı ölçüde B.S.S’in de M.N.S.’den farklı olarak son noktalı dörtlükte kısa bir puandorg yapması on ikinci ölçüde de yine M.N.S.’in icrâsında kullandığı onaltılık ve trioleler dikkati çekmektedir.

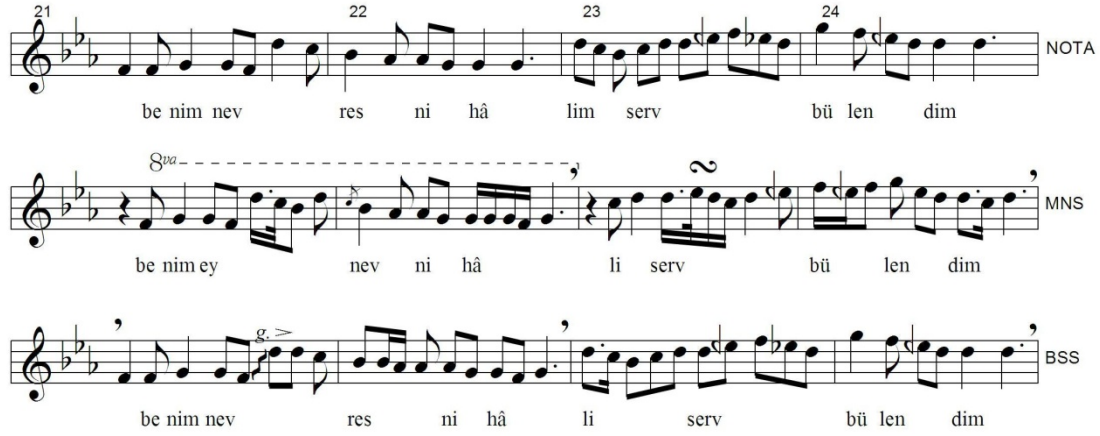
**Şekil 4.7:** Kürdîlihîcâzkâr Şarkı “Sana ey cânımın cânı efendim”(13-16.Ölçüler)

Şekil 4.7.'de görüldüğü üzere; iki icrâda dikkati çeken en önemli nokta 13.ölçüdedir: Burada M.N.S.'in -dim hecesine tekâbül eden rast-gerdâniye oktav atlamalı ve glissandolu icrâsının yerine B.S.S, unison olarak gerdâniye perdesiyle başlayıp devam etmiştir. Aynı ölçünün devamında M.N.S.'in icrâsında süre değerleri açısından olan nota farklılığının yanında kürdi perdesine kadar inilmesi de dikkati çeker. Yine 14.ölçü de incelendiğinde de ölçünün başında ve sonunda M.N.S.'in icrâsında notaya ve B.S.S'e göre belirgin farklar görülmektedir. Birinci ve ikinci dolaplarda da saz payındaki farklılıklar göze çarpmaktadır



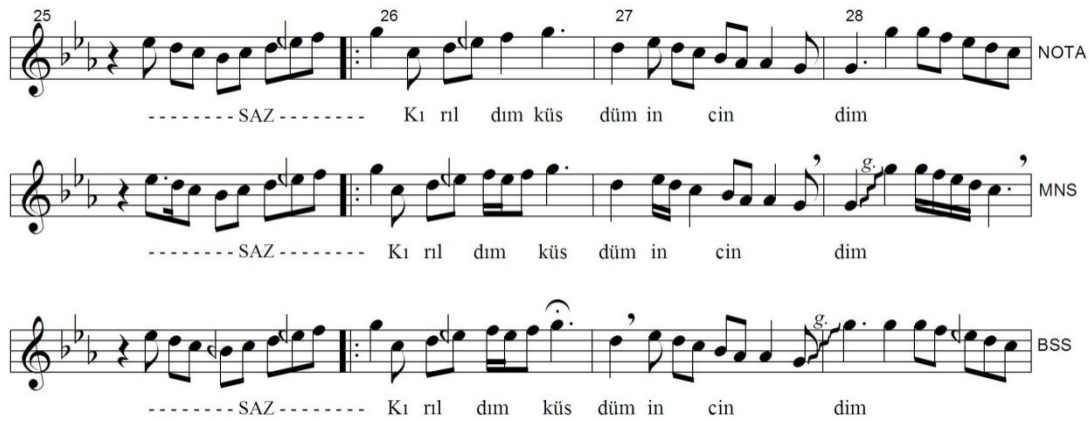
**Şekil 4.8:** Kürdîlihicâzkâr Şarkı “Sana ey cânımın cânı efendim”(17-20.Ölçüler)

Şekil 4.8’de görüldüğü üzere; eserin iki icrâcı arasında en belirgin okuyuş farklılıklarından birisi de meyan kısmında görülmektedir: M.N.S.’in okuduğu pek çok eserde belli kısımları oktavından okuma geleneği bu eserde de kendisini göstermiş ve 17.ölçüdeki meyan kısmını oktavından okumuştur. Ardından gelen 18.ölçüde de ufak farklar ve grupettolu süslemeler göze çarparken on dokuzuncu ölçüde Münir Nureddin’de görülen bir dörtlük es yerine B.S.S trioleli başlamıştır.Ölçünün devamında da yine triole ve tâ te fe kalıplarının yer değiştirmesi dikkati çekmekte, 20.ölçüde M.N.S.’in düz okuduğu düğâh perdesini B.S.S’in trioleli okuması , -len hecesine tekâbül eden kısımda usûlün kuvvetli ve zayıf zamanlarının yer değiştirmesi ve M.N.S.’in trilli okuyuşu ve akabinde gelen –dim hecesini onaltılıklara bölmesi icrâdaki farklılıklardır.



**Şekil 4.9:** Kürdîlihîcâzkâr Şarkı “Sana ey cânımın cânı efendim”(21-24.Ölçüler)

Şekil 4.9’da görüldüğü üzere; yirmi birinci ölçünün son parçasında okunan notanın farklılığı ve her iki icrâcının da yaptığı glissandoyu takiben yirmi ikinci ölçüde iki icrâcî da aynı perdeleri üçleme ve onaltılıklarla farklı icrâ etmişlerdir. Yirmi üçüncü ölçüye M.N.S.’in bir dörtlük es ile başlaması ve akabinde gelen notaların farklılıkları yirmi dördüncü ölçünün başında da kendisini göstermektedir.



**Şekil 4.10:** Kürdîlihîcâzkâr Şarkı “Sana ey cânımın cânı efendim” (22-28.Ölçüler)

Şekil 4.10.’da görüldüğü üzere; eserin nakarat kısmını M.N.S. ikinci okuyuşunda küçük farklılıklar yaparken B.S.S birincideki okuyuşunu değiştirmemiştir. M.N.S. otuz dördüncü ölçüde –gücendim derken eseri oktavından okuyarak bitirmiştir.



**Şekil 4.11:** Kürdîlihicâzkâr Şarkı “Sana ey cânımın cânı efendim”(29-30.Ölçüler)

Şekil 4.11.’de görüldüğü üzere; B.S.S meyanı eserin notasına sadık kalarak yerinden ve sade bir üslupla icrâ etmiştir. Ayrıca M.N.S. benim ey nev nihâlim derken B.S.S benim ey nevres nihâlim şeklinde okumuştur.

Bu eseri M.N.S.’in fasıl tavrına daha yakın okuduğunu, bazı kısımları oktavından icrâ ettiğini, B.S.S’in sana ey cânımın cananı derken ikinci tekrarda yaptığı gibi kreşendo-dekreşendoları sıkça kullandığını, iki sanatkârın da puandorgları başka yerlerde kullandığını görmekteyiz. B.S.S’in genel olarak eserlerin notasına sadık kalarak nota içerisinde yaptığı nüanslar onun üslubunun en belirgin özelliği olduğu için bu eserde de genel kabul görmüş bir notadan takip ettiğimizde arada çok az fark görülmektedir.

#### 4.4.2.Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı” , Münir

##### Nureddin Selçuk-Alâeddin Yavaşca İcraları

Hacı Ârif Bey’in curcuna usûlündeki bu eserini M.N.S. Mansur Şah Mabeyni’nin nusfiyesi( 5,5 sesin oktavı) akordunda icrâ ederken Alâeddin Yavaşca Süpürde(bir ses aşağıdan) akortta icrâ etmiştir.Münir Nurettin Selçuk’un eseri 1925-30 yılları arasında; Alâeddin Yavaşca’nın ise eseri 1970-1975 yılları arasında icrâ etmiş olabileceği tespit edilmiştir.Eserin icrâdaki metronom değerlerine bakıldığında Münir Nurettin Selçuk ♩ = 230, Alâeddin Yavaşca ♩ = 225 değerinde icrâ etmiştir. Eserin usûlü curcuna olarak yazılmışsa da iki icrâcı da eseri daha serbest bir şekilde

icrâ etmiştir. M.N.S.'in taş plak döneminde icrâ ettiği öngörülen bu eseri gazelhan tavrına özgü süslemelerle, A.Y.'in ise eseri puandorglarla ve nüanslarla daha yorumlamaya açık bir şekilde icrâ ettiği söylenebilir.

### KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

Usûl : Curcuna

" Gurûb etti güneş dünyâ karardı "

Beste : Hacı Ârif Bey

**Şekil 4.12:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı”(1-3.Ölçüler)

Şekil 4.12.'de görüldüğü üzere ilk ölçüde A.Y. bilinen notadaki şekli ile kreşendolu ve dekresendo nüaslaması ile esere başlarken M.N.S. gerdâniye perdesinden nevâ perdesine sekizlik notalarla daha erken geçmiştir. İkinci ölçüde acem perdesi yerine gerdâniye perdesi ile başlayan M.N.S. 'in ölçünün ikinci kısmında çarpma olarak kullandığı muhayyer perdesini A. Y. belirgin çarpma olarak icrâ etmiştir. Üçüncü ölçüde her iki icrâcı da bir sekizlik es ile başlamış, ölçünün ikinci kısmında M.N.S. tiz çargâha kadar çıkmamış ve sekizlik notalarla daha sade bir icrâ ortaya koymuştur.

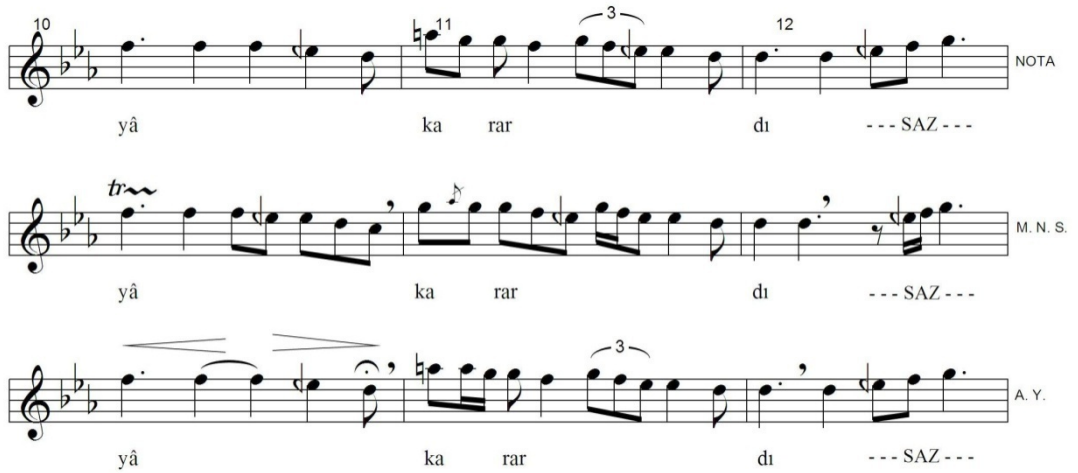
**Şekil 4.13:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı”(4-6.Ölçüler)

Şekil 4.13’de görüldüğü üzere dördüncü ölçüde her iki icrâcının da notadan farklılık gösteren icrâsı dikkat çekmektedir. A.Y.’nın ölçü sonundaki çarpma olarak kullandığı triolesi, M.N.S.’in acem perdesine erken girişi ve akabinde grupettolu icrâsının yanında beşinci ve altıncı ölçülerde nota ve iki icrâcının birbiriyle benzeşen icrâsı dikkat çekmektedir.



**Şekil 4.14:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı”(7-9.Ölçüler)

Şekil 4.14’de görüldüğü üzere yedinci ve sekizinci ölçüler birinci ve ikinci ölçülerdeki gibidir. Dokuzuncu ölçüde M.N.S. sekizinci ölçünün sonunu gerdâniye yerine acem perdesi ile bağlayıp grupettolu icrâsı ile devam ederken A.Y. da yaptığı muhayyerli çarpma ve notadan ve M.N.S.’dan farklı olarak ölçü sonunu gerdâniye perdesi ile bağlamıştır.



**Şekil 4.15:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı”(10-12.Ölçüler)

Şekil 4.15.’de görüldüğü üzere onuncu ölçüde M.N.S. icrâya acem perdesinde yaptığı tril ile başlamış ve arkasından notada olmayan çargâh perdesine kadar inerek icrâda bir farklılık yaratmıştır. A.Y. ise M.N.S.’dan farklı olarak nevâ perdesinde bir

puandorg yapmıştır. On birinci ölçüde A.Y. muhayyer perdesini belirgin çarpma olarak kullanırken M.N.S. muhayyer yerine gerdâniye perdesi ile icrâya başlamıştır. On ikinci ölçünün saz partisinde M.N.S.’a eşlik eden sazların acilitesi hissedilmektedir. Onaltılık olan notalar otuz ikilik olarak icrâ edilmiştir

13 14 15

Gü li ba ğı e mel sol

NOTA

**Şekil 4.16:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı”(13-15.Ölçüler)

Şekil 4.16.’da görüldüğü üzere on üçüncü ölçüde herhangi bir farklılık göze çarpmamakta iken on dördüncü ölçüde A.Y.’nın dik hisar perdesine inmesi ve otuz ikiliklerle dolu icrâsı buna karşın M.N.S.’un bu ölçüde notayla daha çok örtüşen icrâsı tespit edilmiştir. On beşinci ölçü iki icrâcının da icrâsı notadan daha bağımsız görünmektedir. A.Y. notanın genel çerçevesinden çıkmayacak şekilde perdelerin kendilerini değil değerlerini değiştirmiş; M.N.S. gerdâniye perdesine kadar çıkan bir ek otuz ikilik nota kümesi ile farklı bir ifade kullanmıştır.

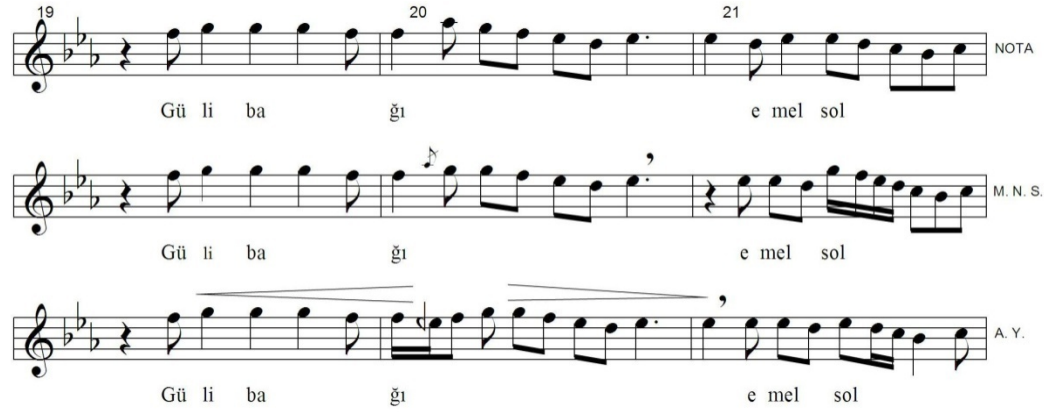
16 17 18

du sa rar dı --- SAZ ---

NOTA

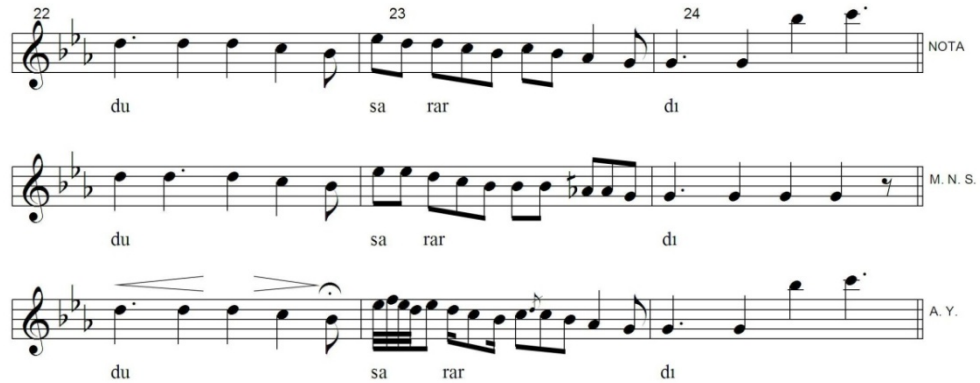
**Şekil 4.17:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı”(16-18.Ölçüler)

Şekil 4.17.'de görüldüğü üzere on altıncı ölçüde A.Y.'nın nota ile örtüşen icrâsının yanında M.N.S. nevâ yerine gerdâniye perdesini kullanarak daha özgür bir icrâ kullanmıştır. On yedinci ölçüde A.Y. ve M.N.S. ölçünün başında onaltılık gerdâniyenin değerini otuz ikilikle değiştirip nevâ perdesine daha erken bir geçiş yapmışlardır. On sekizinci ölçüde yine M.N.S.'a eşlik eden sazların hızlı icrâsı dikkati çekmektedir.



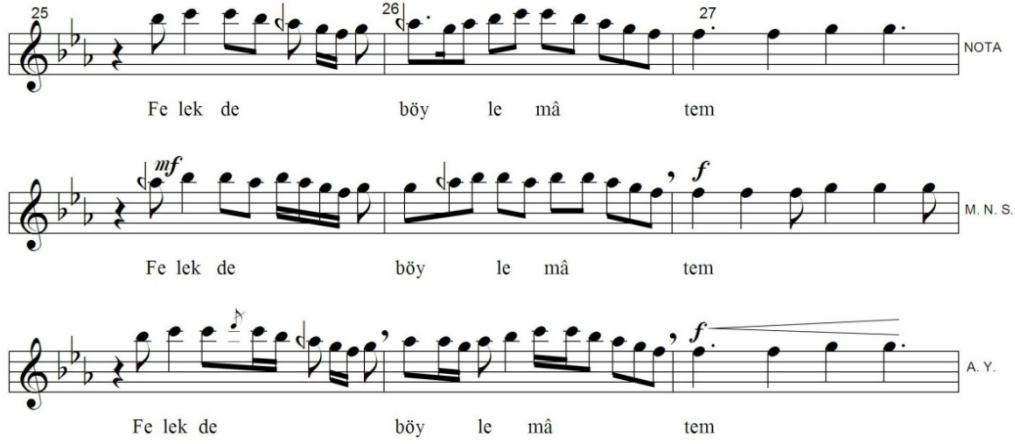
**Şekil 4.18:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı”(19-21.Ölçüler)

Şekil 4.18.'de görüldüğü üzere on dokuzuncu ölçüde herhangi bir farklılık görülmezken, yirminci ölçüde A.Y.'nın notadakinden farklı olarak dik hisar perdesine kadar inerken muhayyer perdesini küçük bir çarpma gibi kullanması dikkati çekmektedir. Aynı şekilde M.N.S. da muhayyer perdesini bir çarpma şeklinde icrâ etmiştir. Yirmi birinci ölçünün ilk kısmını iki icrâcı da aynı şekilde okumuş, M.N.S. on beşinci ölçüdeki yaptığı melodiyi gerdâniye yerine acem perde ile başlayarak yapmıştır.



**Şekil 4.19:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı”(22-24.Ölçüler)

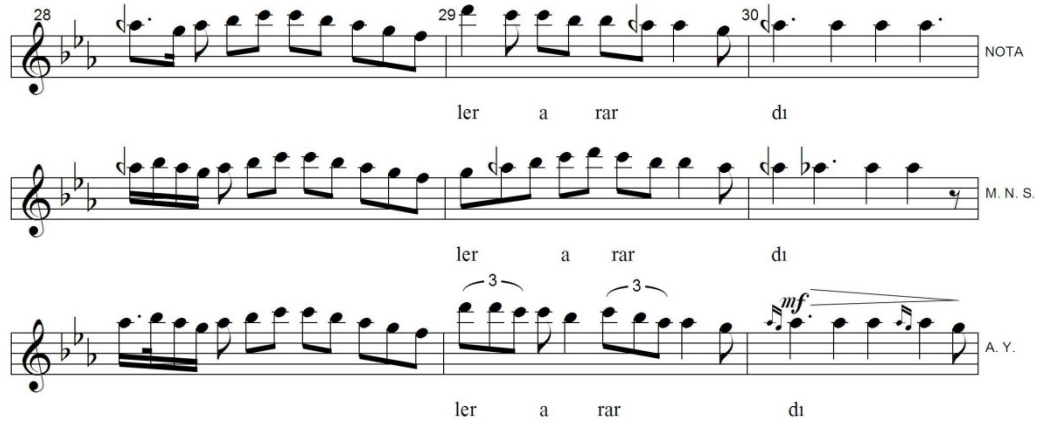
Şekil 4.19.'da görüldüğü üzere Yirmi ikinci ölçüde A.Y.'nın nevâ perdesinde yaptığı puandorg dışında bir farklılık yoktur. Yirmi üçüncü ölçünün ilk kısmını A.Y. senkoplu icrâ etmişken M.N.S. notadaki ile benzer şekilde fakat nevâ yerine hisar perdesini, ikinci kısımda ise çargâh yerine kürdi perdesini kullanmıştır.



**Şekil 4.20:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı”(25-27.Ölçüler)

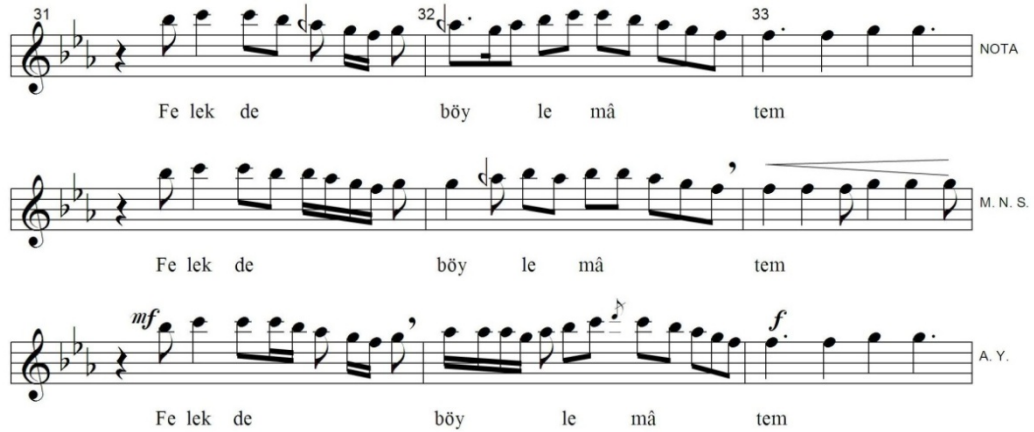
Şekil 4.20.'de görüldüğü üzere yirmi beşinci ölçüdeki en dikkat çeken farklılık M.N.S.'un bu kısmı bir perde aşağıdan başlayarak okumasıdır. Sümbüle perdesi yerine tiz segâh perdesi ile başlamıştır ve meyânın kalan kısmını da o şekilde devam ettirmiştir. A.Y. notadan farklı olarak tiz çargâhlı kısmı tâ te fe olarak ve tiz nevâ perdesini de çarpma olarak kullanmıştır. Yirmi altıncı ölçüde notadan farklı olarak A.Y. tâ te fe kalıbı ile başladığı ölçünün ilk kısmındaki tiz çargâh perdesine çıkmamıştır. M.N.S. ise önceki ölçüye de bir perde aşağıdan başladığı için tiz segâh yerine gerdâniye perdesi ile icrâya başlamış olsa da son dört notada A.Y. ve eserin notasına tekrar dönmüştür.





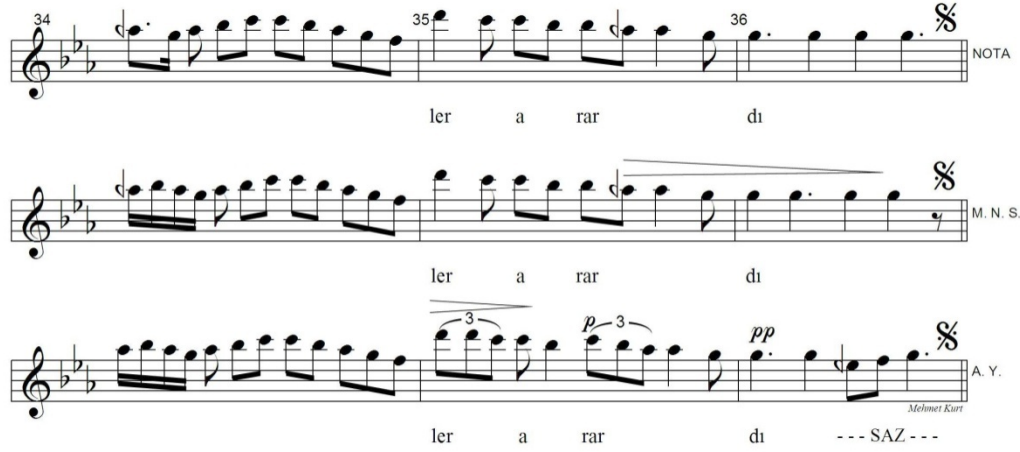
**Şekil 4.21:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı”(28-30.Ölçüler)

Şekil 4.21.’de görüldüğü üzere yirmi sekizinci ölçüde M.N.S.’un ve A.Y.’nın grupettolu icrâlarındaki tek farklılık A.Y.’nın noktalı olarak icrâ etmesidir. Yirmi dokuzuncu ölçüde A.Y. notadaki perdelerin dışına çıkmayarak trioleler ile farklı değerlerde icrâ etmişken M.N.S. tamamen farklı bir çıkıcı bir melodik hareket ile tiz nevâ yerine gerdâniye perdesi ile eseri icrâ etmiş ve gerdâniye yerine muhayyer perdesinde bırakmıştır. Otuzuncu ölçüde A.Y. iki yerde çift apojiyatür kullanmıştır.



**Şekil 4.22:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı”(31-33.Ölçüler)

Şekil 4.22.’de görüldüğü üzere otuz birinci ölçüde M.N.S.’un güftede –de hecesine tekâbül eden bölümdeki otuz ikilik notalar ile farklı icrâsı dikkati çekerken, A.Y. notadaki noktalı iki onaltılık olan kısmı trilli olarak icrâ etmiş tiz nevâ perdesi ile çarpma yapmıştır. M.N.S. ise yine bir perde düşürerek gerdâniye perdesi ile perdesi ile icrâ etmiştir.



**Şekil 4.23:** Kürdilihicâzkâr Şarkı “Gurûb etti güneş dünya karardı” (34-36.Ölçüler)

Şekil 4.23.’de görüldüğü üzere otuz dördüncü ölçüde her iki icrâcının da iki onaltılık yerine dört tane otuz ikilik nota ile başlaması ortak bir nokta olup, otuz beşinci ölçüde M.N.S. nota ile aynı biçimde icrâ ederken A.Y. trioleli başlamış ve tiz segâh perdesinin öncesinde tiz çargâh perdesini belirgin apojiyatür olarak kullanmıştır.

Hacı Ârif Bey’in bu eserini Münir Nurettin Selçuk daha serbest melodilerle süsleyerek eski tavır da denilen biçimde okumuştur. Alâeddin Yavaşca da perdeler üzerinde çok değişiklikler yapmaktan ziyade notaların değerlerinde farklılıklar yapmıştır.

#### 4.4.3.Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş” Münir Nurettin Selçuk-Alâeddin Yavaşca İcraları

Şevki Bey’in aksak usûlündeki bu eserini Münir Nurettin Selçuk Bolâhenk(yerinden) akorttan icrâ etmişse de dinlenen kayıttta devrin yarım perde dik olması ile daha tiz bir akort gibi algınabilir. Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin eseri süpürde akorttan icrâ etmişlerdir.Münir Nurettin Selçuk’un eseri 1935-40 yılları arasında; Alâeddin Yavaşca’nın 1964-1965 yılları arasında ve Bekir Sıtkı Sezgin’in ise eseri 1976-1981yılları arasında icrâ etmiş olabileceği tespit edilmiştir. M.N.S. eseri ♩ = 120 metronom değerinde, A.Y. ♩ = 110 ve B.S.S eseri ♩ = 100 metronom değerinde icrâ etmiştir.



" Güلزâre nazar kıldım "

Usûl : Aksak

Beste : Şevki Bey

1

Gül zâ ra na zar kıl dım -----SAZ-----

2

3

NOTA

3

Gül zâ re na zar kıl dım -----SAZ-----

MNS

3

Gül zâ re na zar kıl dım -----SAZ-----

AY

3

Gül zâ ra na zar kıl dım -----SAZ-----

BSS

**Şekil 4.24:** Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş”(1-3.Ölçüler)

Şekil 4.24.'de görüldüğü üzere Şevki Bey'in uşşak şarkısında birinci ölçüde M.N.S.'un bir dörtlük es yerine ah çekerek ve trioleli başlangıcı A.Y. ile farklılık gösterirken, ikinci ölçüde M.N.S.'un üst çarpma olarak kullandığı nevâ perdesini A.Y.'nın vurgulayarak, zâr hecesini M.N.S. gibi senkoplu okumak yerine onaltılıkla okuması dikkat çekicidir. Ara nağmedeki küçük farka gelindiğinde, aslında bu farkın eserin bütün gidişatına ve dinamizmine yansıdığı ileride görülecektir. Sazların daha süslü ve coşkulu çalışları A.Y.'in icrâsına da yansımıştır. B.S.S. ilk ölçüye M.N.S. gibi tiroleli başlayarak ikinci ölçüde çift apojyâtür kullanmıştır. Ayrıca saz payında usulün son kısmında diğer iki icrâcı da düz uzayan düğah perdesi grupetto notaları ile doldurulmuştur.

**Şekil 4.25:** Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş”(4-6.Ölçüler)

Dört ve beşinci ölçüler aynıdır, altıncı ölçüde A.Y.’nın icrâsındaki saz kısmı yine daha süslü ve canlı çalınmıştır.(Bakınız Şekil 4.25.)B.S.S’in sekizinci ölçüde trilli icrâsı ve diğer eserlerde de sık rastladığımız noktalı olmayan bir notayı noktalı icrâ etmesi ayrıntısı dikkati çeker.

**Şekil 4.26:** Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş”(7-9.Ölçüler)

Şekil4.26.’da görüldüğü üzere eser bütünü ele alındığında üç icrâcının da en çok aynılık gösterdiği kısım burasıdır.

10 11 12

NOTA

bir dem hâ şim bı ha yâl ol muş di hâ zâ nın dır

MNS

bir dem hâ şim hâ şim bı ha yâ lol muş di hâ zâ nın dır

AY

--- bir dem hâ şim hâ şim bı ha yâ lol muş di hâ zâ nın dır

BSS

--- bir dem hâ şim hâ şim bı ha yâ lol muş di hâ zâ nın dır

SAZ

Şekil 4.27: Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş”(10-12.Ölçüler)

Şekil 4.27.’de görüldüğü üzere on birinci ölçüde yâ hecesine tekâbül eden yeri M.N.S. senkoplu okurken A.Y. onaltılık ve otuz ikiliklerle ta tefe kalıbını kullanarak icrâ etmiştir. Yine on ikinci ölçüde üç icrâcıda da saz payında usulün son tek’ine tekabül eden yerdeki ve B.S.S icrâsında nefes yerindeki farklılık dikkati çekmektedir.

13 14 15

NOTA

Gül ler sa ra rıp sol muş

MNS

--- Gül ler sa ra rup sol muş

AY

--- Gül ler sa ra rup sol muş

BSS

--- Gül ler sa ra rıp sol muş

SAZ

Şekil 4.28: Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş”(13-15.Ölçüler)

Şekil 4.28.’de görüldüğü üzere on üçüncü ölçüde çarpma notası haricinde aynılık olmakla beraber, ondördüncü ölçüde -rup hecesine tekâbül eden notada A.Y.’in

kullandığı triole ve saz paylarında daha öncekilerde de bahsedilen sadelik-hareketlilik farkları göze çarpmaktadır.B.S.S. icrâsında saz payı otuzikilik notalar ile hareketlendirilmiştir.

16 17 18

bül bül le ri lâ ol muş -----SAZ-----

bül bül le ri lâ lol muş -----SAZ-----

--- bül bül le ri lâ lol muş -----SAZ-----

--- bül bül le ri lâ ol muş -----SAZ-----

**Şekil 4.29:** Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş”(16-18.Ölçüler)

Şekil 4.29’da görüldüğü üzere on altıncı ölçüde M.N.S.’in düz icrâ ettiği muhayyer perdesini A.Y. grupettolu icrâ etmiştir. On altıncı ve on yedinci ölçülerdeki kreşendo ve dekreşendolar iki icrâcıda da ortaktır.B.S.S icrâsında aynı nüanslar olmakla birlikte M.N.S ve nota ile daha çok benzerlik taşır.

19 20 21

NOTA

Gam â le mi dir şim di ----- SAZ -----

MNS

Gam â le mi dir şim di

AY

Gam â le mi dir şim di -- SAZ --

BSS

Gam â le mi dir şim di ----- SAZ -----

**Şekil 4.30:** Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş”(19-21.Ölçüler)  
 Şekil 4.30.’da görüldüğü üzere ondokuzuncu ölçüde M.N.S.’in trioleli okuduğu yeri A.Y. sade okurken, M.N.S.’in sade okuduğu muhayyer perdesini A.Y. grupettolu okumuştur. Yirmibirinci ölçüde normalde saz payının içinde olan kısmı iki icrâcı da vokal olarak okumuştur ve burada da otuz ikiliklerin yerinin değiştiğini görmekteyiz.B.S.S icrâsındaki dikkati çeken farklılık saz payını vokal olarak icrâ etmiyişidir.

22 23 24

NOTA

zevk em ri mu hâl ol muş ----- SAZ -----

MNS

zev kem ri mu hâ lol muş ----- SAZ -----

AY

mf p

--- zev kem ri mu hâ lol muş ----- SAZ -----

BSS

zev kem ri mu hâ muş ----- SAZ -----

**Şekil 4.31:** Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş”(22-24.Ölçüler)

Şekil 4.31.'de görüldüğü üzere yirmi üçüncü ölçüde ilk bölümdeki tek nota farkını yanında M.N.S.'in çarpma olarak kullandığı hüseyini perdesini A.Y. notaya dâhil etmiştir. Münir Nurettin Selçuk'un kreşendo ve dekreşendolu icrâ ettiği yerleri A.Y. mezzo forte ve piyano nüanslarını kullanmıştır.B.S.S icrâsında yirmi üçüncü ölçüdeki portamento ve hüseyini çarpması dışında M.N.S ve A.Y. ile aynılık teşkil edebilir.

The image shows a musical score for four staves, each representing a different performance style: NOTA, MNS, AY, and BSS. The lyrics are 'Sab ret ge lir ol dem ler' for the first line and 'Sab ret ge li rol dem ler' for the second line. The score covers measures 25, 26, and 27. The BSS staff includes dynamics *mf* and *f*, and a vibrato (*Vib.*) marking. The AY staff has triplets (3) in measures 26 and 27. The MNS staff has a vibrato (*Vib.*) marking in measure 27.

**Şekil 4.32:** Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş”(25-27.Ölçüler)

Şekil 4.32’de görüldüğü üzere yirmi altıncı ölçüde ilk bölümde A.Y.’in eviç perdesini trioleli okuyarak süslemesi, yirmi yedinci ölçüde de tâ te fe ve triole kalıplarının yer değiştirmesi göze çarpmaktadır.B.S.S icrâsı M.N.S ve nota ile daha çok örtüşmektedir.



28 kim eh 29 li di lâ nın dır 30 SAZ

NOTA

kim eh li di lâ nın dır SAZ

MNS

kim eh li di lâ nın dır SAZ

AY

kim eh li di lâ nın dır SAZ

BSS

Melinet Kurt

**Şekil 4.33:** Uşşak Şarkı “Gülzâre nazar kıldım virâne-i visâl olmuş”(28-30.Ölçüler)

Şekil 4.33.'de görüldüğü üzere yirmi dokuzuncu ölçüde M.N.S.'in tâ te fe olarak icrâ ettiği yeri A.Y.nevâ perdesini trioleli icrâ ederek süslemiş, -li hecesine tekâbül eden yerde çarpma olarak kullanılabilecek muhayyer perdesini notaya dahi ederek belirgin hale getirmiştir. Yine -lâ hecesine tekâbül eden yerde de M.N.S.'in grupettolu, A.Y.'in ta te fe kalıbı ile daha sade üslubu dikkat çeker.B.S.S icrâsı M.N.S ile benzerlik gösterir.Yirmi dokuzuncu ölçünün başında neva perdesi çiftlenmiştir.

#### 4.4.4.Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi” Alâeddin Yavaşca-Bekir Sıtkı Sezgin İcrâları

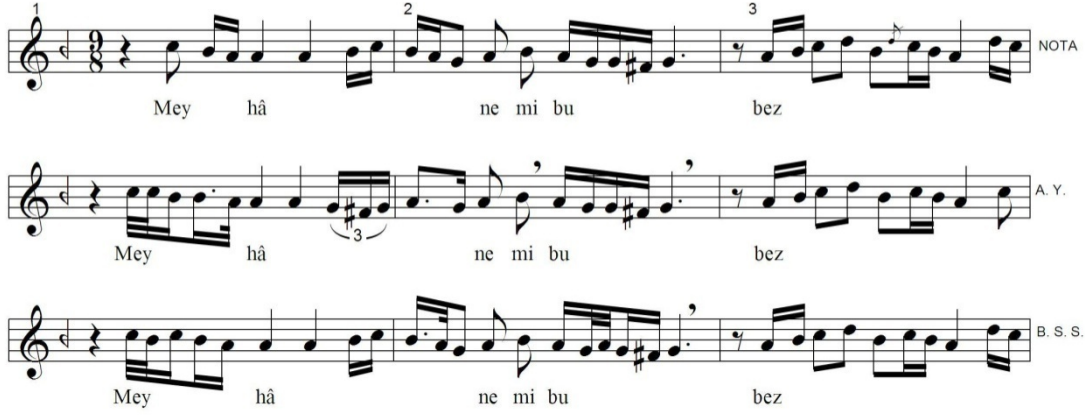
Hacı Ârif Bey'in aksak usûlünde bestelediği bu eseri Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin süpürde akorttan icrâ etmişlerdir. Alâeddin Yavaşca'nın eseri 1970-1975 yılları arasında Bekir sıtkı Sezgin'in ise eseri 1970-1976 yılları arasında icrâ etmiş olabileceği tespit edilmiştir. Metronom değerlerine bakıldığında A.Y.'in ♩ = 110, B.S.S'in ise ♩ = 100 metronom değerinde eseri icrâ ettikleri tespit edilmiştir.

## UŞŞAK ŞARKI

" Meyhâne mi bu bezm-i tarab-hâne-i cem mi "

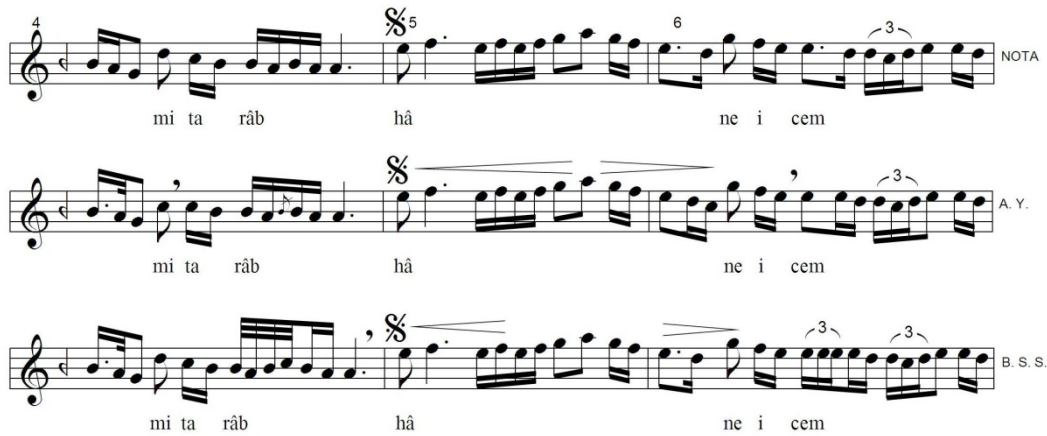
Usûl : Aksak

Beste : Hacı Ârif Bey



Şekil 4.34: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(1-3.Ölçüler)

Şekil 4.34.'de görüldüğü üzere ilk ölçünün başında Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin çarpma notası olarak segâh ve çargâh perdelerini farklı yerlerde kullanarak esere başlamışlardır. Alâeddin Yavaşca B.S.S.'den farklı olarak usûlün son tekindeki notada nim zirgüle perdesini de kullanarak triole yapmıştır. İkinci ölçüye B.S.S notadaki başlarken A.Y. farklı olarak segâh perdesini kaldırıp düğâh perdesi ile başlamıştır. Ölçünün sonunda ise B.S.S düğâh perdesini belirgin çarpma olarak kullanmıştır. Üçüncü ölçüde A.Y.'in usûlün son tekine gelen iki onaltılık notayı bir sekizli olarak icrâ etmesi dışında bir farklılık yoktur.



Şekil 4.35: Uşşak Şarkı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi"(4-6.Ölçüler)

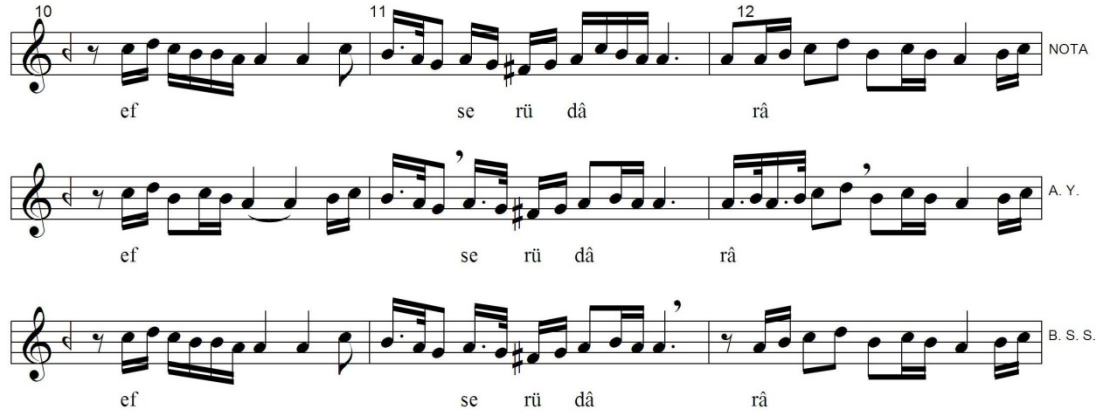
Şekil 4.35.'de görüldüğü üzere dördüncü ölçünün başına aynı şekilde noktalı tâ te fe kalıbı ile başlayan iki icrâcından A.Y. -mi ta hecesine tekâbül eden yerde nevâ



perdesini atarak çargâh ile başlamıştır. B.S.S’in ise ölçü sonundaki grupettolu icrâsı fark yaratır. Beşinci ölçüde her iki icrâcı da kreşendo ve dekreşendolarıyla nüanslamaya önem vermişlerdir. Altıncı ölçüyü A.Y. noktalı iki sekizlik yerine tâ te fe kalıbı ile icrâ ederken B.S.S de –cem hecesine tekâbül eden kısımdaki hüseyini perdesini triole ile belirginleştirmiştir.

**Şekil 4.36:** Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(7-9.Ölçüler)

Şekil 4.36.’da görüldüğü üzere yedinci ölçüde saz partisinde A.Y.’in icrâsında acem yerine nevâ perdesi sonrasında hüseyini yerine çargâh perdesi çalınmıştır. Usûlün son tekini her iki icrâcıya eşlik eden sazlar da aynı şekilde notadan farklı çalmışlardır. Sekizinci ölçüde A.Y. –pey hecesine tekâbül eden yeri trilli icrâ ederken, B.S.S noktalı iki onaltılık ekleyerek bir nevi melodik bir dalgalanma ile icrâ etmiştir. Dokuzuncu ölçüde A.Y. notadan ve B.S.S’den farklı olarak önce nevâ yerine segâh, sonraki tâ te fe kalıbında da hüseyini yerine nevâ perdesini kullanmış ve usûlün son tekinden önceki tâ te fe kalıbını çargâh yerine nevâ perdesi ile icrâ etmiştir. Her iki icrâcı da usûlün son tekinde segâh perdesine çift apojiyatür eklemişlerdir.



**Şekil 4.37:** Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(10-2.Ölçüler)

Şekil 4.37.’de görüldüğü üzere onuncu ölçüyü A.Y., nota ve B.S.S’den farklı olarak dört onaltılık notayı düğâh perdesine inmeden tâ te fe kalıbı ile usûlün son tekinde de çargâh perdesine segâh perdesini ekleyerek icrâ etmiştir. On birinci ölçüde her iki icrâcî da notadan farklı olarak –da hecesine tekâbül eden yerde çargâh perdesini kullanmamıştır. On ikinci ölçünün başında A.Y. bir sekizlik düğâh veya bir sekizlik es yerine iki onaltılık nota ile melodik bir dalgalanma yapmıştır.



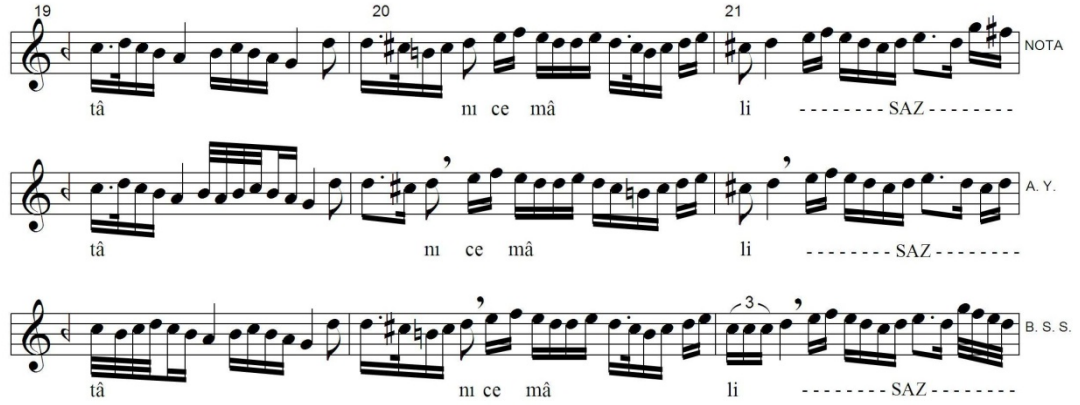
**Şekil 4.38:** Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(13-15.Ölçüler)

Şekil 4.38.’de görüldüğü üzere on üçüncü ölçüde dört onaltılığı A.Y. çargâh yerine segâh, segâh yerine düğâh perdeleri ile noktalı, B.S.S de evfer olan usûlün tek kısmını iki noktalı olarak icrâ etmiştir. On dördüncü ölçüye B.S.S trioleli başlamış ve kendisine eşlik esen sazlar usûlün son tekinde grupetto yapmıştır. A.Y.’e eşlik eden sazlar ise usûlün ilk yarısında perde pesleştirerek nevâ yerine buselik, hüseyini yerine nim hicâz perdesi ile icrâ etmişlerdir. On beşinci ölçüde her iki icrâcî da –sâ hecesini iki onaltılık noktalı nota ile melodik bir dalgalanma ile icrâ etmişlerdir.



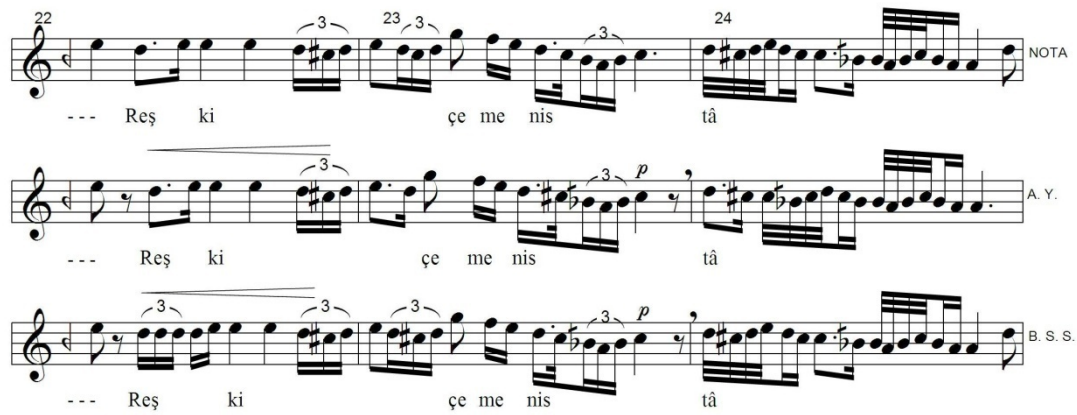
**Şekil 4.39:** Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(16-18.Ölçüler)

On altıncı ölçüye her iki icrâcı da notadan farklı olarak nim hicâz perdesini kullanmadan başlamıştır. On yedinci ve on sekizinci ölçülerde her iki icrâcının da birbirlerinden ve notadan farklı bir icrâları yoktur.



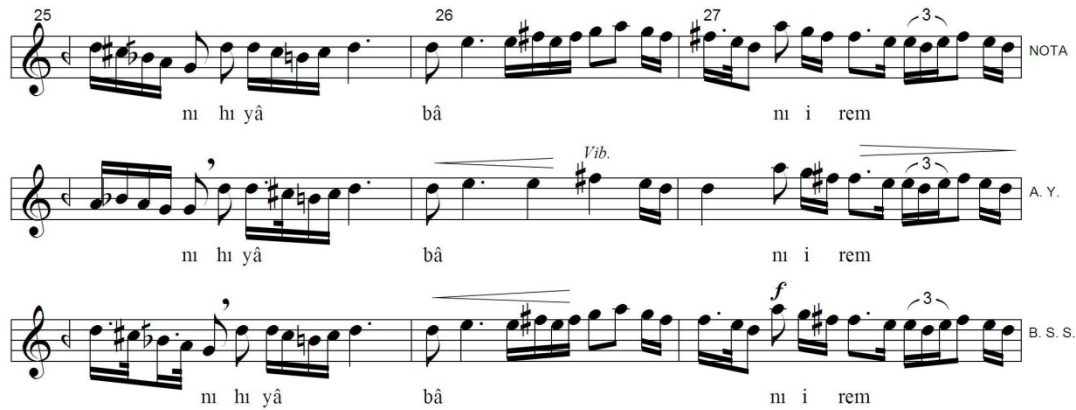
**Şekil 4.40:** Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(19-21.Ölçüler)

Şekil 4.40.’da görüldüğü üzere on dokuzuncu ölçünün başında B.S.S’in A.Y.’den farklı olarak grupettolu icrâsı ile usûlün ikinci yarısında ise A.Y.’in B.S.S’den farklı olarak grupettolu icrâsı dikkati çekmektedir. Yirminci ölçüye A.Y. nota ve B.S.S’den farklı olarak buselik ve çargâh perdelerini seslendirmeksizin başlamıştır. Yirmi birinci ölçüye B.S.S trioleli başlamış kendisine eşlik eden sazlar da usûlün son tekini dört otuz ikilikle nevâ perdesine inerek süslemişlerdir. A.Y.’e eşlik eden sazların ise sol-fa olan son tek’i do-re olarak icrâetmeleri dikkati çeker.



Şekil 4.41: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(22-24.Ölçüler)

Şekil 4.41.’de görüldüğü üzere yirmi ikinci ölçüde B.S.S notadan ve A.Y.’den farklı olarak trioleli başlamıştır. Her iki icrâcı da bu ölçüde kreşendo hareketi yapmışlardır. Yirmi üçüncü ölçünün başına A.Y. notada olan tiroleli kalıbı kullanmayarak sade bir şekilde başlamışken her iki icrâcı da ölçünün sonunu piyano icrâ etmişlerdir. Yirmi dördüncü ölçünün başında A.Y.’in grupettosuz sade icrâsı, ölçünün devamında notadan ve B.S.S’den farklı olarak grupettolu ve usûlün son tek’inde sekizlik nevâ perdesi kullanılmadan devam etmiştir.



Şekil 4.42: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(25-27.Ölçüler)

Şekil 4.42.’de görüldüğü üzere yirmi beşinci ölçüye A.Y.B.S.S ve notadan tamamen farklı bir melodi ile başlamıştır. Yirmi altıncı ölçüde Alâeddin Yavaşça –mir hecesine tekâbül eden yeri bir dörtlük değerdeki hüseyni perdesi ile icrâ ederken ardından iki sekizlik gerdâniye –muhayyer perdesi yerine tamamen farklı olarak bir dörtlük eviç perdesini kullanmıştır. Yirmi yedinci ölçüde yine A.Y. notadan ve B.S.S’den farklı olarak bir dörtlük nevâ perdesi ile başlamıştır. Alâeddin

Yavaşça'nın ölçü sonuna doğru yaptığı dekresendo ile B.S.S'in ölçü başlarındaki forteli icrâsı dikkat çeken nüanslamalardır.

28 29 30

mi - - - - -SAZ- - - - - Mir a tı mu saf

mi - - - - -SAZ- - - - - Mir a tı mu saf

mi - - - - -SAZ- - - - - Mir a tı mu saf

NOTA

A. Y.

B. S. S.

**Şekil 4.43:** Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(28-30.Ölçüler)

Şekil 4.43.'de görüldüğü üzere yirmi sekizinci ölçüde Alâeddin Yavaşça'ya eşlik eden sazların usûlün son teklerindeki farklı icrâsı dikkati çekerken, yirmi dokuzuncu ölçüde her iki icrâcının da kreşendo ve otuzuncu ölçüde dekresendolu icrâları ortak olup nota ile de paralellik teşkil etmektedir.

31 32 33

fâ mı de ğil câ

fâ mı de ğil câ

fâ mı de ğil câ

NOTA

A. Y.

B. S. S.

**Şekil 4.44:** Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(31-33.Ölçüler)

Şekil 4.44.'de görüldüğü üzere otuz birinci ölçüde iki icrâcı da aynı şekilde piyano bir icrâyla ölçüye başlamışlar, usulün son tekinden bir önceki yerde notada görülen bir dörtlük değerdeki hüseyini perdesi yerine A.Y. eviç perdesini eklemiş ve bir sonraki ölçünün başında yaptığı triole ile icrâsını farklı kılmıştır. Aynı ölçüde –ğil hecesine tekâbül eden kısmı bu defa B.S.S otuzikilik notalar ile hareketlendirmiştir.



Otuz üçüncü ölçüde A.Y.’in kreşendolu icrâsı ve her iki icrâcının tiz çargâh perdesini notaya dâhil etmesi dikkat çekmektedir.

34 35 36

mı şa râ bın -----SAZ----- İç gör

mı şa râ bın -----SAZ----- İç gör

mı şa râ bın -----SAZ----- İç gör

Şekil 4.45: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(34-36.Ölçüler)

Şekil 4.45.’de görüldüğü üzere otuz dördüncü ölçüde Alâeddin Yavaşca muhayyer perdesine erken bir giriş yapması ve her iki icrâcının da –râ hecesine tekâbül eden yeri notadan farklı olarak aynı şekilde okumaları dikkati çeker. Otuz beşinci ölçüde daha önceki saz paylarında da olduğu gibi Alâeddin Yavaşca’ya eşlik eden sazların ölçü sonuna doğru farklı perdelerle icrâsını, otuz altıncı ölçüde güfte kısmında A.Y.’in usûlün son tek’indeki grupettolu icrâsı takip eder. Bu ölçüde B.S.S’in ölçü başındaki piyanolu okuyuşu da fark yaratan bir nüanstır.

37 38 39

ki sa fâ sı ne i miş

ki sa fâ sı ne i miş

ki sa fâ sı ne i miş

Şekil 4.46: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(37-39.Ölçüler)

Şekil 4.46.’da görüldüğü üzere otuz yedinci ölçüde her iki icrâcı da notadan ayrılan küçük bir fark olarak –fâ hecesine denk gelen yeri ta trioleliicrâ etmişlerdir. Otuz sekizinci ölçüde A.Y. nim hicâz perdesini çıkarıp bir dörtlük değerinde nevâ perdesi ile

ve noktalı dörtlükten sonra gelen kısımda hüseyini perdesiz olarak icrâ etmiştir. Otuz dokuzuncu ölçü de yine nota ve B.S.S’den farklı olarak A.Y.’in –miş hecesine denk gelen yeri farklı perdelerle icrâ etmesi dikkati çeker.



**Şekil 4.47:** Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(40-42.Ölçüler)

Şekil 4.47.’de görüldüğü üzere kırkıncı ölçüde her iki icracı da kreşendo hareketi ile eseri nüanslandırırken; icrâ ettikleri perdelerde de küçük farklılıklar vardır: B.S.S, A.Y. ve notadan farklı olarak acem perdesini notaya dâhil etmiş ve ölçü sonunu da gerdâniye yerine acem perdesi ile bitirmiştir. A.Y. ise usûlün son tekinden önceki tiz buselik-muhayyer olan kısmı acemden başlatarak çıkıcı bir nağme ile icrâ etmiştir. Kırk birinci ölçüde A.Y. farklı olarak muhayyer perdesini daha erken icrâyâ dâhil etmiştir. Kırk ikinci ölçünün başında B.S.S’in bir önceki ölçüden başlatmış olduğu dekreşendo hareketi –bın hecesi ile sonlanmış, saz partisinde ise A.Y.’e eşlik eden sazlar grupetto yapmış ve sonrasında gerdâniye perdesini kullanmadan dörtlük değerde muhayyer perdesiyle icrâ etmişlerdir. Ölçünün sonunu da fa-sol yerine sol-si notaları ile icrâ etmişlerdir.

43 44 45

--- Çek mez e le mi mih

--- Çek mez e le mi mih

--- Çek mez e le mi mih

Şekil 4.48: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(43- 45.Ölçüler)

ne ti ni

ne ti ni

ne ti ni

Şekil 4.49: Uşşak Şarkı “Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i Cem mi”(46.Ölçü)

Şekil 4.48’de görüldüğü üzere kırk üçüncü ölçüde B.S.S’in grupettolu icrâsı A.Y.’in melodik dalgalanma ile yaptığı icrâsı notadan farklıdır. Her iki icracı forte olarak ve kreşendo hareketi ile icrâ etmişlerdir. Kırk dördüncü ölçüye A.Y. notadan ve B.S.S’den farklı olarak senkoplu olarak başlamış devamında gelen kısmı B.S.S grupettolu, A.Y. iki sekizlik olarak notadan farklı icrâ etmişlerdir. Kırk beşinci ölçüde A.Y.’in yaptığı triole, ardından iki tane ard arda gelen onaltılık notayı iki tane sekizlik olarak son tek’de de triole yapması bir farklılık teşkil eder.

Şekil 4.49.’da görüldüğü üzere Kırk altıncı ölçünün başlangıcını her iki icracı da farklı okumuş fakat A.Y.’in hüseyini yerine çargâh perdesi ile farklı bir melodik hareket yapması dikkati çekmiştir. Saz partisinde de bu farklılık açıkça görülmektedir.



#### 4.4.5.Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle” Alâeddin Yavaşca-Bekir

##### Sıtkı Sezgin İcraları

Zeki Ârif Ataergin’in segâh makamında bestelediği bu eserinde temel nota olarak Alâeddin Yavaşca’nın yazdığı ve repertuar derslerinde okuttuğu notası ele alınmıştır. Buna gerekçe olarak A.Y.’in Zeki Ârif Bey’den birebir meşk etmesi ve eserlerini notaya alması gösterilebilir. Alâeddin Yavaşca eseri müstahzen(yıldız) akorttan, B.S.S ise bolâhenk süpürde mabeyni(yerinden akortun bir ses üstü) akortta icrâ etmiştir. Alâeddin Yavaşca’nın eseri 1965-1966 yılları arasında; Bekir Sıtkı Sezgin’in ise 1970-1975 yılları arasında icrâ etmiş olabileceği tespit edilmiştir. A.Y. eseri ♩ =56 metronom değerinde; B.S.S ise ♩ =95 metronom değerinde icrâ etmiştir.

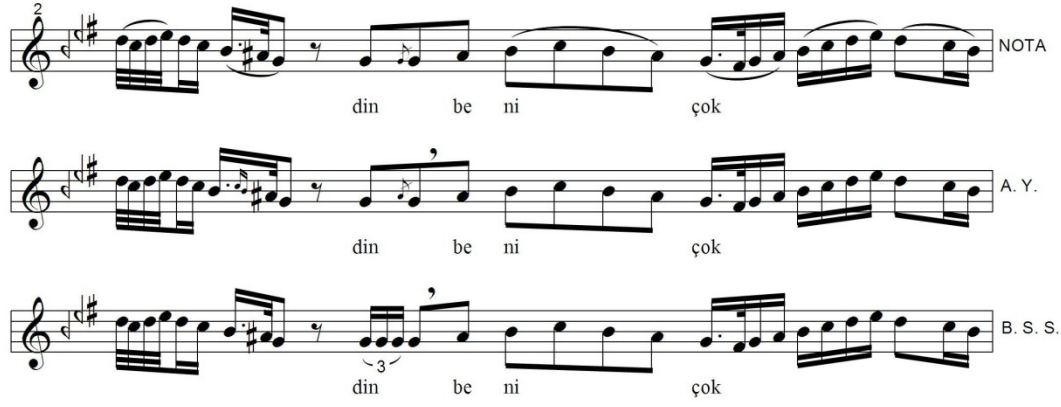
**SEGÂH ŞARKI**  
" Hâkisâr ettin beni çok "

Usûl : Ağır Aksak Beste : Zeki Ârif Ataergin

The musical score is presented in three staves, each with a different tempo and performance style. The first staff, labeled 'NOTA', is in 2/4 time and features a melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The second staff, labeled 'A. Y.', is in 2/4 time and features a melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The third staff, labeled 'B. S. S', is in 2/4 time and features a melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The lyrics 'Hâ ki sar et' are written below the notes on each staff.

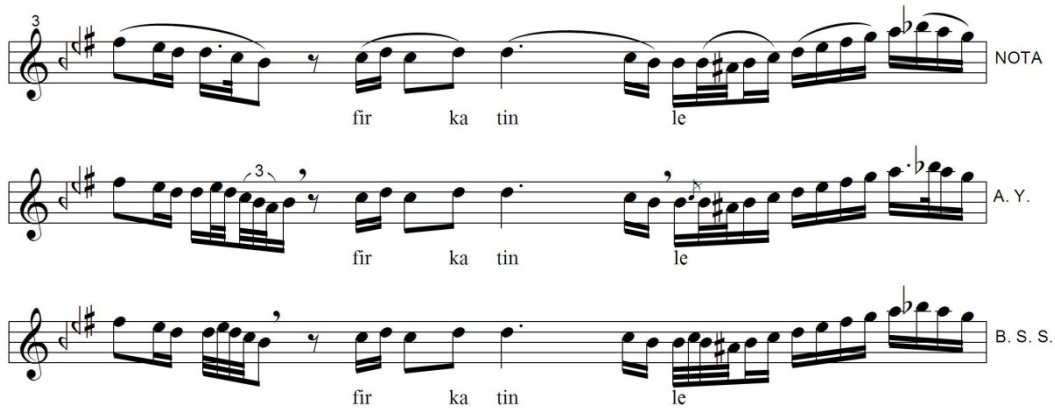
**Şekil 4.50:** Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(1.Ölçü)

Şekil 4.50.’de görüldüğü üzere Eserin ilk portesinde dikkati çeken en önemli nokta B.S.S’in notadan ve A.Y.’den farklı olarak noktalı noktalı segâh perdesiyle vurgulu bir şekilde başlayıp segâh yerine nim zirgüle perdesinde kalmasıdır. B.S.S’in önceki incelenen eserlerin notalarında pek az değişiklik yaptığı dikkate alındığında; burada neden böyle bir başlangıç yaptığına dair yapılan nota araştırmasında eserin –sar hecesinin bu şekilde nim zirgüle perdesi ile yazılan bir notası tespit edilmiştir. Dolayısıyla B.S.S eseri bu notadan icrâ etmiştir.



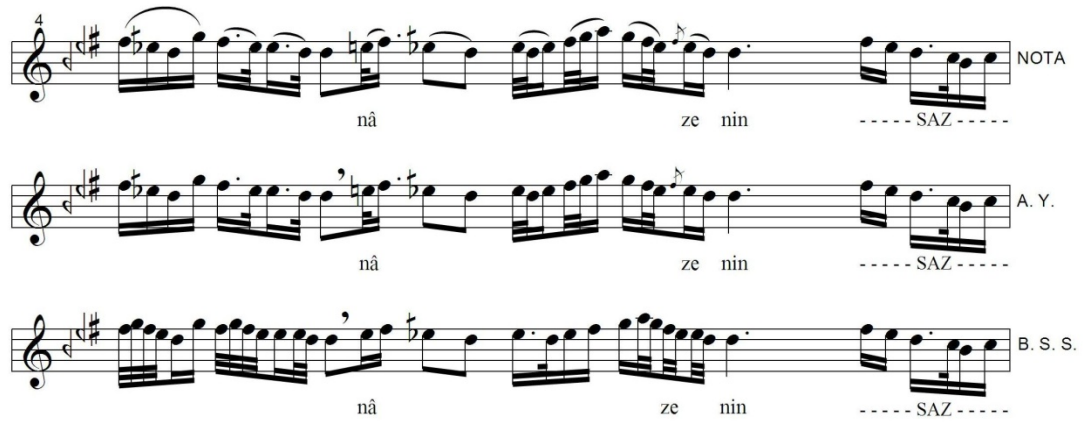
**Şekil 4.51:** Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok fırkatınle”(2.Ölçü)

Şekil 4.51.’de görüldüğü üzere ikinci ölçünün başında Alâeddin Yavaşca’nın notadan ve B.S.S’den farklı olarak kullandığı çift apojiyatür notası ve ardından gelen kısımda B.S.S’in A.Y.’den farklı olarak düğâh perdesini kullanmaksızın rast perdesiyle yaptığı triole dışında bir farklılık yoktur. Her iki icrâcının nefes yerleri de aynıdır.



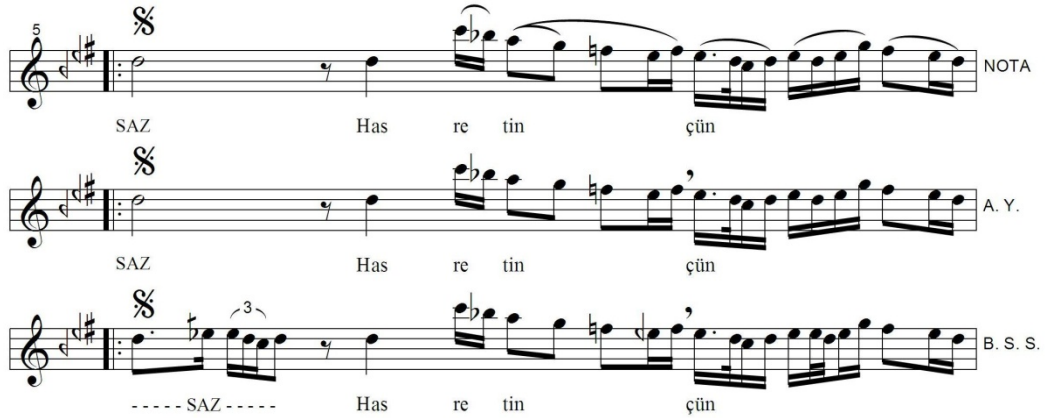
**Şekil 4.52:** Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok fırkatınle”(3.Ölçü)

Şekil 4.52.’de görüldüğü üzere üçüncü portenin başında her iki icrâcî da grupetto yapmış fakat A.Y.’in icrâsına kattığı triole ile daha hareketli bir grupetto yaptığı görülmektedir. Ölçünün devamında –le hecesine tekâbül eden yerde A.Y.’in çarpma olarak icrâ ettiği çargâh perdesini B.S.S notaya dâhil etmiştir. Burada dikkati çeken diğer ayrıntı A.Y.’in noktalı notalar ile sünbüle perdesine erken geçmesidir. Burada görülen yapı süzme nağme olarak adlandırılabilir.



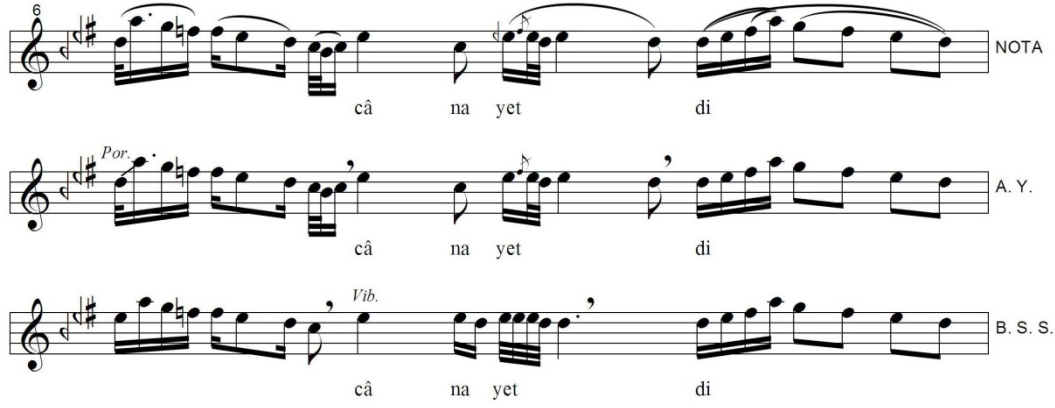
**Şekil 4.53:** Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok fırkatınle”(4.Ölçü)

Şekil 4.53.’de görüldüğü üzere dördüncü ölçünün dikkati çeken A.Y.’in sade ve notadaki gibi okuduğu kısımları B.S.S.’in alışılmışın aksine grupettolarla, Türk makam müziğinde kullanılan ifade ile çiçeklenmelerle icrâ etmesidir. A.Y. bir önceki ölçünün sonunda yaptığı gibi –nâ hecesi ile başlayan kısmı noktalı nota kullanarak eviç perdesine vurgu yaparak icrâ etmiştir. Bu kısım iki icrâcı için de nefes yeridir. Hemen ardından gelen kısmı B.S.S.A.Y.’e göre önce sade daha sonra grupettolu bir şekilde icrâ etmiştir.



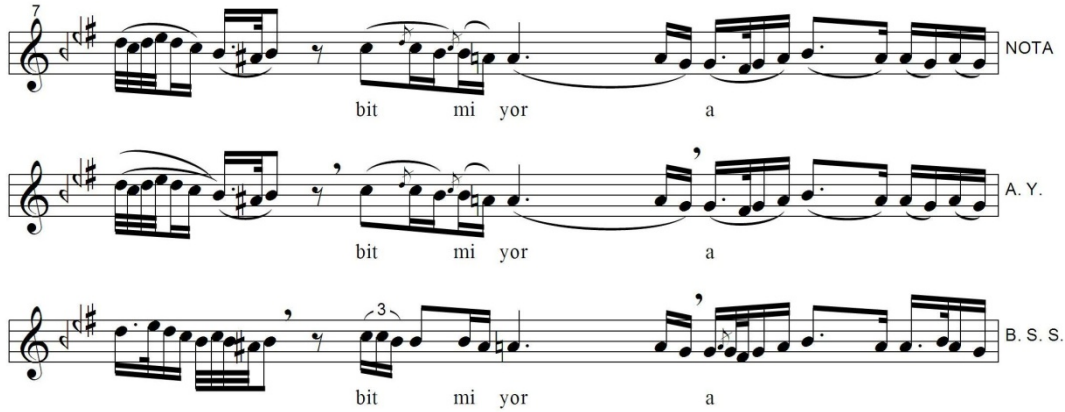
**Şekil 4.54:** Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok fırkatınle”(5.Ölçü)

Şekil 4.54.’de görüldüğü üzere beşinci ölçü B.S.S.’e eşlik eden sazların dik hisar perdesini de dâhil ettikleri farklı icrâsı ile başlamış ve ölçünün sondan bir önceki notasında B.S.S.’in otuz ikilik notalarla hareket kattığı icrâsı ile devam etmiştir. İki icrâcının da nefes yerleri aynı yerdedir.



Şekil 4.55: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok fırkatınle”(6.Ölçü)

Şekil 4.55.’de görüldüğü üzere altıncı ölçüde A.Y. daha önce de yaptığı gibi noktalı notalar ile başlayıp muhayyer perdesine erken geçmiştir ve bu geçişi portamentolu bir şekilde yapmıştır. B.S.S senkoplu yerden sonra tâ te fe kalıbı yerine kullandığı sekizlik değerdeki çargâh perdesinin ardından dik hisan perdesinde bir vibrato yapmış ve yine notadan ve A.Y.’den farklı olarak çargâh yerine mi-re perdeleri ile icrâ etmiştir. Nefes yerleri iki icrâda da aynıdır.



Şekil 4.56: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok fırkatınle”(7.Ölçü)

Şekil 4.56.’da görüldüğü üzere yedinci portede B.S.S’in önce grupettosuz sonra grupettolu icrâsı A.Y.’den farklıdır. B.S.S’in nefes yerinden sonra gelen trioleli ve usûlün son tekinde rast yerine segâh perdesi ile noktalı icrâ etmesi A.Y. ile farklılık gösterir. Ayrıca B.S.S’innoktalı olan –a hecesine tekâbül eden kısmı da tâ te fe kalıbı ve düğâh perdesi ile çarpma yaparak değişik icrâsı da gözden kaçmamaktadır.



Şekil 4.57: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok fırkatınle”(8.Ölçü)

Şekil 4.57.’de görüldüğü üzere sekizinci ölçünün ilk kısmında B.S.S.’in sırasıyla tâ te fe yerine te fe tâ kalıbı ile başlaması, çargâh perdesinde tremolo yerine vibrato yaparak, ardından grupettolu icrâsı A.Y. ve notadan ayrılırken, kendisine eşlik eden saz partisi de kullanılan perdeler bakımından farklıdır.



Şekil 4.58: Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok fırkatınle”(9.Ölçü)

Şekil 4.58.’de görüldüğü üzere dokuzuncu ölçüde çargâh perdesindeki tremolodan sonraki kısmı A.Y. notadan farklı olarak grupettolu icrâ etmiştir. A.Y.’in altmışlı yıllardaki radyo kayıtlarından alınıp incelen bu eseri; doksanlı yıllarda yaptığı ev kayıtlarında ilk portede yazılan nota ile daha uyumlu icrâ ettiği gözlemlendiğinden; bir icrâcının notayı kendisi yazmış olsa da hissiyatına göre farklı süslemeler yapabileceği sonucuna varılabilir.

10

SAZ Tâ rû mâr ol

SAZ Tâ rû mâr ol

SAZ Tâ rû mâr ol

**Şekil 4.59:** Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(10.Ölçü)

Şekil 4.59.’da görüldüğü üzere eserin meyan kısmı olan onuncu ölçüde Alâeddin Yavaşca forte olarak başlayıp mezzo forte olarak devam etmişken, B.S.S mezzo forte başlayıp kreşendolu olarak forte ile nüanslama yapmıştır. Ayrıca B.S.S.’in tiz segâh perdesi yerine grupettolu icrâsı ve hemen arkasından gelen kısımda A.Y.’in muhayyer perdesiyle yaptığı çarpma iki sanatçı arasındaki icrâ farklarındandır.

11

SAZ Tâ rû mâr ol

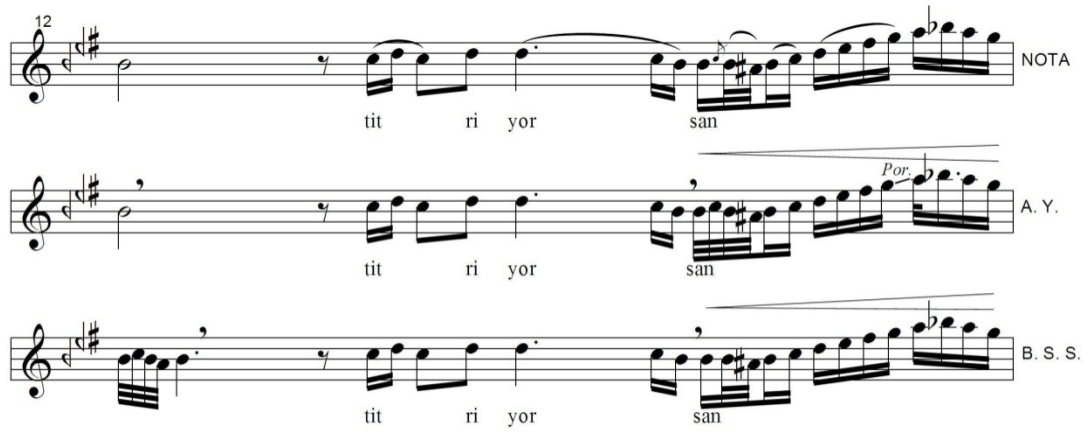
SAZ Tâ rû mâr ol

SAZ Tâ rû mâr ol

**Şekil 4.60:** Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok firkatinle”(11.Ölçü)

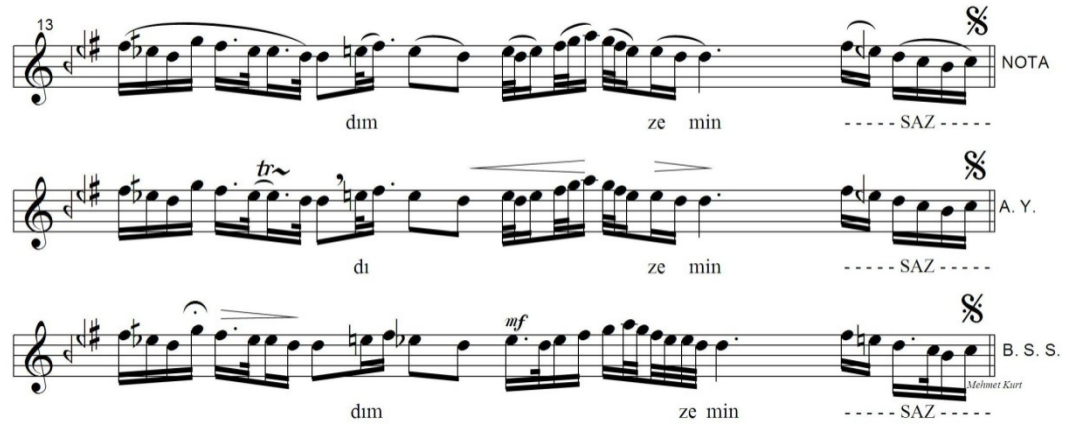
Şekil 4.60.’da görüldüğü üzere on birinci ölçüde B.S.S dekreşendo yaparak ve çiftleyerek icrâyâ kattığı eviç perdesinin yanında , -duk hecesine tekâbül eden kısmı piyano bir şekilde icrâ etmesi ve nefes yerleri dışında iki icrâcî arasında bir farklılık yoktur.





**Şekil 4.61:** Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok fırkatınle”(12.Ölçü)

Şekil 4.61.’de görüldüğü üzere on ikinci ölçünün başında B.S.S’in grupettolu icrâsı dikkat çekerken, ölçünün sonunda usûlün son tek’ine gelen kısımda A.Y.B.S.Sden farklı olarak bir portamento hareketi ile sünbüle perdesine vurgu yapmıştır. Her iki icrâcâ da –sa hecesinden itibaren kreşendolu olarak icrâyâ devam etmişlerdir.



**Şekil 4.62:** Segâh Şarkı “Hâkisar ettin beni çok fırkatınle”(13.Ölçü)

Şekil 4.62.’de görüldüğü üzere on üçüncü ölçüde B.S.S’in gerdâniye perdesinde yaptığı kısa bir puandorg dikkati çekerken, arkasından dekreşendo hareketi ile geldiği kısımda A.Y.’in dik hisar perdesinde tril yapması göze çarpan farklılıklardır. Alâeddin Yavaşça nefes yerine gelmeden hemen önce notayı noktalı hale getirerek daha önceki ölçülerdeki gibi bir süzme nağme yapmıştır. A.Y.’in kreşendo ve dekreşendolu okuduğu yerlerde B.S.S’in dördüncü portedeki gibi nota farklılıkları da dikkati çekmektedir.

#### 4.4.6.Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben” Münir Nureddin Selçuk

##### Alâeddin Yavaşca-Bekir Sıtkı Sezgin İcraları

Hacı Ârif Bey’in aksak semai usûlünde bestelediği bu eseri Münir Nurettin Selçuk bolâhenk akorttan, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin de süpürde akorttan icrâ etmişlerdir.Münir Nurettin Selçuk’un eseri 1950-1955 yılları arasında; Alâeddin Yavaşca’nın 1970-1975 yılları arasında ve Bekir Sıtkı Sezgin’in eseri 1976-1981 yılları arasında okumuş olabileceği tespit edilmiştir. M.N.S eseri ♩= 190 metronom değerinde; A.Y. eseri ♩=160 değerinde ve B.S.S. eseri ♩=180 metronom değerinde icrâ etmiştir.

#### RAST ŞARKI

" Anlatayım hâlimi dildâre ben "

Usûl : Curcuna

Beste : Tanbûrî Ali Efendi

1 Hey 2 hey 3 hey 4 hey

Hey hey hey hey

Hey hey hey

Hey hey

Şekil 4.63: Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(1-4.Ölçüler)

Şekil 4.63.’de görüldüğü üzere eserin ilk ölçüsünde M.N.S. dügâh perdesini grupettolu icrâ edip ikinci ölçünün başında Alâeddin ve B.S.S’den farklı olarak notadaki icrâ etmiştir. Üçüncü ölçüde M.N.S. notadaki gibi icrâ ederken A.Y. ve Bekir çargâh perdesi üzerinde triole yaparak M.N.S.’e göre alışılmışın tersine daha çok çiçeklenme yapmışlardır. Triole kullanımı B.S.S’de dördüncü ölçüde devam



ederken M.N.S. noktalı dörtlük değerdeki nevâ perdesi yerine segâh perdesine kadar inerek ileride yapacağı nota farklılıklarının işaretini vermiştir.

Şekil 4.64: Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(5-8.Ölçüler)

Şekil 4.64.’de görüldüğü üzere beşinci ölçüde M.N.S. ve B.S.S aynı perdede puandorg yapmaları ve B.S.S’in ölçünün sonuna doğru çift apojiyatürü notaya dâhil etmesi ve altıncı ölçüde M.N.S.’e eşlik eden saz partisinin farklı icrâsı gözden kaçmamaktadır. Eser ile ilgili en dikkat çekici ayırım M.N.S.’in eserin ilk güftesinde nevâ yerine rast perdesi ile icrâ etmesidir. A.Y.’in glissandolu icrâsı ve B.S.S’in baştaki vurgusu önemli ayrıntılardır. Sekizinci ölçüde M.N.S.’in çargâh yerine nevâ ile başlaması gibi perdeler üzerinde yaptığı değişiklikler dikkat çeker.

Şekil 4.65: Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(9-12.Ölçüler)

Şekil 4.65.'de görüldüğü üzere dokuzuncu ölçüde A.Y. ve B.S.S'in bire bir aynı icrâsı onuncu ölçüde bir çarpma ve noktalı nota kullanıp kullanmama yönünde küçük farklarla devam etmiştir.Üç icrâcâ da ölçünün son tekindeki segâh perdesinden önce çift notalı apojiyatür kullanmıştır.On bir ve on ikinci ölçülerde B.S.S iki sekizlik nota arasında da çift apojiyatür kullanmıştır.Nefes yerleri açısından M.N.S. farklılık gösterir.

13 14 15 16

hey hey Der di fi râ ka a ra yım  
Yaş dö ke yim yal va ra yım

NOTA

hey hey Der dü fi râ ka a ra yım  
Yaş dö ke yim yal va ra yım

MNS

hey hey Der di fi râ ka a ra yım  
Yaş dö ke yim yal va ra yım

AY

hey hey Der di fi râ ka a ra yım  
Yaş dö ke yim yal va ra yım

BSS

**Şekil 4.66:** Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(13-16.Ölçüler)

Şekil 4.66.'da görüldüğü üzere on üçüncü ölçüde A.Y.'in diğer icrâlarda çarpma notası olan nevâ perdesini icrâyâ dâhil etmesi haricinde bir fark görülmezken sonraki ölçüde M.N.S.'in noktalı segâh perdesi yerine son tek'de portamentolu bir şekilde düğah perdesine inmesi dikkati çeker. On beşinci ölçüde B.S.S'in grupettoulu icrâsı ve M.N.S.'in son sekizlikte hüseyini perdesine çıkması farklılık teşkil eder. On altıncı ölçüde de B.S.S'in triole ve portamentolu icrâsı ve M.N.S.'in perde değişiklikleri göze çarpmaktadır.

17 18 19 20

çâ re ben hey çâ re ben hey çâ re ben hey

NOTA MNS AY BSS

**Şekil 4.67:** Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(17-20.Ölçüler)

Şekil 4.67.’de görüldüğü üzere on yedinci ölçünün başında M.N.S.’in eserin -çâre güftesini notadan ve diğer iki icrâcîdan farklı perdelerle icrâ etmesi, on sekizinci ölçüde de kısmen devam etmiştir. Bu ölçüde A.Y. ve B.S.S’in kreşendo ve dekreşendo ve portamento nüanslarını aynı yerde kullanmaları dikkat çekicidir. On dokuzuncu ölçüde A.Y.’in trilli icrâsı ve yirminci ölçüde B.S.S’in yaptığı kısa puandorg diğer farklılıklardır.

21 22 23 24

hey SON -----SAZ----- Sab re de yim

NOTA MNS AY BSS

**Şekil 4.68:** Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(21-24.Ölçüler)

Şekil 4.68.'de görüldüğü üzere yirmi birinci ve yirmi ikinci ölçülerde üç icrâcı da kreşendolu olarak güfteye başlamış ve dekreşendolu bir şekilde devam etmiştir. Burada M.N.S. ve B.S.S.nevâ perdesinde kısa bir puandorg yapmıştır. Yirmi üçüncü ölçüde M.N.S.'e eşlik eden sazların farklı icrâsı ve yirmi dördüncü ölçüde B.S.S.'in kreşendo nüanslı ve tiroleli icrâsı dikkati çeker. Üç icrâcı da meyâna mezzo forte olarak başlamışlardır.

ni ce bir â zâ re ben hey

ni ce bir â zâ re ben hey hey

ni ce bir â zâ re ben hey hey

ni ce bir â zâ re ben hey

**Şekil 4.69:** Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(25-28.Ölçüler)

Şekil 4.69.' da görüldüğü üzere yirmi beşinci ölçüye M.N.S. trıl, A.Y. çift apojiyatürlü başlamış, yirmi altıncı ölçünün başını B.S.S piyano icrâ etmiş. Bu ölçüde M.N.S.'in grupettolu A.Y.'in trilli icrâsı da dikkati çeker. Yirmi yedi ve sekizinci ölçülerde Alâeddin ve B.S.S 'in aynı yerlerde kreşendo-dekreşendo yapıp vurgulmayı aynı perde üzerinde (muhayyer) göstermeleri göze çarpar.



**Şekil 4.70:** Rast Şarkı “Anlatayım halimi dildâre ben”(29-31.Ölçüler)

Yirmi dokuzuncu ölçüde M.N.S.’in gerdâniye ve eviç perdelerinde yaptığı vurgulama ve otuzuncu ölçünün başındaki farklı perde kullanımının ardından gerdâniye üzerindeki puandorglu icrâsı farklılık teşkil eder. Otuz birinci ölçünün son kısmında da M.N.S.’in A.Y. ve B.S.S’e aksine inici değil çıkıcı bir hareketle farklı perdeler kullanması ve meyanı tekrar etmesi dikkati çeker.

#### 4.4.7.Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim” Münir Nureddin

##### Selçuk-Alâeddin Yavaşca-Bekir Sıdkı Sezgin İcraları

Hacı Faik Bey’in Kâr formundaki dügâh eserini üç sanatçı da icrâ etmiştir. dügâh makamında incelikte üzerinde durulması gereken perde dik hicâz perdesidir. Dügâh Kâr’ın eklerde gösterilen birkaç farklı versiyonunda dik hicâz yerine hicâz perdesi yazılmış olup bazen de, donanımına bir şey yazılmayarak çargâh perdesi ve gerekli yerlerde hicâz perdesi veya dik hicâz perdesi gibi seslendirilmektedir.

Dügâh makamı için yapılan tanımlamalarda Segâh ve Saba makamlarının birleşiminden oluştuğu yazılmamaktadır ve bu tanıma göre de dügâh perdesi üzerinde segâh yapmak için dik çargâh ve dik kürdi perdeleri kullanılır. Diğer bir tanımlamada makam için Sabâ ve Zîrgüleli Hicâz makamlarının birleşimidir denildiğinde ise dügâh üzerinde hicâz perdesi ve yeden olarak zîrgüle perdesi kullanılır. Bu eserde icrâ edilmesi zor bir perde olan bir komalık dik hicâz perdesini üç sanatçı da titizlikle seslendirmiştir.

Hacı Faik Bey'in hafif-yürük semai usûllerinde bestelediği bu eseri üç icrâcı da Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin süpürde akorttan icrâ etmişlerdir. Metronom değerlerine bakıldığında M.N.S.'in usûlün hafif kısmını ♩ = 120,yürük semai kısmını ♩ = 110 değerinde ,A.Y.'in usûlün hafif kısmını ♩ = 90,yürük semai kısmını ♩ =100değerinde ve Bekir Sıtkı Sezgin'in usûlün hafif kısmını ♩ = 100,yürük semai kısmını ♩ = 103 metronom değerlerinde icrâ ettikleri tespit edilmiştir.

### DÜĞÂH KÂR

" Pek sevdim efendim seni gayetle beğendim "

Usûl : Hafif, Yürük Semâi

Beste : Hacı Fâik Bey

The image displays a musical score for the piece 'Düğâh Kâr' by Hacı Fâik Bey. The score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The lyrics 'Ten na dir na dir dir ten' are written below the notes. The score is divided into four staves, each labeled with a number (1, 2, 3, 4) and a performer's name: NOTA, MNS, A. Y., and BSS. The first staff (NOTA) shows a trill on the first note. The second staff (MNS) shows a trill on the first note. The third staff (A. Y.) shows a trill on the first note. The fourth staff (BSS) shows a trill on the first note. The score is written in a style that is common in Turkish musical notation, with a focus on the melody and the lyrics.

Şekil 4.71: Düğâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(1-4.Ölçüler)

Şekil 4.71.'de görüldüğü üzere ilk dört ölçüde M.N.S.'in trilli okuyuşu ve birkaç çarpma dışında, Alâeddin Yavaşca'nın esere mezzo forte olarak daha başlaması diğer iki bir farklılık teşkil etmektedir.



5 6 7 8

det de re dil lâ dir dir ten

det de re dil lâ dir dir ten

det de re dil lâ dir dir ten

det de re dil lâ dir dir ten

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.72:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(5-8.Ölçüler)

Şekil 4.72.’de görüldüğü üzere beşinci ölçüde, B.S.S’in çarpma olarak icrâ ettiği Rast perdesini M.N.S. notanın aslı gibi icrâ ederken, A.Y. ise her ikisi süslemeyi de yapmamıştır. Altıncı ve 7.ölçülerde M.N.S.in trilli başlangıçları ile yedinci ölçüde A.Y.’in kullandığı noktalı Çargâh perdesi ardı sıra gelen çarpmaları dikkat çekicidir.

9 10 11 12

ten na dir na dir ten nen

ten na dir na dir ten nen

ten na dir na dir ten ten

ten na dir na dir ten ten

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.73:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(9-12.Ölçüler)

Şekil 4.73.'de görüldüğü üzere dokuzuncu ölçüde, M.N.S. ve B.S.S çift notalı apojiyatür kullanmışken, onuncu ölçüde de icrâları bire bir aynıdır. Dikkati çeken farklılık ise, on birinci ölçüde B.S.S'in Dügâh perdesinde hicâz kullanmasıdır.

13 14 15 16

na be li yâ ri men

na be li yâ ri men

na be li yâ ri men

na be li yâ ri men

Şekil 4.74: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(13-16.Ölçüler)

Şekil 4.74.'de görüldüğü üzere on dördüncü ölçüde A.Y. ikilik olan dügâh perdesini triole ve noktalı dörtlük ile icrâ etmiş, M.N.S.dügâhta segâh yerine hicâz yapmıştır. B.S.S ise on dördüncü ölçüdeki notada ifade edildiği gibi bir komalık diyezden daha dik bir yerde hicâza yakın bir perde kullanmaktadır.

17 18 19 20

Pek sev dim e fen dim se ni gâ

Pek sev dim e fen dim se ni gâ

Pek(i) sev dim e fen dim se ni gâ

Pek sev dim e fen dim se ni gâ

Şekil 4.75: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(17-20.Ölçüler)



Şekil 4.75.'de görüldüğü üzere on yedinci ölçünün son kısmında, A.Y.'in yaptığı portamento ve M.N.S.'in on dokuzuncu ölçüde Alâeddin ve B.S.S'den farklı olarak kullandığı noktalı Segâh ve sekizlik Dügâh perdesini kullanmaması ilginçtir. Diğer ölçüler benzerlikler ve aynılıklarla icrâ edilmiştir.

**Şekil 4.76:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(21-24.Ölçüler)

Şekil 4.76.'da görüldüğü üzere yirminci ölçüden yirmi birinci ölçüye geçerken M.N.S. yaptığı portamento hareketi ile sonraki ölçüde yine bir rast perdesi eklemesi ve senkop ile farklılık yaratmıştır. Yirmi birinci ölçünün ilk kısmını A.Y. notadaki gibi icrâ ederken B.S.S aynı yeri dört sekizliğe bölerek melodik bir dalgalanma ile icrâ etmiştir.

**Şekil 4.77:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(25-28.Ölçüler)

Şekil 4.77.'de görüldüğü üzere yirmi beşten itibaren üç ölçüde çarpmaların ve noktaların yer değiştirdiği küçük icrâ değişiklikleri var iken; yirmi sekizinci ölçüde M.N.S.'in triole ile hareket kattığı icrâsı dikkati çeker.

29 30 31 32

ca nım e fen dim

ca nı me fen dim

ca nı me fen dim

ca nı me fen dim

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.78:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(29-32.Ölçüler)

Şekil 4.78.'de görüldüğü üzere otuzuncu ölçünün ilk kısmında M.N.S. çarpma kullanarak ve ölçünün ikinci kısmını Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'den farklı olarak daha sade bir şekilde dörtlük notalarla icrâ etmiştir. Fakat yine asıl farklılık otuz birinci ölçüde M.N.S.'in ikilik Dügâh perdesi yerine dik acem perdesine inmesidir.

33 34 35 36

Yâr yâr

Yâr yâr

Yâr yâr

Yâr yâr

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.79:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(33-36.Ölçüler)

Şekil 4.79.'da görüldüğü üzere otuz üçüncü ölçüde M.N.S.'in kreşendo ve dekreşendolu icrâsı hemen fark edilirken, otuz dördüncü ölçüde A.Y. ve B.S.S çift apojiyatür olarak kullandığı notaları M.N.S. melodinin içine almıştır. Aynı durum otuzaltıncı ölçüde de vardır.

37 38 39 40

be li yâ ri men

be li yâ ri men

be li yâ ri men

be li yâ ri men

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.80:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(37-40.Ölçüler)

Şekil 4.80.'de görüldüğü üzere otuz sekizinci ölçüde A.Y. ikilik Çargâh perdesi yerine noktalı “te fe tâ” kalıbını kullanmış, otuz dokuzuncu ölçüyü de çarpma yapmadan icrâ etmiştir.

41 42 43 44

dost dost dost

dost dost dost

dost dost dost

dost dost dost

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.81:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(41-44.Ölçüler)

Şekil 4.81.'de görüldüğü üzere kırk birinci ölçüde Segâh perdesini üç icrâcî da farklı nota değerleriyle icrâ etmiş, kırk ikinci ölçüde üç icrâcî dik hicâz perdesi ile çarpma yapmıştır.

45 46 47 48

be li mî ri men

be li mî ri men

be li mî ri men

be li mî ri men

NOTA MNS A. Y. BSS

Şekil 4.82: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(45-48.Ölçüler)

Şekil 4.82.'de görüldüğü üzere kırk altıncı ölçünün, dügâh perdesinin Alâeddin Yavaşca tarafından farklı nota değerleriyle icrâsı ve kırk yedinci ölçüde M.N.S. ve B.S.S'in dik hicâz yerine hicâz perdesini kullanması bu ölçüdeki belirgin farklılıklardır.

49 50 51 52

Bin can i le â şık o la lı

Bin can i le â şık o la lı

Bin can i le â şık o la lı

Bin can i le â şık o la lı

NOTA MNS A. Y. BSS

Şekil 4.83: Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(49-52.Ölçüler)

Şekil 4.83.'de görüldüğü üzere kırk dokuzuncu ölçüde, M.N.S. notaların yerlerinde ve süre değerlerinde yaptığı değişiklikle, elli birinci ölçüde B.S.S.'in icrâsında gördüğümüz Hüseyini perdesini çarpmadan ziyade asıl nota olarak kullanmasıyla dikkat çeker. Elli ikinci ölçü, B.S.S.'in notanın aslı gibi, A.Y.'in grupettolu ve M.N.S.'in notaların süre değerleri ve yerleri üzerinde yaptığı değişikliklerle icrâ edilmiştir.

53 54 55 56

sen gi bi mâ ha

sen gi bi yâ re

sen gi bi mâ he

sen gi bi mâ he

NOTA MNS A. Y. BSS

**Şekil 4.84:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(53-56.Ölçüler)

Şekil 4.84.'de görüldüğü üzere elli üçüncü ölçüde, M.N.S. ikilik nota değerindeki Dügâh perdesine çarpma olarak kullanılabilecek olan Dik Kürdi perdesini sekizlik nota değerinde eklemiştir. Elli beşinci ölçüde A.Y. ve M.N.S. ana temayı bozmayacak şekilde nota eklemeleri yapmıştır.

57 58 59 60

Gön lüm de ke der kal ma dı ey

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.85:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(57-60.Ölçüler)

Şekil 4.85.’de görüldüğü üzere elli yedinci ölçüde, M.N.S.’in trilli başlangıcı, elli sekizinci ölçünün ikinci kısmında A.Y.’in apojiyatürlü ve portamentolu icrâsı, yine elli sekizinci ölçüde Münir ve A.Y.’lerin trilli icrâları, altmışıncı ölçüde de icrâ sırasıyla “tâ te fe”, triole ve noktalı “tâ te fe” kalıplarının kullanılması dikkati çeker.

61 62 63 64

zül fû ke men dim

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.86:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(61-64.Ölçüler)

Şekil 4.86.’da görüldüğü üzere altmış birinci ölçünün Münir Nurettin Selçuk diğer iki icrâcıdan ve notadan farklı olarak dügâh perdesine inmiştir. Altmış ikinci ölçünün

başını M.N.S. ve B.S.Snevâ çarpması ile aynı şekilde icrâ ederken A.Y.nevâ perdesini çarpma olarak değil notanın içine dâhil etmiştir. Aynı ölçünün ikinci kısmında M.N.S. segâh ve nevâ perdelerini icrâ etmeyerek fark yaratmıştır. M.N.S. farklı notalar ile icrâsını altmış üçüncü ölçüde de sürdürmüş ölçünün ikinci notasından itibaren ki yeri iki perde aşağıdan icrâ etmiştir. Yine bu ölçüde A.Y. ve B.S.S'in kullandığı ortak çarpmalar mevcuttur. Altmış dördüncü ölçü de yine M.N.S.'in farklı perdelerle icrâsının neticesinde çargâh yerine dügâh perdesi ile bitmiştir.

The image displays four staves of musical notation for the Dügâh Kâr, measures 65-68. Each staff is labeled on the right with its respective style: NOTA, MNS, A.Y., and BSS. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'Ah' and 'ah' are written below the notes. The MNS staff includes a double bar line and a fermata over the first measure. The A.Y. staff includes a double bar line and a fermata over the first measure. The BSS staff includes a double bar line and a fermata over the first measure, and a 'p' (piano) dynamic marking above the second measure.

**Şekil 4.87:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(65-68.Ölçüler)

Şekil 4.87.’de görüldüğü üzere altmış beşinci ölçüde herhangi bir fark görülmez iken altmış altıncı ölçüde M.N.S.’in segâh perdesinden önce kullandığı çift apojiyatürü A.Y. notaya dâhil etmiştir. B.S.S ölçünün başlangıcını noktalı icrâ etmiştir. Altmış yedinci ve altmış sekizinci ölçüde üç icrâcı da aynı çarpma notasını kullanarak aynı şekilde icrâ etmiştir.



69 70 71 72

be li yâ ri men

be li yâ ri men

be li yâ ri men

be li yâ ri men

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.88:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(69-72.Ölçüler)

Şekil 4.88.’de görüldüğü üzere altmış dokuzuncu ölçüde herhangi bir farklılık görülmez iken, yetmiş nolu ölçüde A.Y.’in nota ve diğer iki icrâcıdan farklı olarak bir trioleli başlangıcı dikkat çeker. Ayrıca A.Y. bu ölçüden başlayıp bir sonraki ölçüye portamentolu bir giriş yapar. Yetmiş birinci ölçüde de B.S.S’in noktalı dörtlük ile başlayan icrâsı farklıdır. Bu ölçüde M.N.S. ve B.S.S’in çarpma notası olarak kullandıkları nevâ perdesini A.Y. notaya dâhil etmiştir. Yetmiş ikinci ölçüde herhangi bir farklılık yoktur.

73 74 75 76

hey hey hey

dost dost dost

hey hey hey

hey hey hey

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.89:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(73-76.Ölçüler)



Yetmiş üçüncü ölçüde üç icrâcî da sondaki noktalı segâh perdesinden önce çift apojiyatürlü okumuşlardır. Bekir Sıtkı Sezgin’in ölçünün başındaki piyanolu başlangıcı ince bir nûanstır. Yetmiş dördüncü ölçüde Münir ve A.Y. aynı şekilde nevâ perdesini apojiyatür olarak kullanmışlardır. Yetmiş beşinci ölçüde dik Münir ve A.Y.’in dik çargâh olarak icrâ ettikleri yeri B.S.S dik çargâhtan bir –iki koma kadar daha tiz yani hicâz perdesine daha yakın bir şekilde icrâ etmiştir. Dügâhta segâh yerine dügâhta hicâza daha yakın duran bu geçki bir sonraki ölçülerde de kendisini hissettirmektedir.(Bakınız Şekil 4.89.)

77 78 79 80

be li mî ri men

be li mî ri men

be li mî ri men

be li mî ri men

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.90:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(77-80.Ölçüler)

Şekil 4.90.’da görüldüğü üzere yetmiş yedinci ölçüde belirgin bir fark gözlenmez iken yetmiş sekizinci ölçüde A.Y.’in çift çarpmayı notaya eklemesi ve B.S.S’in dik çargâh perdesini hicâza yakın icrâ etmesi dikkati çeker. Yetmiş dokuzuncu ölçüde A.Y.’in rast notasının yanına dügâh perdesini ekleyerek icrâ etmesi küçük bir farktır.

81 82 83 84

Ten dir ten dir di ri ten

Ten dir ten dir di ri ten

Ten dir ten dir di ri ten

**Şekil 4.91:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(81-84.Ölçüler)

Şekil 4.91.’de görüldüğü üzere seksen birinci ölçüden itibaren terennümün bir kısmını M.N.S. icrâ etmemiş, direkt olarak yürük semaiye geçmiştir. Bu kısımda seksen üçüncü ölçüde A.Y.’in trilli başlangıcı dışında B.S.S ile icrâlarında önemli bir fark yoktur.

85 86 87 88

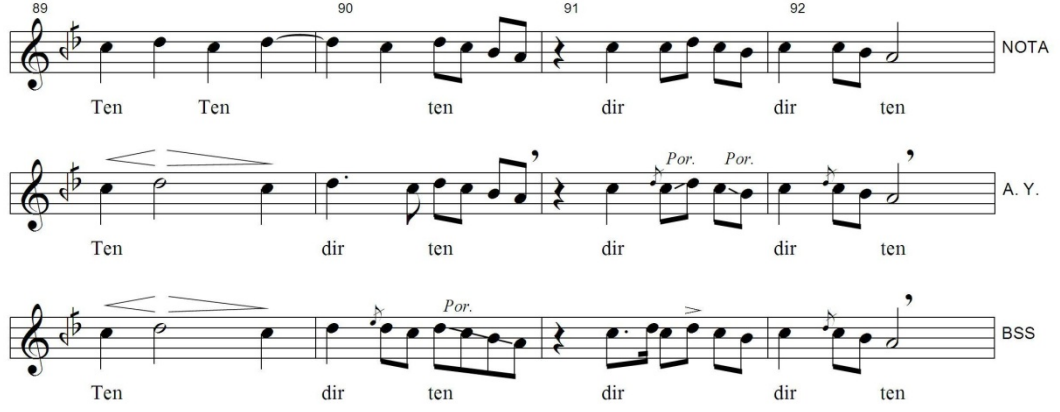
nâ de re dil lâ dir dir ten

nâ de re dil lâ dir dir ten

nâ de re dil lâ dir dir ten

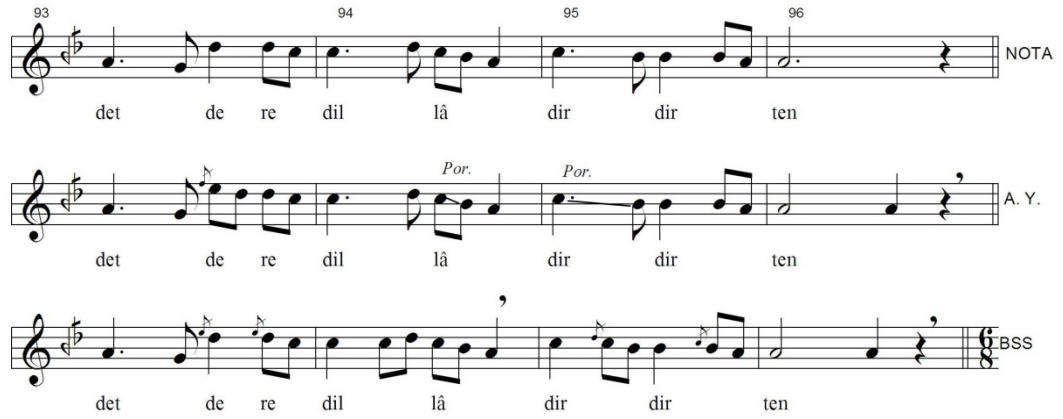
**Şekil 4.92:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(85-88.Ölçüler)

Şekil 4.92.’de görüldüğü üzere seksen beşinci ölçüde her iki icrâcı da –de hecesine tekâbül eden nevâ perdesini aynı çarpmalarla icrâ etmişlerdir. Seksen altıncı ölçüde B.S.S iki sekizlik değerdeki do-re notalarını da icrâsına dâhil ederek –dil hecesini melodik bir dalgalanma ile okumuştur. Seksen yedinci ölçüde B.S.S notadan ve A.Y.’den farklı olarak çargâh perdesini nevâ ile çarpmalı icrâ etmişken her iki icrâcı da segâh perdesi üzerinde bir tril yapmıştır.



**Şekil 4.93:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(89-92.Ölçüler)

Şekil 4.93.’de görüldüğü üzere seksen dokuzuncu ölçüde B.S.S –ten hecesini kreşendo ve dekresendo hareketi ile açılıp kapanarak icrâ etmiştir. Doksanıncı ölçüde A.Y. notadan ve B.S.S’den farklı olarak noktalı dörtlük ile icrâ ederken, doksan birinci ölçüde B.S.S, A.Y.’in çarpma olarak kullandığı nevâ perdesini notaya dâhil etmiştir. Doksan ikinci ölçüde iki icrâcı da aynı şekilde nevâ perdesini çarpma olarak kullanmışlardır.



**Şekil 4.94:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(93-96.Ölçüler)

Şekil 4.94.’de görüldüğü üzere doksan üçüncü ölçüde B.S.S’in çarpma olarak kullandığı hüseyini perdesini A.Y. notaya dâhil etmiş ve acem perdesini çarpma olarak kullanmıştır. Doksan dördüncü ölçüde önemli bir fark tespit edilmez iken doksan beşinci ölçüde B.S.S’in icrâsında sırasıyla nevâ ve çargâh perdeli çarpmaları dikkati çeker.

97 98 99 100

Etdimbu dügâh kâ rı a hib bâ ya he diy ye ye -- SAZ --

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.95:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(97-100.Ölçüler)

Şekil 4.95.’de görüldüğü üzere yürük semai usûlünde icrâ edilen bu kısımda doksan yedinci ölçüde üç icrâcı da herhangi bir farklılık görülmez. Doksan sekizinci ölçüde A.Y. sekizlik segâh perdesine dügâh perdesini de ilave etmiştir. Doksan dokuzuncu ölçünün başında M.N.S.’in eklediği çargâh perdesi ve Alâeddin segâh ve nevâ perdelerini portamentolu icrâsı dışında bir fark yoktur. A.Y. yüznumaralı ölçünün başındaki glissandosunu haricinde geri kalan yerlerde bir farklılık yoktur.

101 102 103 104

Kim din le ri se Fâ i ki yâ dey le me li dir

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

**Şekil 4.96:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(101-104.Ölçüler)

Yüz üç numaralı ölçüde –yâ hecesine karşılık gelen kısımda A.Y. icrâsına bir sekizlik segâh perdesini eklemiştir. Yüz dördüncü ölçüde M.N.S. –me hecesine karşılık gelen yeri birer perde tizden icrâ etmiştir. Yüz beş numaralı ölçüde A.Y. bir dörtlük değerdeki düğâh perdesi yerine nevâ perdesine erken girerek icrâda bir farklılık yaratmıştır. B.S.S.’in düğâh ve nevâ perdeleri arasındaki glissandolu icrâsı da bir fark olarak telakki edilebilir.(Bakınız Şekil 4.96)

The image displays a musical score for a piece titled "Düğâh Kâr 'Pek sevdim efendim gâyetle beğendim'" (Şekil 4.97). The score consists of four staves, each representing a different performance style or instrument. The lyrics are written below the notes, and the staves are labeled with their respective styles: NOTA, MNS, A. Y., and BSS.

Staff 1 (NOTA): Kim din le ri se Fâ i ki yâd ey le me li dir

Staff 2 (MNS): Kim din le ri se Fâ i ki yâd ey le me li dir -- SAZ --

Staff 3 (A. Y.): Kim din le ri se *Por.* Fâ i ki yâd ey le me li dir -- SAZ --

Staff 4 (BSS): Kim din le ri se Fâ i ki yâd ey le me li dir -- SAZ --

**Şekil 4.97:** Düğâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(105-108.Ölçüler)

Şekil 4.97.’de görüldüğü üzere yüz altıncı ölçünün son notası olan düğâh perdesi B.S.S.’in icrâsında adeta çok küçük bir çarpma gibi duyulur duyulmaz bir şekildedir. Yüz yedinci ölçüde başlangıçtaki tâ te fe kalıbı yerine noktalı iki sekizlik ile icrâya başlayan A.Y. ile M.N.S. yüz sekizinci ölçüde icrâya aynı şekilde başlamışlardır. M.N.S.’in bu ölçünün sonundaki otuz ikiliklerle örülü icrâsı dikkati çekmektedir. Yüz dokuzuncu ölçüde Münir ve A.Y.’e eşlik eden sazlar hüseyini yerine nevâ perdesini kullanmışlardır.

109 110 111 112

Er ba bı te ren nüm o ku yub dâ i mül ev kat - SAZ -

*mf*

Er ba bı te ren nüm o ku yub dâ yi mü lev kat

*mf*

Er ba bı te ren nüm o ku yub dâ yi mü lev kat

*mf*

Er ba bı te ren nüm o ku yub dâ yi mü lev kat - SAZ -

**Şekil 4.98:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(109-112.Ölçüler)

Şekil 4.98.’de görüldüğü üzere yüz onuncu ölçünün başında M.N.S. hicâz yerine nevâ perdesi ile icrâya başlamış ve ölçünün sonunu da tâ te fe yerine noktalı iki sekizlik ile bitirmiştir. Yüz on bir numaralı ölçüde Münir Ney –o hecesine karşılık gelen gerdâniye perdesine hüseyini perdesini de ilave ederek ölçü sonunda yine tâ te fe olan yeri bir önceki ölçüdeki gibi noktalı olarak icrâ etmiştir. Yüz on ikinci ölçüyü B.S.S notadaki gibi icrâ ederken, A.Y.’in çargâh perdesinde yaptığı tril ve M.N.S.’in hicâzdan hemen sonra nevâ perdesi ile devam eden icrâsı aradaki farklılıklardır.

113 114 115 116

Er ba bı te ren nüm o ku yub dâ i mü lev kat - SAZ -

*f*

Er ba bı te ren nüm o ku yub dâ i mü lev kat

*f*

Er ba bı te ren nüm o ku yub dâ i mü lev kat - SAZ -

*f*

Er ba bı te ren nüm o ku yub dâ i mü lev kat - SAZ -

**Şekil 4.99:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(113-116.Ölçüler)



Yüz on dört numaralı ölçünün son kısmını A.Y. notadaki gibi icrâ ederken, M.N.S. noktalı, B.S.S ise kreşendolu bir şekilde iki perde aşağıdan gerdâniye perdesi yerine eviç ve eviç yerine hüseyni perdesi ile icrâ etmiştir. Yüz on dört numaralı ölçüde Alâeddin ve M.N.S. aynı şekilde noktalı okurken B.S.S’in muhayyer perdesine yaptığı vurgu dikkat çekicidir. M.N.S. ise ölçü sonunu nevâ yerine hüseyni perdesi ile bitirmiştir. Yüz on altıncı ölçüdeki dikkati çeken farklılık M.N.S.de görülmektedir: Gerdâniye-eviç yerine yalnız eviç, muhayyer perdesi yerine de gerdâniye –muhayyer onaltılık notaları ile icar etmiştir. Ölçü sonunda hüseyni perdesini eviç perdesi ile hareketlendirmiştir. Bir sonraki ölçüde de nevâ yerine hüseyni ile başlayıp aradaki diğer perdeleri atlayarak eviç perdesinde trilli icrâsı ile M.N.S.’in farklı icrâsı göze çarpar.(Bakınız Şekil 4.99)

**Şekil 4.100:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(117-120.Ölçüler)

Şekil 4.100.’de görüldüğü üzere yüz on sekizinci ölçüde A.Y. ve B.S.Sgerdâniye perdelerini çarpma olarak kullanmışken, M.N.S. ölçünün sonundaki tâ te fe kalıbını noktalı olarak icrâ etmiştir. A.Y.’in portamento nüanslı icrâsı da dikkat çekicidir. Yüz on dokuzuncu ölçüye üç icrâcı da notanın aksine noktalı iki sekizlik ile başlamıştır. A.Y.’in baştaki portamentolu icrâsı bir nüans ayrıımıdır. Ölçü sonunda M.N.S. çift apojiyatür kullanmıştır. Bir sonraki ölçüde B.S.S ve M.N.S. aynı yerde nokta kullanmışlar, yüz yirmi birinci ölçüde M.N.S. bir buçuk dörtlük es yerini segâh ve nim zirgüle perdeleri ile doldurarak icrâyâ farklılık katmıştır.

121 122 123 124

Ru hi se le fi aşk i le şâd ey le me li dir

Ru hi se le fi aş ki le şâ dey le m li dir

Ru hi se le fi aşk i le şâ dey le me li dir - SAZ -

Ru hi se le fi aşk i le şâ dey le me li dir - SAZ -

NOTA

MNS

A. Y.

BSS

Mehmet Kurt

**Şekil 4.101:** Dügâh Kâr “Pek sevdim efendim gâyetle beğendim”(121-124.Ölçüler)

Şekil 4.101.’de görüldüğü üzere yüz yirmi ikinci ölçüde en önemli farklılık M.N.S.’in icarsında görülmektedir. Bir önceki ölçüde nim zirgüle perdesine kadar inen M.N.S. bu ölçüde de rast çargâh yerine rast perdesi ile icrâya devam ederek farklı bir melodik seyir izlemiştir. A.Y. ve B.S.S aynı yerlerde aynı çarpmaları kullanmışlardır. Ayrıca M.N.S. sonraki ölçüye bir portamento hareketi ile geçmiştir. Yüz yirmi dördüncü ölçüde B.S.S’in dik çargâh perdesini bir-iki koma daha dik icrâ etmesi dikkati çekerken; M.N.S. iki ölçü öncesinde başlattığı farklı melodik seyri burada da sürdürmüş fakat ölçünün son kısmında diğer iki icrâcı ve notayı yakalamıştır. Yüz yirmi beşinci ölçü M.N.S. için eserin son ölçüsü olmuş iken A.Y. ve B.S.S eseri kâr formunun kurallarına göre senyo işaretine dönerek aynı şekilde icrâ etmişlerdir.



#### 4. SONUÇ

Yapılan görüşmeler neticesinde üslûp ve tavır kelimelerinin genellikle eş anlamda kullanıldığı görüşünün yanında, tavrın üslûba göre daha bireye has olduğu ve bu tavrın, belli kişilerce benimsenmesi ve uygulanması sonucunda üslûba dönüştüğü yaygın bir görüş olmuştur. Ayrıca, tavrın daha çok solo icrâda, üslûbun ise toplu icrâda kullanılagelen bir terim olduğu yapılan görüşmelerde kabul edilmektedir.

Üslûb, bir icrâcının, kabul gören icrâ kaideleri yanında eserlerin tüm özellikleri ile uygulamasına verilen genel bir tanım iken, tavrın ise her sanatçının kendi meşk silsilesine göre almış olduğu icrâ özellikleri yani tarzı olduğu kabul edilen bir görüştür.

Bununla birlikte, Türk makam müziğinde üslûp, tavır, stil, tarz, ekol, gibi kavramların 20.yy. sonlarında; müzik alanındaki akademik çalışmaların artmasına paralel olarak kullanılmaya başlandığı ve literatüre girdiği bilinmektedir. Ancak, bu kısa zaman zarfında müzik terminolojisi alanında terim kargaşası oluşması ve terimlerin tam karşılıklarının yeterince yerleşmemesi de kabul edilebilir bir gerçekliktir. Ayrıca başka dillere çevrilemeyen tavır kavramının kültürümüze özgü, daha eski bir kelime olduğunun altı çizilmesi gereklidir. Dolayısıyla bir kullanım alışkanlığının var olması, tarihsel açıdan bakıldığında üslûptan önce, üslûbun yerini tutan kelimenin tavır kelimesi olması mümkündür.

Görüşme yapılan mûsikîşinaslar arasında üslûp ve tavır arasında her hangi bir fark görmediklerini belirtenlerin sayısı da azımsanmayacak kadar çoktur. Ayrıca aralarında büyük farklar olduğunu savunan görüşmecilerin ise sık sık konuşmalarında üslûp ve tavrı birbirinin yerine farkında olmadan kullandıkları gözden kaçmamaktadır. İki terimin birlikte varlığını sürdürmesi, ortak veya farklı anlamlar yüklenmesi sebebiyle terimlerin çok net bir ayırımı tabi tutulmasını da zorlaştırmaktadır.

Bu tez çalışması sırasında; kabul görmüş genel müzikoloji terimlerini kullanmanın bilimsel olduğu gerçeğinden yola çıkarak ve evrensel literatürde de ortak olarak

kullanılabilen ve benzer anlama gelen “*stile*” teriminin karşılığı olabilecek *üslûp* kelimesinin kullanılması gerektiği görüşü kabul edilebilir.

Tavır ve üslûp çeşitleriyle ilgili olarak, *fasıl üslûbunun* eski icrâlardan çok farklı görünümlere bürünerek ve bozularak radyolarda ve diğer topluluklarda icrâ edilîşinin yanı sıra; özünü koruyamadan, eserlerin niteliklerine ve formlarına önem vermeden, sadece bir eser sıralamasından ibaret olarak güncelliğini sürdürme gelmesi olumsuz bir gelişme olarak değerlendirilebilir.

*Radyo üslûbui* le ilgili olarak, 20. yüzyılın ilk yarısında radyoların bir nevi konservatuar eğitimi veriyor olmasına karşılık - bu eğitim süresince başarılı olunmadığı takdirde, icrâcıya kolay kolay emisyon verilmediği de düşünülüşünde-; günümüzde radyolarda böyle bir eğitimin olmaması ve giderek radyo üslûbunu şekillendiren, abartısız ve sade üslûbun bilinçli devam etmediğine işaret etmek önemlidir.

Türk makam müziğinde Batılı anlamda koral icrânın olmadığına altı çizilerek, toplu okuyuşlarda kullanılan *koro üslûbunun* gerçekleşmesi için, icrâcılarının solo icrâlar gibi okumaması ve hançerede gerçekleştirilen gırtlak süslemelerini en aza indirmemesinin yanında, koro şefinin de koro elemanlarının tümünü -aldıkları nefese kadar- kontrol altına alabilmesi gerektiği de kabul gören bir görüştür.

Türk makam müziğinde devamlılığı olan kabul gören bir tavır veya üslûb var mıdır? sorusuna alınan cevaplarda, *klasik tavrın* küçük bir zümre tarafından, *hâfız/gazelhan tavrının* da az sayıdaki müzisyenlerce devam ettirildiği görüşü hakim olmakla birlikte; *Fasıl tavrın* da ise diğer tavlrlarda rastlandığı gibi, eser seçimi, icrâ süresi ve niteliğinde olumsuz kabul edilebilecek değişikliklerin tespiti mümkündür.

Ses ve saz icrâcılarının kendilerine has bir üslûp kazanımlarının gerçekleşebilmesi için öncelikle kendinden önce gelen sanatçıların okuyuş/çalış tarzlarını takip edip, daha sonra kendi tavırlarını oluşturmaya başladıkları zaman başarının yakalanacağı görüşü yaygındır.

Ses sanatının gelişmesinde Münir Nurettin Selçuk’un açmış olduğu çığır ile birlikte; Rıza Rit, Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Meral Uğurlu, Tülin Korman’ın bir zinciroluşturdıkları; Batıya dönük -alafranga tabir edilen- tarzın icrâcıları olarak da bilinen ve Fikriye Şakrakes’in üslûbunun devamı olarak da kabul Akile

Artun,Mefharet Yıldırım ve Tülin Yakarçelik'in diğ er bir zinciri oluşturdukları öngörülebilir.

Udi Nevres Bey'in öğrencileri olan L le-Nerkis hanımların da -hocalarının  alış stili ve okuyuş tavrından etkilendiği- kadın ses icrâcıları arasında tavrı açısından seçkin bir yere sahip oldukları kabul görmektedir.

 sl bun devamlılığının sosyal ortamda yaşam ve iletişim biçimlerinin devamıyla ilgili olduğu görüşü yanında, bir tavrın icrâcı tarafından üstüne yeni bir şey eklenmeden devam ettirildiği takdirde taklitten fazlası olamayacağı ve tavrın, bestecilerin eserlerindeki üslûbun benimsenerek ortaya çıkacağı görüşü de yaygındır.

 kinci bölümde bir icrâcının tavrını belirleyen unsurlar açısından icrâcının nasıl bir eğitim alması gerektiği, eserleri hangi akorttan seslendirmesinin daha doğru olacağı, hançerede yapılan süslemelerin ve ifade nüanslarının icrâya etkisine dair aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir:

Kişinin ses kalitesi, eğitime açık bir kulağa sahip olması öncelikle kabul edilmesi gereken Tanrı vergisi olgulardır. Kişisel kabiliyet elbette gereklidir fakat bu kabiliyet doğru ellerde doğru mecralarda şekillenirse daha da artacaktır. Ses icrâcısının geliştirilebilir bir müzikal yeteneğe sahip ve alanında kendini ispat etmiş iyi bir eğitimciden ders alıyor olması önemlidir. Aslında solist adayı yetkin hocalardan eğer imk n bulup da ders alabilmişse şanslıdır fakat bu şansını ne derecede değerlendirdiği kendi kişisel algısı ve karakteri ile ilgilidir. Bir eğitimci ile çalışıyor olmak kadar, ilk plak döneminden günümüze dek var olan doğru ve örnek kabul edilebilecek iyi icrâlardan oluşan kayıtların dinlenmesi gereklidir. Hatta hocası olmadan sadece kayıtla dinleyerek, kendi kendine eser öğrenen pek çok isim de icrâ alanında başarılı olabilmektedir.

Türk Makam Müziğinin bütün formlarında eser yapılarının iyi bilinerek bu formların tümünde eser icrâ edebiliyor olmak da akademik çevrelerce ve m sik şinaslarca kabul edilen genel görüşler içerisindedir.

Eğitim süreci içerisinde, dinî, mûsikî eğitiminin din dışı (ladini) mûsikîyi icrâ etmede öncelikli olarak alınmasının gerekliliği sorgulandığında; mutlaka dinî mûsikî eğitimi alınmalıdır şeklinde keskin bir ifadeye rastlanmamakla birlikte; imk n dâhilinde bu eğitimin alınmasının veya en azından dinî mûsikî kayıtlarının dinlenmesinin öğrenmeye ve gelişmeye faydalı olacağı fikri hâkimdir.

İcracının seslendireceği eserlerin icrâsı sırasında kullanacağı akort konusunda ise Bolâhenk veya Sipürde akorttan okunması gerektiği fikri çoğunlukça kabul görmekle birlikte; kişinin kendi ses sınırları içinde, kendisine özgü tınının en çok hissedildiği akortlarda eserleri seslendirmesinin daha doğru olacağı kabul görmektedir.

Hançere süslemeleri herkesin kendi kabiliyeti ölçüsündedir. Herkes aynı süslemeyi yapamayabilir, fakat bu süslemeler “eseri yorumlama” amacıyla kişinin keyfiyetiyle yapılırsa burada bir yozlaşmanın ortaya çıkması muhtemeldir. Kişi solist icrâda koroya göre daha özgür olabilir, fakat bunu istismar etmemelidir. Nüansların ise, aynı şekilde eserin güftesi, usûlun kuvvetli – zayıf zamanlarından bulunup çıkartılarak gerekli yerlerde kullanılmalıdır.

İfade nüanslarının Mesut Cemil Bey’in yönettiği koro icrâsıyla müziğimize girdiği; solo icrâda ifade nüanslarının ilk olarak Münir Nurettin Selçuk tarafından kullanıldığı görüşü hâkimdir. Nüansların ilk dönemlerde toplu icrâda bir birlik sağlamak için daha çok korolarda yapıldığı bilinmektedir. Mesut Cemil Bey’in korosunda fasıl tavrına özgü hançere süslemelerinin kaldırılması ile birlikte, daha sade ve düz bir okuyuşla birlikte ifade nüansları kullanılmaya başlanmıştır. Bu nüansların gırtlak süslemelerinin yerine geçmesi demek değildir. Hançere süslemelerinin koroda en azami ölçüde tutulması fakat solo icrâda solistin daha özgür bırakılması da onaylanan görüşlerdendir.

Münir Nurettin Selçuk’un icrâ ettiği beş eser, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin’in icrâ ettikleri altı eserin dinlenip tekrar notaya alınması neticesinde süsleme elemanlarının ve nüansların rakamsal olarak dağılımı şöyledir:

İlk olarak süsleme elemanlarından “portamento” kullanım sıklığı bakımından ele alındığında Alâeddin Yavaşca’da yirmi, Münir Nurettin Selçuk’da on üç ve Bekir Sıtkı Sezgin’de sekiz yerde tespit edilmiştir.

Süsleme elemanlarından “grupetto” kullanım sıklığı bakımından ele alındığında; Bekir Sıtkı Sezgin’de yirmi dört, Münir Nurettin Selçuk ve Alâeddin Yavaşca’da on dört yerde tespit edilmiştir.

Üç icrâcıda da üç yerde “glissando” süsleme elemanının kullanıldığı icrâ tespit edilmiştir.

Süsleme elemanlarından “tril” kullanım sıklığı bakımından ele alındığında Alâeddin Yavaşca’da on beş, Münir Nurettin Selçuk’da on ve Bekir Sıtkı Sezgin’de sekiz yerde tespit edilmiştir. Trill kullanımı her üç icrâcı için de yakın değerdedir ayrıca

burada Münir Nurettin Selçuk'un beş icrâsının incelendiği ki bu beş icrâ içerisinde de, "Dügah Kâr" ın terennüm bölümünün bir kısmının da icrâ edilmediği göz önüne alınmalıdır.

Süsleme elemanlarından "triole" kullanım sıklığı bakımından ele alındığında; Alâeddin Yavaşca'da yirmi iki, Bekir Sıtkı Sezgin yirmi ve Münir Nurettin Selçuk üç yerde tespit edilmiştir. Yine burada da Münir Nurettin Selçuk'un beş icrâsının değerlendirildiği göz önüne alınarak Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in üslup özelliklerinden birisi olarak triole kullanımı sayılabilir.

Notaların süre değerlerinde yapılan değişiklikler kullanım sıklığı bakımından ele alındığında Münir Nurettin Selçuk'da on sekiz, Alâeddin Yavaşca'da on ve Bekir Sıtkı Sezgin'de on olarak tespit edilmiştir.

Notadakinden farklı perde kullanımı, kullanım sıklığı bakımından ele alındığında ise; Münir Nurettin Selçuk'da otuz iki, Alâeddin Yavaşca'da on iki ve Bekir Sıtkı Sezgin'de üç yerde olarak tespit edilmiştir.

Süsleme elemanlarından "çarpma" kullanım sıklığı bakımından ele alındığında Alâeddin Yavaşca'da; on bir tanesi çift notalı çarpma ve beş tanesi belirgin çarpma olmak üzere kırk altı, Bekir Sıtkı Sezgin'de; on tanesi çift notalı çarpma, beş tanesi belirgin çarpma olmak üzere kırk iki ve Münir Nurettin Selçuk'da; üçü belirgin çarpma olmak üzere otuz yerde çarpma notası tespit edilmiştir. Görüldüğü gibi Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'de çarpma notası sıkça kullanılmıştır. Yine burada Münir Nurettin Selçuk'un beş eser üzerinden değerlendirildiği unutulmamalıdır.

Süsleme elemanlarından "vurgu" kullanım sıklığı bakımından ele alındığında Bekir Sıtkı Sezgin'de on bir, Alâeddin Yavaşca'da yedi ve Münir Nurettin Selçuk'da altı yerde olarak tespit edilmiştir.

Vurguyu ilgili perde üzerine çekmek amacıyla seslerin çiftlenmesi durumu Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıtkı Sezgin'de dört, Alâeddin Yavaşca'da ise üç yerde tespit edilmiştir.

Oktavlı icrâ kullanım sıklığı bakımından ele alındığında; Münir Nurettin Selçuk'un hepsi, Sana ey cânımın cânı efendim isimli kürdîlihicazkâr eserde olmak üzere sekiz ölçüyü oktavından icrâ ettiği, Bekir Sıtkı Sezgin'in de aynı eserin nakarat kısmında bir notayı oktavından icrâ ettiği tespit edilmiştir. Alâeddin Yavaşca'da oktavlı okuyuşa rastlanmamıştır.

Puandorg'lu icrâ kullanım sıklığı bakımından ele alındığında; Bekir Sıtkı Sezgin'de yedi, Münir Nureddin Selçuk'da dört ve Alâeddin Yavaşca'da iki olarak tespit edilmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin'in üslup özelliği olarak puandorg kullanımı sayılabilir.

Süsleme elemanlarından “vibrato” kullanım sıklığı bakımından ele alındığında Münir Nurettin Selçuk'da üç, Bekir Sıtkı Sezgin'de iki ve Alâeddin Yavaşca'da bir olarak tespit edilmiştir.

Nüansların rakamsal değerlerine ilişkin ilk olarak “kreşendo-dekreşendo” kullanım sıklığı bakımından ele alındığında; Alâeddin Yavaşca'da yirmi beş, Bekir Sıtkı Sezgin'de yirmi iki ve Münir Nurettin Selçuk'da on yerde tespit edilmiştir.

Piyanopiyano(pp), mezzopiyano(mp), piyano(p), mezzoforte(mf) ve forte(f) olmak üzere diğer nüanslamalardan ilk olarak “piyanopiyano(pp)” kullanım sıklığına bakımından ele alındığında; Alâeddin Yavaşca'da iki, Bekir Sıtkı Sezgin'de bir pp tespit edilmiştir. Mezzo piyano(mp) sadece Alâeddin Yavaşca'nın icrâsında görülmüştür.

Nüanslardan “piyano(p)” kullanım sıklığı bakımından ele alındığında Bekir Sıtkı Sezgin'de on, Alâeddin Yavaşca'da beş ve Münir Nurettin Selçuk'da üç yerde tespit edilmiştir.

Nüanslardan “mezzo forte(mf)” kullanım sıklığı bakımından ele alındığında; Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'de sekiz, Münir Nurettin Selçuk'da dört yerde tespit edilmiştir.

Nüanslardan “forte(f)” kullanım sıklığı bakımından ele alındığında; Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'de dört ve Münir Nurettin Selçuk'da iki yerde tespit edilmiştir.

Münir Nurettin Selçuk'un incelenen eserlerden yola çıkılarak şu üslup özellikleri tespit edilmiştir. M.N.S. eserin formuna ve icrâ edildiği alana göre bazı değişik icrâ özellikleri göstermektedir. Örneğin incelenen “Sana ey cânımın cânı” adlı kürdilihicâzkar eseri bir fasıl üslubunda, canlı ve parlak seslerle okumuş ritmi sadece nüans yaptığı nakarat kısmında geciktirmiştir.. Plaklara yaptığı kayıtlarda radyodaki icrâlarından daha çok nüans unsurlarını kullanmıştır. Münir Nurettin Selçuk'un dikkati çeken en önemli icrâ özelliklerinden birisi olarak eserin genellikle sonunda bazen da nakarat veya meyan kısmındaki okuyuşları sayılabilir. Kreşendo dekreşendo, piyano, forte gibi nüans unsurlarını kullanmış olan Münir Nurettin Selçuk'un üslup özelliği olarak notaların süre değerlerinde değişiklik yapması da

söylenbilir. Münir Nurettin Selçuk'un belirgin üslup özelliklerinden birisi olarak; her ne kadar müziğimizde “esas nota”konusu zaman tartışmalı olsa sıkça notadakinden farklı perde kullanımı sayılabilir.Bu noktada Münir Bey'in yaşadığı dönem itibariyle hafız-gazelhan geleneği icrâsının içinde bire bir bulunmuş olmasından kaynaklanan bir alışkanlığın belirleyici unsur olduğu düşünülebilir.

Alâeddin Yavaşca'nın üslubuna yönelik icrâ ettiği altı eser üzerinden bir çıkarım yapmak gerekirse portamentolu icrâsı bir üslup unsuru olarak görülebilir.Alâeddin Yavaşca'nın özellikle incelenen segah eserde üç,dört, altı ,on iki ve on üçüncü ölçülerde notayı noktalı ve portamentolu olarak icrâ ederek ortaya koyduğu süzme nağmelerdir.Alâeddin Yavaşca'nın incelenen eserlerde hiç oktav ve puandorg kullanmaması ve vibratolu icrâyı tercih etmemesi de yine üslup özelliklerinden sayılabilir.Ayrıca kreşendo –dekreşendo,piyano,piyanopiyano, mezzopiyano, forte gibi nüansları da sıkça kullanmıştır.Özellikle “Gurub etti güneş” eserinde bu nüansların ustalıkla kullanımı hemen farkedilir.

B.S.S'in genel üslûp özelliği olarak her eseri olmasa da pek çok eseri giderinden biraz daha ağır bir tempoda okuduğunu yaptığımız metronom ölçülerinden anlıyoruz. Ayıca duruş yapılan güçlü seslerine giderken veya tiz durağa giden kalışlarda veya karar perdelerindeki kullanılan yedenlerde trioleler yaptığı, çift apojiyatürleri daha sık kullandığı, çarpma olarak kullandığı perdeleri piyano olarak icrâ ettiği, kreşendo-dekreşendo ve piyano nüanslarını sıkça kullandığı tespit edilmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin'in üslubuna yönelik grupetto süslemeli nota ve vurgu kullanımları da birer unsur olarak görülebilir. B.S.S'in önemli bir icrâ özelliği olarak kelimeleri özellikle isim tamlamalarını mümkün olduğunda bölmediği söylenebilir. B.S.S'in yüksek lisans dini mûsikî dersi kayıtları incelendiğinde solistin sazlar ile uyumuna çok önem verdiği ve sazlara yapacağı her türlü icrâ farklılıklarını söylenmesini ve bu doğrultuda titizlikle çalışılması gerektiğini vurgulamıştır.

Münir Nurettin Selçuk ile Alâeddin Yavaşca'nın en önemli ortak yönleri her iki icrâcının türkû formunda da eserleriicrâ etmeleridir. Sadettin Kaynak'ın “Fırat türküsü” buna bir örnektir.Fırat türküsünü Münir Nureddin Selçuk'a göre daha ağır bir tempoda okuyan Alâeddin Yavaşca serbest kısmı daha vurgulu seslendirmiştir. Alâeddin Yavaşca'nın okuduğu diğer bir türküler ise,“Yağmur yağar taş üstüne”,“Çıkayım gideyim Urumeline” ve “Çırpınırdı Karadeniz türküsü ”dür. “Tırmânâ tırmânâ çıktım yapıdan”, “Fırat Kenarının ince dumanı”, “İncecikten bir

kar yağar”, “Yine dumanlı dağlar”, “Yörük de yaylasına”, “Yüce dağlar sırayla duman”, “Dağlar dağlar yüce dağlar” ve Sadettin Kaynak’ın türkü formuna yakın pek çok eserini iki icrâcı da seslendirmiştir. Münir Nurettin Selçuk “Ekin ekim çöllere”, “İzmirin içinde”, “Sarı kurdelem sarı” “Sarardım ben sarardım” gibi halk türkülleri de icrâ etmiştir.

Bekir Sıtkı Sezgin’in ise türkü formunda icrâ ettiği eserlere rastlanmamıştır. Yine film müzikleri icrâsı da Alâeddin Yavaşca ve Münir Nurettin Selçuk’un birleştikleri bir alandır. Münir Nurettin Selçuk ilahi ve ayin meşk etmek suretiyle belirli bir ölçüde dini mûsikî eğitimi almasının yanında dini eserlere plaklarında çok yer vermemiştir. Alâeddin Yavaşca da yurt dışında yapılan konserler dışında plaklara dini eser icrâ etmemiştir. Bekir Sıtkı Sezgin’in iki icrâcıdan ayrıldığı nokta din dışı mûsikî eğitiminin yanında üç buçuk yaşından itibaren ciddi bir dini mûsikî eğitimi geçirmesinden dolayı dini mûsikînin hemen her formunda eserler icrâ etmesidir.

Alâeddin Yavaşca’nın Müzeyyen Senar ile birlikte icrâ ettiği “Yüzün güllerden ince”, “Zümre-i huban içinde”, “Günaydın sevgiliye”, “Gonca idik gül olduk”, “Ümit yolu serap mı” gibi eserler sayılabilir. Münir Nurettin Selçuk ise film müzikleri seslendirmenin yanı sıra başrol aldığı filmlerde (örn. Kahveci Güzeli) aktörlük de yapmıştır. Ayrıca M.N.S. tangolar da icrâ etmiştir. M.N.S. Mesud Cemil’in “Kanatları gümüş yavru bir kuş” ve “Martılar ah eder” gibi modern tabir edilebilecek eserler okumuştur. “Martılar ah eder” eserini A.Y. de icrâ etmiştir fakat gerek sazlar gerekse kendi icrâsı biraz daha geleneksel üsluba yakın olduğu söylenebilir.(Çalışmada adı geçen fakat nota ile analizleri yapılmayan bu eserler ve diğer bazı eserler tezin arkasındaki cd de yer almaktadır.)

Alâeddin Yavaşca’nın bestekâr ve hânende Zeki Ârif Ataergin’in bire bir öğrencisi olduğu ve hatta onun eserlerini notaya aldığı düşünülüp onun özellikle Zeki Ârif Ataergin’in eserlerindeki icrâsı baz alındığında hocasının kıvrak hançeresini de aldığı görülmektedir. A.Y. iki buçuk yıl süreyle M.N.S.’den de meşk etmiştir. M.N.S. hânendelik geleneğinden gelip solist kimliğini ortaya çıkaran ilk ses sanatkârımızdır. Sahneye ilk defa solo olarak çıkan ve ayakta durarak şarkı söyleyen, sesini çıkarırken yüz mimikleri ve vücut hareketlerine dikkat eden ve dinleyeni görsel açıdan rahatsız eden bir takım zorlanmalara meyil vermemeye çalışan M.N.S. aynı zamanda cumhuriyet ile başlayan yenileşme hareketlerinin ilk uygulayıcılarından olmuştur. Ondandır yirmi altı yıl sonra dünyaya gelen Alâeddin Yavaşca onun öğrencisi olacak,



onun açtığı yolda yürüyecek ve kendi yolunu çizecektir. A.Y.'in ilk gençlik yıllarına ait pek çok icrâsı en küçük bir süslemesine varıncaya kadar M.N.S. ile çok benzeşmektedir.

B.S.S'in meşk silsilesine baktığımızda hem dini hem de ladinî alanda önemli isimleri görüyoruz. B.S.S üç buçuk yaşında başladığı Kuran-ı Kerim eğitimiyle birlikte dinî mûsikînin tüm formlarını babası ve döneminin tanınmış hâfızlarından meşk etmiştir. Dinî mûsikî eğitiminin yanında annesi Feride Hanım'dan da ladinî eserler meşk ettiğini kendi yazdığı bir biyografide görmekteyiz. B.S.S çocuk yaşlarda başlayan bu çift taraflı eğitime lise yıllarında sınavını birincilikle kazandığı İstanbul Belediye Konservatuarında sürdürmüştür. Burada Türk Müziği ve Batı müziği solfeji, Türk Müziği Tarihi, Repertuar ve Şan dersleri görmüş ve o da M.N.S.'in talebesi olmuştur. Yine onunda ilk radyo kayıtlarındaki icrâlarına bakıldığında M.N.S.'in etkilerini görmemek mümkün değildir.

Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in bu çalışmada sınırlı sayıdaki eserler üzerinde tespit edilen icrâlarındaki ortak ve ayrılan noktaların dışında üç icrâcının da ; solist sanatkar olma, bestecilik, koro şefliği, öğretmenlik mesleğini yapmış olmak gibi pek çok ortak yönleri vardır. Bu çalışmanın konusu itibarıyla bu özelliklere değinilmemiştir. Çalışmanın; üslup-tavır kavramlarının anlam bakımından netlik kazanmasında üslup-tavır türlerine dair özelliklerin ve onları oluşturan unsurların anlaşılmasında faydalı olmasını ve ayrıca son bölümde yapılmaya çalışılan kişisel üslupların notalar yardımıyla ayırt edilebilmesi yönteminin de konu ile ilgilenenlerce daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmasını temenni ederim.



## KAYNAKLAR

- Aksoy, B.**(30 Mart 2012). Kişisel görüşme
- Athğ, N.**(16 Mart 2012). Kişisel görüşme
- Deran, E.**(11 Nisan 2012). Kişisel görüşme
- Dikmen, D.**(27 Şubat 2012) Kişisel görüşme
- Gunca, A.** (2007) Ders Notları
- Güntekin, M.**(20 Şubat 2012). Kişisel görüşme
- Karakaya, F.**(21 Nisan 2012). Kişisel görüşme
- Özel, Ö.**(11 Nisan 2012). Kişisel görüşme
- Özhan, A.**(24 Nisan 2012). Kişisel görüşme
- Özpekel, O. N.**(14 Nisan 2012). Kişisel görüşme
- Paçacı, G.**(18 Nisan 2012). Kişisel görüşme
- Rizeli, Ş.**(28 Şubat 2012). e-posta
- Sağbaş, R.** (11 Kasım 2012 )Kişisel görüşme
- Sezgin, K.**( 6 Nisan 2012). Kişisel görüşme
- Utandı, M.** (25 Şubat 2012). e-posta
- Yarkın, K, Ç.,** (27 Şubat 2012). Kişisel görüşme
- Yavaşca, A.** (20 Şubat,2012). Kişisel görüşme
- Aksoy, B.,** (2008) Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar, Pan Yayıncılık,Mûsikîde Radyo Standartları, İstanbul.,s.197-199.
- Aktüze,İ.** (2003) Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Balcı, E.,** (2004) Nevzat Atlığ, Mûsikîmizle Övünmemiz için, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, s.183.
- Behar, C.,** (1987) Klasik Türk Müziği Üzerine Düşünceler, Bağlam Yayınları, İstanbul.s.65.
- Beşiroğlu,Ş.,:**(1998). Türk Musikisinde Üslup ve Tavır Açısından Meşk,Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu,15-16 Mayıs 1997,T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları,Ankara,s.140.
- Devellioğlu, F.**(1996).Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lugat, Aydın Kitabevi Yay. , Ankara .
- Eken, F. M.**2007:19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasil,Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gültaş S.,:**1982 Sanat ve Kültürde Kök ,Bekir Sıtkı Sezgin’le Dini-Tasavvufi Mûsikî ve Klasik Mûsikîmiz Hakkında Mülâkat,**21**,s.35

- Kaçar Yahya, G.**, 2005:Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar, G.Ü, Gazi Eğitim Fakültesi,c.25, **2**, s.215-228
- Kanar, M.**, 2009: Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Say Yay. ,İstanbul
- Koçak, G.**, 1999,“Bekir Sıtkı Sezgin”,Musiki Kültürümüz; Moda Musiki ve Kültür Derneği,**4**, s.21-24.
- Kulin, A.**,1996: Bir Tatlı Huzur Fotoğraflarla Münir Nurettin Selçuk'un Yaşam Öyküsü, Sel Yayıncılık, Temel Taşlar Dizisi, İstanbul.s.11.
- Kurtuldu,E.B.**,(2006).Geleneksel Türk Musikisi İcaracılarından Hafız Sami'nin Hayatı ve Gazel İcracılığı Üzerine Bir Çalışma,Yüksek Lisans Tezi,Selçuk Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü,Konya.Alındığı Tarih 12.10.2012 adres:<http://www.belgeler.com/>
- Özbilen, Ö.N.**, 2007:Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler, Sanatta Yeterlilik Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztuna, Y.**,2006:Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi,c.II.,Orient Yay.,Ankara,s.26-50.
- Öztürk, S.**, 2001,Ansiklopedik Sanat Sözlüğü, Edebiyat Müzik ve Sahne Sanatları Yay.,İstanbul, s.23.
- Sezgin, K.**,Nisan 2006: Geleneksel Mûsikîmizde Usta-Çırak Münasebeti ve Meşk Sisteminin İcrâda Yarattığı Üstünlükler, Selçuk Üniversitesi II. Türk Müziği Etkinlikleri,Konya,s.1.
- Sezgin, B.,S.**,Şubat 1996: Samanyolu TV “Telve” Programı.
- Şen, O. H.**, 2001:Alâeddin Yavaşca, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, İstanbul,s.45.
- Uzunlar, A.**,2007: Bekir Sıdkı Sezgin'in İcrâcılığı ve İcrâlarının Diskografik İncelenmesi, Bitirme Ödevi,İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı.
- Yavaşca, A.**,:2002 Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı,İstanbul, s.28
- Yavuz, Ş.**,1994, Münir Nurettin Selçuk'un İcracı Olarak Türk Mûsikîsindeki Yeri ve Önemi,Sanatta Yeterlik Tezi, Mart.
- Yavuzoğlu, N.**,2008, 21.yy da Türk Müziği Teorisi,Pan Yay.,İstanbul, s.13,19.
- Url-1**<<http://www.idofrm.org/turkce-edebiyat/17997>> 11.10.2011[1]
- Url-2**<<http://www.turkcesozluk.gen.tr/klasik.html>,19.09.2012>[2]
- Url-3**<<http://www.tdkterim.gov.tr/?kelime=klasik&kategori=terim>> 19.09.2012 [3]
- Url-4**<<http://www.sazvesoz.net.>> 14.12.2011> [4]

## **EKLER**

**EK A: Yapılan Kişisel Görüşmelerde Üslupve Tavr İle İlgili Sorular**

**EK B: Akort Tablosu**

**EK C: Alâeddin Yavaşca'nın Kendisinin Yazmış Olduğu Meşk Zinciri**



## **EK A: Yapılan Kişisel Görüşmelerde Üslup ve Tavrı İle İlgili Sorular**

**1-**Türk Makam Müziği'nde üslup ve tavrı nedir?Bu müzikte üstad ve söz sahibi okuyuşlarda şekillenmiş ve kesin çizgileri ile çerçevesi çizilmiş, aynı zamanda devamlılığı olan bir tavrı ve üslup var mıdır?

**2-**Üslup ve tavrı arasında bir fark görüyor musunuz?

**3-** Klasik Tavrı, Hâfız –Gazelhân tavrı, Radyo tavrı, Fasıl tavrı, Koro tavrı, Beraber ve solo şarkılar tavrı nedir? Bu şekilde bir terminoloji oluşturduğumuzda bahsedilenler tavrı mıdır üslub mudur?

**4-** İlk plak döneminden, radyo dönemine, eski kuşak yeni kuşak (20.yy )ayrımalarıyla; üslubunu ve tavrı beğendiğiniz veya bir üslubu olduğunu düşündüğünüz ses sanatçılarından birer örnek verebilir misiniz

**5-**Sizce bir ses icrâcısının kendine has bir tavra sahip olabilmesi için nasıl bir eğitim sürecinden geçmesi gereklidir?

**6-**Kabul edilir bir üsluba sahip olmak için mutlaka dini musiki eğitimini öncelikle almak veya bilerek icrâ etmek gerekli midir?

**7-**Bir ses icrâcısı eserleri 440 hertz la –Bolâhenk akort (yerinden)mu, kız neyi akort(4 ses aşağıdan) veya süpürde akort(bir ses aşağıdan) şeklinde tabir edilen farklı perdelerden mi okumalıdır?Bu değişiklikler neye göre yapılmalıdır? Kadın ve erkek icrâcılar arasında fark var mıdır yoksa aynı akort benimsenebilir mi?

**8-**Özellikle korolarda uygulanan, daha sonra solo icrâlarda da ağırlığını hissettiren, gırtlak süslemeleri yerine batı müziği nüanslarının kullanılmasının müziğimizde ne gibi artı ve eksileri vardır?

**9-**Münir Nurettin Selçuk, Türk Makam Müziği'nde “goy goy” denilen gırtlak hareketleri yerine; sade, düz bir okuyuş tavrı getirmiştir.Onun tavrı, yeni bir tavrı olarak değerlendirilebilir mi ve bu tavrı bir üsluba dönüşmüş müdür?

**10-**Bekir Sıtkı Sezgin'in okuyuş tavrı bir üsluba dönüşmüş müdür?

**11-**Alâeddin Yavaşca'nın okuyuş tavrı bir üsluba dönüşmüş müdür?

**12-**Münir Nurettin Selçuk'un okuyuş tavrı bir üsluba dönüşmüş müdür





## EK B: Akort Tablosu

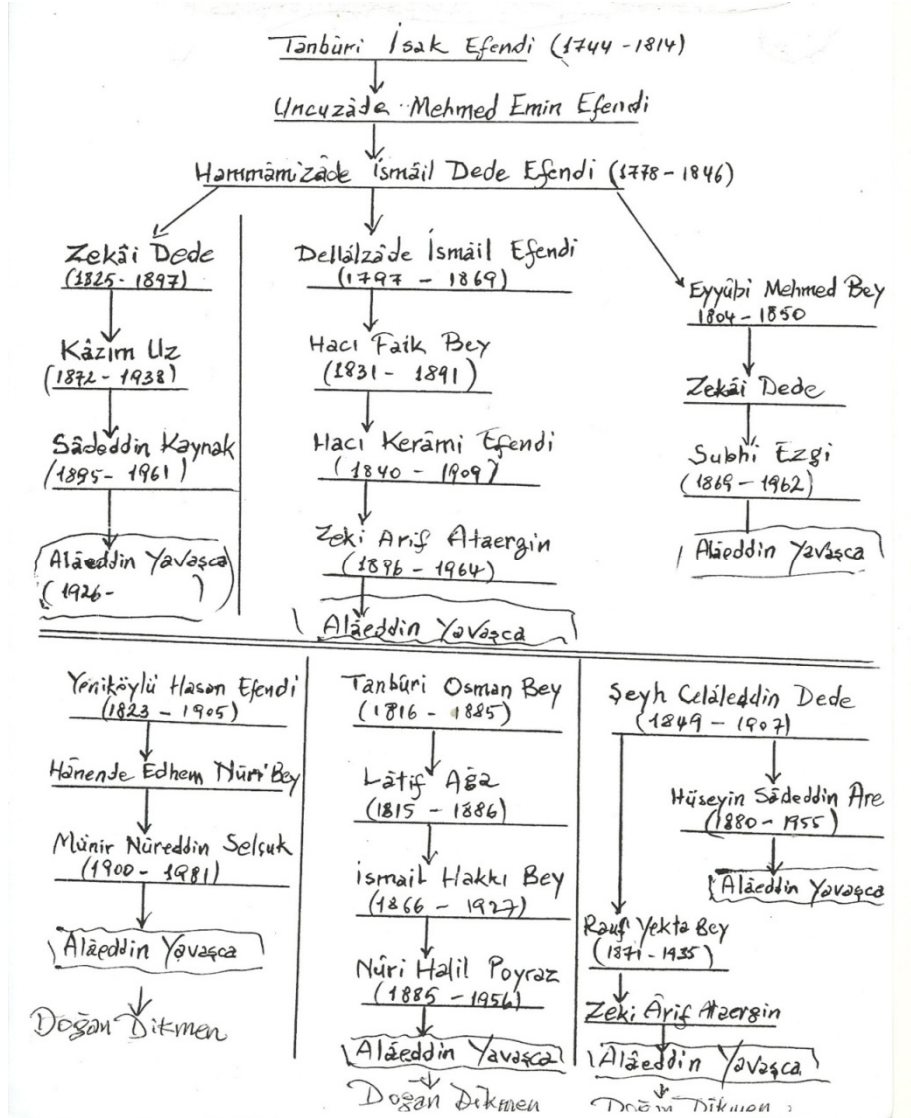
Çeşitli Neylerdeki Akordları Gösteren Cedvel (Liste)

| Ney İsimleri                                                       | Diyapozon'a veya Pianoya Göre (Lâ) | Diyapozonun ve Pianonun Lâ Sesine Tekabül Eden (Karşılık Olan) Neydeki Çeyitli İsimleri Olan Sesler |
|--------------------------------------------------------------------|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Mansur Nisfiye                                                     | Lâ                                 | (Lâ) Muhayyer                                                                                       |
| Mansur Şah Mabeyni Nisfiye                                         | Lâ                                 | (Sibemol) Sünbüle                                                                                   |
| Şah Nisfiye                                                        | Lâ                                 | (Si) Tiz Büselik                                                                                    |
| Davud Nisfiye                                                      | Lâ                                 | (Do) Tiz Çargâh                                                                                     |
| Davud Bolahenk Mabeyni Nisfiye                                     | Lâ                                 | (Do diyez) Tiz Nim Hicaz                                                                            |
| Bolahenk Nisfiye                                                   | Lâ                                 | (Re) Tiz Nevâ                                                                                       |
| Bolahenk Sûpürde Mabeyni Nisfiye                                   | Lâ                                 | (Rediyez) Tiz Nim Hisar                                                                             |
| Sûpürde Nisfiye                                                    | Lâ                                 | (Mi) Tiz Hüseyinî                                                                                   |
| Müstahzen Nisfiye                                                  | Lâ                                 | (Fa) Tiz Acem                                                                                       |
| Yıldız Nisfiye                                                     | Lâ                                 | (Fa diyez) Tiz Eviç                                                                                 |
| Kız Neyi (Kız Neyi) Ana neylerin en küçüğüdür. 440 frekansı verir) | Lâ                                 | (Sol) Rast                                                                                          |
| Kız Mansur Mabeyni                                                 | Lâ                                 | (Sol diyez) Nim Zirgüle                                                                             |
| Mansur                                                             | Lâ                                 | (Lâ) Dügâh                                                                                          |
| Mansur Şah Mabeyni                                                 | Lâ                                 | (Si bemol) Kürdi                                                                                    |
| Şah Ney                                                            | Lâ                                 | (Si) Büselik                                                                                        |
| Davud Ney                                                          | Lâ                                 | (Do) Çargah                                                                                         |
| Davud Bolahenk Mabeyni                                             | Lâ                                 | (Do diyez) Nim Hicaz                                                                                |
| Bolahenk (Yerinden)                                                | Lâ                                 | (Re) Nevâ                                                                                           |
| Bolahenk Sûpürde Mabeyni                                           | Lâ                                 | (Re diyez) Nim Hisar                                                                                |
| Sûpürde                                                            | Lâ                                 | (Mi) Hüseyinî                                                                                       |
| Müstahzen                                                          | Lâ                                 | (Fa) Acem                                                                                           |
| Yıldız                                                             | Lâ                                 | (Fa diyez) Eviç                                                                                     |
| Kız Neyi                                                           | Lâ                                 | (Sol) Gerdaniye                                                                                     |
| Kız Mansur Mabeyni Nisfiye                                         | Lâ                                 | (Sol diyez) Nim Şehnaz                                                                              |
| Mansur Nisfiye                                                     | Lâ                                 | (Lâ) Dügâh (Muhayyer)                                                                               |

(Niyazi Sayın'dan alınmıştır.)



**EK C: Alâeddin Yavaşca'nın Kendisinin Yazmış Olduğu Meşk Zinciri**







## ÖZGEÇMİŞ

**Adı Soyadı** : Özge ZEYBEK

**Doğum Yeri ve Tarihi:** Ereğli/ 25.10.1983

**Adres** : Ereğli/KONYA

**Bitirdiği Okullar** : Şehit Kamil Atalay İlkokulu 1990- 1995

Ereğli Anadolu Lisesi 1995-2002

İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı

Temel Bilimler Bölümü 2002-2007

İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı

Ses Eğitimi Bölümü 2005-2008

**Çalıştığı Kurum** :Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı