

**T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI**

Neslihan YERLİ KÜÇÜKTÜRK

**MEŞK SİSTEMİ VE KONSERVATUVAR EĞİTİMİNİN USTA-
ÇIRAK İLİŞKİSİ ÖZELİNDE ÜSLUP VE TAVİR AÇISINDAN
KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

**DANIŞMAN
Prof. Dr. Murat Salim Tokaç**

İSTANBUL, Mayıs 2022

**T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI**

**Neslihan YERLİ KÜÇÜKTÜRK
(182028017)**

**MEŞK SİSTEMİ VE KONSERVATUVAR EĞİTİMİNİN USTA-
ÇIRAK İLİŞKİSİ ÖZELİNDE ÜSLUP VE TAVİR AÇISINDAN
KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

**DANIŞMAN
Prof. Dr. Murat Salim Tokaç**

İSTANBUL, Mayıs 2022

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI

Neslihan YERLİ KÜÇÜKTÜRK
(182028017)

MEŞK SİSTEMİ VE KONSERVATUVAR EĞİTİMİNİN USTA-
ÇIRAK İLİŞKİSİ ÖZELİNDE ÜSLUP VE TAVİR AÇISINDAN
KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih:

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Murat Salim Tokaç
(Haliç Üniversitesi)

Diğer Jüri Üyeleri : Dr. Öğretim Üyesi Çetin Körükçüoğlu
(İstanbul Okan Üniversitesi)

Doç. Dr. Seta Kürkçüoğlu
(İstanbul Okan Üniversitesi)

İSTANBUL, Mayıs 2022

ÖNSÖZ

“Meşk Sistemi ve Konservatuvar Eğitiminin Usta-Çırak İlişkisi Özelinde Üslup ve Tavrı Açısından Karşılaştırmalı Analizi” konu başlıklı bu çalışma Okan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Klasik Türk Müziği'nin kültürel değerlerini, geleneğini, yapısal özelliklerini, bugünün koşulları ve eğitim anlayışı içerisinde ele alarak, gelecek kuşaklara aktarılması konusunda yapılacak olan akademik çalışmaların rolü, her geçen gün artmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, yapmış olduğumuz çalışmada, Klasik Türk Müziği'nin ses icracılığı alanında en önemli unsurlarından olan üslup ve tavrı, usta-çırak ilişkisi özelinde değerlendirilmiştir.

Üniversite yıllarımda, Klasik Türk Müziği eğitiminin temellerinin atıldığı İleri Türk Müziği Konservatuvarı Derneğinde hocam olan ve ne mutlu ki yıllar sonra konservatuvar ortamında da karşılıklı çalışma şansına nail olduğum kıymetli hocam, Okan Üniversitesi Konservatuvar Müdürü, Dr. Öğretim Üyesi Sayın Çetin Körükçüoğlu'na, yüksek lisans eğitimim boyunca paylaşmış olduğu bilgiler, tez aşamasında yapmış olduğu yönlendirmeler ve destekleri için teşekkürü bir borç bilirim.

Çocukluk yıllarımdan bugüne, Klasik Türk Müziği'ne ve ses icracılığına olan ilgim, üslup ve tavrı konusunda kendimi geliştirme gayretim ve hevesim, her geçen gün artarak devam etti. Bu konuda akademik çalışma yapabilmem için beni yönlendiren, çalışma konumun çerçevesinin çizilmesinde yardımcı olan, bilgi, birikim ve tecrübelerinden istifade ettiğim değerli hocam, danışmanım, Haliç Üniversitesi Konservatuvar Müdürü, Prof. Dr. Sayın Murat Salim Tokaç'a, yardımları ve teşvikleri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Nota yazım aşamasında yardımlarını esirgemeyen, Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu ses sanatçısı Tuba Akyol'a ayırmış olduğu zaman ve emekleri için içten teşekkürlerimi sunarım. Son olarak tanıştığım günden beri her konuda olduğu gibi, çalışmamın en başından beri, desteğini esirgemeyen sevgili eşim Cankut Küçüktürk'e ve biricik oğlum Batuhan Küçüktürk'e göstermiş oldukları anlayış, sabır ve manevi destekleri için şükranlarımı sunarım.

Mayıs, 2022

Neslihan Yerli Küçüktürk

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	viii
KISALTMALAR.....	x
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
TABLO LİSTESİ	xii
BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ	1
BÖLÜM 2. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE MEŞK SİSTEMİ VE USTA(HOCA) -ÇIRAK(TALEBE) İLİŞKİSİ.....	4
2.1. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE MEŞK SİSTEMİ.....	4
2.2. MEŞKTE USTALIK VE ÇIRAKLIK.....	8
BÖLÜM 3. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ SES İCRACILIĞINDA EĞİTİM.....	11
3.1. MEŞK İLE EĞİTİM.....	12
3.2. KONSERVATUVAR EĞİTİMİ.....	16

BÖLÜM 4. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE ÜSLUP VE TAVIR.....21

4.1. ÜSLUP VE TAVIR KAVRAMLARINA GENEL BİR BAKIŞ.....21

4.2. SES İCRACILIĞINDA ÜSLUP VE TAVIR.....23

4.3. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NİN ÜSLUP VE TAVIR KONUSUNDA ÖNDE GELEN TEMSİLCİLERİNDEN BEKİR SİTKİ SEZGİN.....28

4.3.1. Hayatı ve Klasik Türk Müziği'ndeki Yeri.....28

4.3.2. Sanat Anlayışı ve İcracılığı.....30

4.3.3. Konservatuvar Hocalığı.....32

4.3.4. Bekir Sıdkı Sezgin'in Kullandığı Süsleme Teknikleri ve Nüans Elemanları.....34

4.3.4.1. Süsleme Teknikleri34

a) Çarpma34

b) Tril 36

c) Glisando37

d) Portamento38

e) Vibrato 39

f) Mordan.....39

g) Grupetto41

h) Rubato42

i) Puandorg42

j) Vurgu43

4.3.4.2. Nüans Elemanları45

BÖLÜM 5. USTA-ÇIRAK İLİŞKİSİ ÖZELİNDE İCRALARIN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ.....48

5.1. HİCAZKAR ŞARKI “AÇIL EY GONCA-İ SAD-BERG YARAŞIR”, BEKİR SİDKİ SEZGİN - DOĞAN DİKMEN İCRALARI48

5.1.1. İcra Analizi.....49

5.1.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Özelinde Karşılaştırmalı Analizi.....52

5.2. SUZİNAK ŞARKI “BİR GÜNÜM ASUDE GEÇMEZ AH Ü EFGAN OLMADAN”, BEKİR SIDKI SEZGİN – NECMETTİN YILDIRIM İCRALARI.....	53
5.2.1. İcra Analizi.....	53
5.2.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Özelinde Karşılaştırmalı Analizi.....	57
5.3. MUHAYYER ŞARKI “GÜN KAVUŞTU SU KARARDI BENİ ÜZME GÜZELİM”, BEKİR SITKI SEZGİN-KORAY SAFKAN İCRALARI.....	58
5.3.1. İcra Analizi.....	58
5.3.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Özelinde Karşılaştırmalı Analizi.....	62
5.4. HİCAZ ŞARKI “KİMSEYİ BÖYLE PERİŞAN ETME, ALLAH’IM YETER” BEKİR SITKI SEZGİN-DOĞAN DİKMEN-KORAY SAFKAN İCRALARI.....	63
5.4.1. İcra Analizi.....	64
5.4.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Özelinde Karşılaştırmalı Analizi.....	69
5.5. NİHAVENT ŞARKI “MÜMKÜN MÜ UNUTMAK GÜZELİM NEYDİ O AKŞAM” BEKİR SITKI SEZGİN-DOĞAN DİKMEN-NECMETTİN YILDIRIM İCRALARI.....	70
5.5.1. İcra Analizi.....	71
5.5.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Özelinde Karşılaştırmalı Analizi.....	77
5.6. HÜZZAM ŞARKI “USANDIRDIN MI ÂYÂ GÜL CEMALİ ARZ-I HALİMLE” BEKİR SITKI SEZGİN-KORAY SAFKAN-NECMETTİN YILDIRIM İCRALARI.....	79
5.6.1. İcra Analizi.....	79
5.6.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Özelinde Karşılaştırmalı Analizi.....	83
5.7. ACEMAŞİRAN ŞARKI “BU HAL ZUHUR ETMESİN BİR DAHA” BEKİR SITKI SEZGİN-DOĞAN DİKMEN-KORAY SAFKAN-NECMETTİN YILDIRIM İCRALARI.....	85

5.7.1. İcra Analizi.....	85
5.7.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Özelinde Karşılaştırmalı Analizi.....	92
BÖLÜM SON. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	94
KAYNAKLAR	97
EKLER.....	101



ÖZET

MEŞK SİSTEMİ VE KONSERVATUVAR EĞİTİMİNİN USTA-ÇIRAK İLİŞKİSİ ÖZELİNDE ÜSLUP VE TAVIR AÇISINDAN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Klasik Türk Müziği'nin gelenekten gelen icra üslup ve tavrının devam ettirilerek sonraki kuşaklara aktarılmasında, meşk sisteminin ve konservatuvar eğitiminin önemli bir yeri bulunmaktadır. Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin gibi alanında önde gelen sanatçılar, üslup ve tavrın kazanılmasında usta-çırak ilişkisinin önemini vurgulamışlar, icracı ve bestekâr kimliklerinin yanı sıra, konservatuvar çatısı altında pek çok öğrenci yetiştirmişlerdir. Bu çalışmada Bekir Sıdkı Sezgin ile onun hem meşk toplantılarında hem de konservatuvar hocalığı döneminde öğrencisi olmuş Doğan Dikmen, Koray Safkan ve Necmettin Yıldırım'ın icra üslup ve tavırlarındaki benzerlik ve farklılıklar, kullandıkları süsleme teknikleri ve nüans elemanları dikkate alınarak incelenmiş, karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Her sanat dalında olduğu gibi müzik alanında da tarihsel süreç içerisinde içerik ve yapısal değişimler yaşanmıştır. Bu değişim, musiki eğitim ve aktarımında özellikle tavır konusunda kendini göstermektedir. Bu bakımdan geçmişten bugüne bir köprü kurmak, üzerinde yapacağımız çalışma özelinde ve geleneğin doğru anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Bu düşünce ile ikinci bölümde meşk sisteminin özelliklerine ve meşk sistemi içerisindeki usta-çırak ilişkisi ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. Üçüncü bölümde Klasik Türk Müziği eğitimi “meşk ile eğitim” ve “konservatuvar eğitimi” olarak iki ana bölüme ayrılmış ve her iki eğitim sistemi konumuz çerçevesinde ana hatları ile birlikte ele alınmıştır. Dördüncü bölümde üslup ve tavır, kavramsal olarak incelenmiş ve ses icracılığındaki yerine değinilmiştir. Bu amaçla son bölüme zemin hazırlamak üzere alanında üst düzey icracı olarak kabul görmüş Bekir Sıdkı Sezgin'in hayatı, sanat anlayışı, icracılığı ve hocalığı ile ilgili verilen bilgilerin yanı sıra, icra alanında gelecek kuşaklara örnek teşkil eden üslup ve özellikle tavrını ortaya koyan süsleme teknikleri ve

nüans elemanları hakkında da detaylı bilgiler aktarılmıştır. Ayrıca kendi seslendirdiği 14 eser üzerinden örnekler sunulmuştur. Beşinci bölümde ise Bekir Sıdkı Sezgin'in ve seçilen 3 öğrencisinin icra tavırları her biri 4'er kez olmak üzere, ortak icra ettikleri şarkı formundaki 7 eser üzerinden, kullanmış oldukları süsleme teknikleri ve nüanslar göz önüne alınarak notaya aktarılmış, karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Meşk, konservatuvar, usta-çırak ilişkisi, Bekir Sıdkı Sezgin, üslup ve tavır, süsleme teknikleri, nüans elemanları

Tarih: Mayıs 2022



ABSTRACT

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE MEŞK SYSTEM AND CONSERVATORY EDUCATION IN TERMS OF STYLE AND ATTITUDE SPECIFIC TO MASTER-APPRENTICE RELATIONSHIP

Meşk system and conservatory education have an important place in the continuation and transfer of the performance style and attitude of Classical Turkish Music from tradition to the next generations. Leading artists such as Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca and Bekir Sıdkı Sezgin emphasized the importance of the master-apprentice relationship in the acquisition of style and attitude, and trained many students under the roof of the conservatory as well as being performers and composers. In this study, the similarities and differences in the performance styles and attitudes of Bekir Sıdkı Sezgin and his students Doğan Dikmen, Koray Safkan and Necmettin Yıldırım, who were his students both in the meşk meetings and during his conservatory teaching period, were analyzed comparatively, taking into account the ornamentation techniques and nuance elements they used. As in every branch of art, there have been content and structural changes in the field of music in the historical process. This change manifests itself in music education and transmission, especially in terms of attitude. In this respect, building a bridge from the past to the present is important for the study we will be conducting and for the correct understanding of the tradition. With this in mind, the second section includes information on the characteristics of the meşk system and the master-apprentice relationship within the meşk system. In the third chapter, Classical Turkish Music education is divided into two main sections as "education with meşk" and "conservatory education" and both education systems are discussed together with their main lines within the framework of our subject. In the fourth chapter, style and attitude are examined conceptually and their place in vocal performance is mentioned. For this purpose, in order to prepare the ground for the last chapter, in addition to the information given about the life, artistic understanding, performance and teaching of Bekir Sıdkı Sezgin, who is recognized as a high-level performer in his field, detailed information about the ornamentation techniques and nuance elements that reveal his style and especially his attitude, which sets an example for future generations in the

field of performance, has been conveyed. In addition, examples of 14 works performed by him were presented. In the fifth chapter, the performance styles of Bekir Sıdkı Sezgin and his 3 selected students were notated and analyzed comparatively, taking into account the ornamentation techniques and nuances they used, on 7 works in song form that they performed together, 4 times each.

Keywords: Meşk, conservatory, master-apprentice relationship, Bekir Sıdkı Sezgin, style and attitude, ornamentation techniques, nuance elements

Date: May, 2022



KISALTMALAR

- age.** : Adı Geçen Eser
agm. : Adı Geçen Makale
B.S.S. : Bekir Sıdkı Sezgin
bkz. : Bakınız
C. : Cilt
D.D. : Doğan Dikmen
gliss : Glissando
İTÜ : İstanbul Teknik Üniversitesi
K.S. : Koray Safkan
N.Y. : Necmettin Yıldırım
port : Portamento
rub : Rubato
s. : Sayfa
S. : Sayı
T.C. : Türkiye Cumhuriyeti
TMDK : Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
tr : Tril
TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
vib. : Vibrato
vs. : vesaire
yy : Yüzyıl

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>SAYFA NO</u>
Şekil 4.1. Çarpma Örneği	35
Şekil 4.2. Çarpma Örneği 2	36
Şekil 4.3. Tril Örneği	36
Şekil 4.4. Tril Örneği 2	37
Şekil 4.5. Glissando Örneği	37
Şekil 4.6. Glissando Örneği 2	38
Şekil 4.7. Portamento Örneği	38
Şekil 4.8. Vibrato Örneği	39
Şekil 4.9. Mordan Örneği	40
Şekil 4.10. Mordan Örneği 2	40
Şekil 4.11. Mordan Örneği 3	40
Şekil 4.12. Grupetto Örneği	41
Şekil 4.13. Grupetto Örneği 2	41
Şekil 4.14. Rubato Örneği	42
Şekil 4.15. Puandorg Örneği	42
Şekil 4.16. Puandorg Örneği 2	43
Şekil 4.17. Vurgu Örneği.....	45
Şekil 4.18. Crescendo-Decrescendo	47

TABLO LİSTESİ

SAYFA NO

Tablo 4.1. Nüans İşaretleri.....	46
---	----



BÖLÜM 1. GİRİŞ ve AMAÇ

Her kültürün kendine ait bir müzik geleneği vardır. Bu anlamda sosyal bir olgu olan müzik, hem geleneği hem de kültür değerlerini aktaran ve yaşatan bir araçtır. Bu aktarım zincirinde yer alan unsurlar, her bir toplum için farklılık göstermekle birlikte bestekârlar, bestekârların yaratmış olduğu eserler ve o eserleri dinleyici ile buluşturan icracılardır.

Türk müzik geleneği de asırlar boyu notanın yazıya henüz dökülmediği yıllardan bu yana “meşk” olarak adlandırılan eğitim ve öğretim sistemi aracılığı ile günümüze ulaşmıştır. Meşk kanalı ile kurulan bu bağlantının taşıyıcılarından olan usta sanatçılar, sadece o döneme ait müzik anlayışını değil aynı zamanda dönemin kültürel zenginliklerini, ahlaki değerlerini de günümüze ulaştırmışlardır.

20. yüzyıl, geleneksel icra anlayışlarının köklü şekilde değiştiği bir dönemi içermektedir. Münir Nurettin Selçuk, sesli icra üsluplarındaki bu değişime önyak olmuş ve Türk müziğine solist ve solo konser kavramlarını getirerek yeniliklere öncülük etmiştir. Meşk sistemi içerisinde almış olduğu eğitime, yurtdışında aldığı ses eğitimlerini de ekleyerek alışlagelmiş icra tavırlarına farklı bir yorum getirmiştir. Bu anlamda kendinden sonra gelecek olan ses sanatçılarına da ilham olmuştur. Alâeddin Yavaşca bu isimlerin en başında gelmektedir. Meşk silsilesi içerisinde feyz aldığı bir çok hocanın yanında en çok etkilendiği isimler Münir Nurettin Selçuk, Saadettin Kaynak ve Zeki Arif Ataergen’dir. Bu bakımdan geçmişten gelen köklü geleneği, günümüz zevk ve yenilikleri ile birleştirerek kendine has, görece daha rafine bir üslup ortaya koyarak musikimizin en önemli temsilcilerinden biri olmuştur.

Klasik Türk Müziği’ne ses icracılığında damgasını vuran bir diğer isim ise şüphesiz ki Bekir Sıdkı Sezgin’dir. Otoritelerce musikimizin inceliklerini en iyi şekilde yansıttığı görüşü ile “perdeci” olarak adlandırılmış, sesinin güzelliği yanında, dini ve lâdini alanda sergilediği üst düzey icra kabiliyeti ile örnek gösterilmiştir. Bu çalışma özelinde Bekir Sıdkı Sezgin’e yer verilecek, sanatçının icra üslup ve tavır özellikleri ile birlikte, kısa hayat hikayesi, sanat anlayışı, icracılığı ve hocalığı ile ilgili bilgiler sunulacaktır.

Karakteristik yapısı ve sadece notanın tek başına ifade edemeyeceği teknik özellikleri nedeniyle “usta-çırak” ilişkisi içerisinde aktarılan Klasik Türk Müziği’nin, ses icracılığındaki en önemli konularından biri olan üslup ve tavır, çalışmamızın ana eksenini oluşturmaktadır.

“Usta-Çırak İlişkisi Özelinde Üslup ve Tavır Açısından Karşılaştırmalı Analiz” yapmak üzere konu başlığımızda yer alan “usta” bölümünün karşılığı olarak Klasik Türk Müziği’ne hem icracılığı, hem de hocalığı ile uzun yıllar hizmette bulunmuş, konservatuvar eğitiminin yanında, meşk sistemi ile yetişmiş ses sanatçılarından Bekir Sıdkı Sezgin seçilmiştir. Kendisinin gerek konservatuvar öğretimi süresince gerekse meşk toplantılarında öğrencisi olmuş Doğan Dikmen, Koray Safkan, Necmettin Yıldırım ise “çırak” bölümünü temsil etmek üzere icralarına başvuracağımız ses sanatçıları olarak belirlenmiştir.

Mevcut ses kayıtlarından ortak olarak icra edilen şarkı formundaki 7 eser seçilmiş, kullanılan süsleme teknikleri ve nüans elamanları eser notaları üzerinde gösterilerek analiz edilmiştir. Her bir öğrencinin icra analizi Bekir Sıdkı Sezgin ile karşılaştırmalı olarak 4’er kez incelenmiştir. Eserlerin önce TRT repertuarındaki notasına yer verilmiş, sonra sırasıyla Bekir Sıdkı Sezgin’in üslup ve tavrı, başvuru süsleme teknikleri ve nüans elemanları dikkate alınarak belirlenmiştir. Diğer ses sanatçıların icraları da aynı yöntemle ele alınarak notaya aktarılmış, böylece farklılıklar ve benzerlikler ortaya koyulmuştur.

Klasik Türk Müziği çeşni ve makam zenginliği, perde çeşitliliği ve özel ses aralıkları nedeniyle kendine özgü icra özelliklerine sahiptir. Günümüzde kullanılan nota sistemi, tam manasıyla Türk müziğinin makamsal inceliklerini ve niteliklerini göstermeye yetmemektedir. Bu yüzden Türk müziğinin icrasında ve sözlü ifade edilmişinde, sanatında ehil bir hocaya ihtiyaç duyulmaktadır. Bu görüş doğrultusunda yetkin ve kaliteli ses icracılığı için “usta-çırak ilişkisinin” öneminin vurgulanması çalışmamızın amaçlarından birini oluşturmaktadır.

Bir diğer amacımız da Bekir Sıdkı Sezgin’in doğuştan gelen yeteneklerinin yanında, meşk sistemi içerisinde hem dini hem de lâdini alanda almış olduğu eğitimleri, nota ve nazariyat konusundaki hakimiyeti ile birleştirerek sentezlediği üst düzey icracılığını eserler bazında ortaya koymak, üslup ve tavır konusunda kendini geliştirmek isteyen herkese yol göstermesini sağlamaktır.

Türk medeniyeti, birçok farklı sanat dalını bünyesinde bulundurmaktadır. En önemlilerinden biri olan musikimizin, zaman içerisinde farklı tanım ve kavramlarla ifade edildiği görülmektedir. Alaturka, Türk Sanat Müziği, Saray/Divan Musikisi, Osmanlı Müziği, Geleneksel Türk Müziği, Osmanlı-Türk Müziği bu tanımlardan bazılarıdır. Çalışmamızda Dede Efendi'den bu yana kuşaktan kuşağa usta-çırak ilişkisi aracılığı ile intikal etmiş olan icra özelliklerinin, üslup ve tavır açısından ele almamız ve Bekir Sıdkı Sezgin örneği üzerinden, onun ve öğrencilerinin üslup ve tavır özelliklerinin karşılaştırmalı analizini yapmamız nedeniyle, Klasik Türk Müziği tabirini kullanmayı uygun görüyoruz. Aynı zamanda çalışmamızda usta sanatçı olarak inceleyeceğimiz Bekir Sıdkı Sezgin'in icracılığı ve sanat görüşü ile ilgili yazmış olduğu makalelerde ve yapmış olduğu söyleşilerde Klasik Türk Müziği tabirini kullanması da bu seçimi yapmamızın bir diğer sebebidir.

Çalışmamızın konu başlığında bazı terimler gelenekte kullanıldığı şekilde ve geleneğin yapısını da aktardığı düşüncesi ile aslı korunarak kullanılmıştır. Dolayısıyla sanatında üstün olan, öğretmen (sanat öğreticisi) yerine *usta, hoca*; öğrenci yerine *çırak, talebe* terimleri tercih edilmiştir.

Çalışmamızın amacı ile bağlantılı olarak kaynak tarama, doküman inceleme ve arşiv tarama tekniklerinden faydalanılmış, notalar Finale 2009 nota yazım programıyla yazılmıştır. Eserlerin icrası Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi kullanılarak analiz edilmiştir.

BÖLÜM 2. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE MEŞK SİSTEMİ VE USTA (HOCA) – ÇIRAK (TALEBE) İLİŞKİSİ

“Müzik, sosyal yapıya dayalı bir sosyal davranışın sonucunda yaratılmaktadır. Bu nedenle yalnız bir ses sistemi değil, kültürel bir yapının oluşturduğu, belli bir davranışın sonucunu içinde taşımaktadır.”¹ Müzikle ilgili yapılacak araştırmalarda, üzerinde durulması gereken farklı birçok konunun yanında, kültürel yapının ve tarihi sürecin ele alınması önem taşımaktadır. Bu nedenle ilk bölümümüzde Klasik Türk Müziği'nin tarihsel zincirinin en önemli halkası olan Osmanlı dönemi müzik yaşamı, notanın henüz olmadığı dönemlere ait eğitim ve aktarım yöntemi olan meşk sistemi, bazı sakıncaları ile birlikte ele alınacak ve bu sistemin ana unsuru olan usta-çırak ilişkisi hakkında bilgilere yer verilecektir.

2.1. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE MEŞK SİSTEMİ

Kökünü çok uluslu imparatorluk düzenine dayanan Klasik Türk Müziği, farklı kültürlerle ve medeniyetlere tanıklık ederek günümüze ulaşmıştır. Bu dönemler içerisinde sahip olduğumuz en kapsamlı bilgi Osmanlı İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü yıllara aittir. Bu köklü ve kendine has kültürel bir geleneğe sahip olan Klasik Türk Müziğinin izini, on altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren sürmek mümkündür.² Önceki dönemlere ait belgelenebilen bir repertuar mevcut olmadığından geleneğin çerçevesinin genel olarak bu dönemle birlikte oluştuğu düşünülmektedir.

Bülent Aksoy, bu çok uluslu kültürel yapıyı aşağıdaki ifadelerle özetlemiştir:

On beşinci yüzyılda İstanbul'un fethi, şehrin, İslam dünyasının orta doğudaki seçkin kültür merkezlerinde faaliyet gösteren musikiciler için yeniden bir çekim merkezi durumuna gelmesini sağladı. Türklerden sonra Osmanlı Yahudileri ile Ermeniler de musiki merkezlerini

¹ Ayten Kaplan, *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul, 2019, Bağlam Yayıncılık, s. 23

² Cem Behar, *Osmanlı Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, İstanbul, 2015, Yapı Kredi Yayınları, s.3

yeni bir düzen verilen İstanbul'da kurdular. Osmanlı İstanbul'unda yalnızca Rumları, Yahudileri, Ermenileri değil, imparatorluğun bütün etnik ve dini unsurlarını görmek mümkündü. Merkezi İstanbul olan Osmanlı musikisi işte bu çok-uluslu toplumsal ve kültürel yapının bir ürünü olarak gelişip yaygınlaştı.³

On altıncı yüzyılın sonlarına doğru Fars/Acem etkisinden kurtulan Klasik Türk Müziği'nde "acemâne" olarak adlandırılan icra üslubu giderek unutulup ortadan kalkmış ve yeni "yerel" bir üslup ortaya çıkmıştır. Dönemin bestekâr ve icracıları artık bu büyük imparatorluğa başkentlik de yapmış olan İstanbul, Bursa, Edirne'de yetişmeye başlamış ve oluşan yeni üslup ile sözlü müzik eserlerinde yepyeni formlar ortaya çıkmış, usuller değişim sürecine girmiştir. Makamlar eski tanımlarından sıyrılmış ve sözlü müzik eserlerinde Arapça-Farsça yerine Osmanlı Türkçesi kullanılmaya başlanmıştır. Fakat bu özgün gelenek asıl kişiliğine; imparatorluğun henüz yeni oluşmakta olduğu dönemde değil, aradan iki buçuk asır geçip Osmanlı Devleti azami genişliğine ulaştığı ve siyasal gücünün doruğa çıktığı zaman kavuşmuştur.⁴

Bu oluşum içinde hiçbir ayırım gözetilmediği görülmektedir. Etnik kimlikler, kültürel aidiyetler, farklı müzik türleri ve bu müziklerin yapıldığı mekânlar, köklü ve zengin yapıyı oluşturmuştur. Osmanlı dönemi padişahlarının, sanata ve müziğe olan yaklaşımları bu renkli yapının oluşmasını sağlayan bir diğer etkidir.

Güneş Ayas'ın da belirttiği gibi Osmanlı müzik dünyasında, farklı sosyal gruplar, sınıflar, dini cemaatler arasında yaygın olan müzikal tür ve üsluplar iç içe geçmiştir.⁵ Toplumun bütün sınıflarından bu müziğe büyük bir katılım vardı, dolayısıyla kapalı bir gelenek değildi. "Bu özelliği taşıdığı için kurumsallaşabilmiş, geleneğin kuşaktan kuşağa geçmesini sağlayacak bir aktarım zinciri oluşmuştur."⁶

Klasik Türk Müziği'nin en önemli özelliklerinden biri uzun zaman eğitim ve icrada yazının ve notanın kullanılmaması nedeniyle sözlü olarak öğretilip aktarılmasıdır. 20. yy'ın başlarına kadar nota ve yazının kullanılmadığı dönemlerde, bu geleneğin kendinden sonraki kuşaklara taşınması ve öğretimi, neredeyse tamamıyla meşk adı verilen yöntemle yapılmaktaydı.⁷

Hat sanatında "yazı karalaması", "yazı örneği" anlamına gelen meşk, hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı alıştırmaları anlamında kullanılmış fakat zamanla

³ Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul, 2008, Pan Yayıncılık, s. 36-37

⁴ Cem Behar, age, s. 14, s.17

⁵ Güneş Ayas, *Müziği Boğan Gürültü*, İstanbul, 2018, İthaki Yayınları, s.29

⁶ Bülent Aksoy, age, s.39

⁷ Cem Behar, age, s.19

musiki sanatında da yerini alarak genel olarak ders ve öğretim anlamında yaygın olarak ifade edilmiş, ustadan çırağa nakledilen diğer sanatlar için de kullanılmıştır.⁸

Meşk yöntemi, kendi içinde birçok unsuru bir arada bulunduran ve bir eğitim, öğretim metodu olmasının yanında, köklü bir müzik geleneğinin repertuarını, ahlak anlayışını, üslubunu devam ettiren ve tutarlılığını sağlayan bir yapı taşı olarak karşımıza çıkmaktadır. Cem Behar, meşkin bu özelliğini aşağıdaki şekilde vurgulamıştır:

Meşk'e bütünselliği ve sürekliliği olan bir sistem olarak bakabiliriz. Aslında meşk'in sadece geleneksel bir öğretim ve intikal yöntemi değil, bizatihi geleneğin ta kendisi olduğunu dahi ileri sürmek yanlış olmaz. Meseleye böyle bakınca da, üstad musikişinasın yaratıcılık ve yorum sorumluluklarının zaman zaman meşk verme ve eser intikal ettirme fonksiyonlarının yanında ikinci planda kaldıklarını söylemek mümkün... Sistemin sadece müzik değil, aynı zamanda hafıza ürettiğini söyleyebiliriz.⁹

20. yy'ın başlarından önce nota kullanılmadığı için musiki eğitimi usta-çırak ilişkisi içerisinde tekrar, taklit ve hafıza unsurlarından faydalanılarak veriliyordu. Eğitim yüz yüze, hocanın talebesi ile teke tek veya birçok öğrencinin toplu olarak musiki meşketmesi, bir diğer ifadeyle eser geçmesi ile sağlanıyordu. Talebenin hocasının karşısında oturarak onun mimiklerini, ağız hareketlerini, söylediklerini gözlemlemesi, meşk boyunca hocasının yaptıklarını yorumlaması, özümsemesi gerekmekteydi.¹⁰ Yüz yüze alınan bu eğitim ile uzun soluklu, meşakkatli, sabır isteyen bir çalışma ortaya koyulmaktaydı.

Cem Behar'ın ifade ettiği gibi meşk sırasında öğrenci sadece teorik bilgiyi, bir müzik enstrümanını veya hocanın üslubunu, icrasını, yorumunu öğrenmekle kalmaz, eserleri de öğrenmiş olurdu. Böylece dönemin repertuarı, meşk kanalı ile kuşaktan kuşağa aktarılır ve doğal olarak kolektif bilgi eski ve yeni üstatların eserleri de tümüyle yeni nesillere aktarılmış olurdu.¹¹

Bu nedenle meşkin en önemli özelliklerinden biri, süregelen repertuarın ve yeni bestelenen eserlerin öğrenilerek hafızaya alınması ve sonraki nesillere aktarılmasıydı. Bir diğer önemli özelliği ise eğitim yönü yani musiki bilgisinin, icra üslubunun öğrenilmesiydi. Üretilen hafıza aynı zamanda müzik kültürünün aktarımında ve devamlılığında da önemli bir rol oynuyordu. Bu rol repertuar aktarımının, icra

⁸ Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, İstanbul, 1992, AFA Yayıncılık, s.11

⁹ Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, İstanbul, 2015, Yapı Kredi Yayınları, s.133- 134

¹⁰ Behar, *Zaman, Mekân...*, s. 31

¹¹ Behar, *Aşk Olmayınca...*, s. 17

inceliklerinin de ötesinde sosyo-kültürel davranış kalıplarının kuşaktan kuşağa aktarılmasını da sağlamaktaydı.

Jan Assman, Kültürel Bellek isimli kitabında “hatırlama” (ya da geçmiş bağlantısı), “kimlik” (ya da politik imgeleme), “kültürel süreklilik” (ya da gelenek oluşturma) kavramları ile bir kültürel bağlayıcı yapıdan bahseder. Ona göre bu yapı sosyal ve zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcıdır. Bir nevi “sembolik anlam dünyası” yaratarak güven ve dayanak imkânı sağlar ve insanları birbirine bağlar. Böylece tek tek bireyleri “biz” de birleştirerek bir yandan ortak kurallar ve değerlere bağlılık, diğer yandan ortak yaşanmış geçmişin anılarına dayanan, ortak bilgi ve kendini algılayış biçimini oluşturur. Bu bağlayıcı yapının temel ilkesi “tekrarlama”dır. Tekrarlama ile bir ortak “kültürün” unsurları tanınabilir ve hatırlanabilir örneklere dönüşür.¹² Bu anlamda meşk sisteminin kendi içerisinde oluşturduğu yöntemlerin ortak kültürün aktarımında kültürel bağlayıcı rol oynadığını söyleyebiliriz.

Klasik Türk Müziği eğitim ve intikalinde neredeyse tek yöntem olan meşkin eksik yönleri ve bazı sakıncaları da mevcuttu. İlk olarak pedagojik yönden eksikliklerinin olduğunu söyleyebiliriz. Meşkin bahsetmiş olduğumuz uygulama yöntemleri, her seviye talebe, her türlü müzik türü ve enstrüman için aynıydı. Repertuvar aktarımı ile eş zamanlı olarak musiki bilgisi ve icra tarz ve üslubu öğrenilmekteydi. Fakat bu süreçte teknik bir öğretim söz konusu değildi. Özellikle ses eğitimi üzerine bir çalışma yapılmamaktaydı. Sesin teknik olarak geliştirilmesi daha sonraki yıllarda konservatuvarlarda yer alan örgün eğitim içerisinde başlamıştır.

Meşk yöntemi ile ilgili bir diğer eleştiri eser kayıplarına neden olduğuna dairdir. Meşkin doğası gereği özellikle bazı eserlerin zamanla unutulmuş, bazı eserlerin zorluğu nedeniyle talebeyle meşk edilememiş veya üstatın kendi kişisel beğenisi ile bağlantılı olarak meşke uygun görülmemiş olabileceği varsayımıyla günümüze ulaşmamış olması mümkündür. Cem Behar’a göre meşkin her dönem ve koşulda otomatik olarak ve büyük ölçüde eser kaybına yol açacağını varsaymak doğru değildir. Bunun için çeşitli çalışmaların yapılması gerekmektedir. Özellikle güfte mecmualarının kapsamlı ve ayrıntılı bir şekilde tasnif edilmesi ve kronolojik olarak tespiti önemli görülmektedir.¹³

Bunun dışında klasik eserlerin, meşk silsileleri içerisinde ortaya çıkan versiyon farklılıkları da bir diğer olumsuz özellik olarak gösterilmektedir. Özellikle farklı

¹² Jan Assmann, *Kültürel Bellek*, İstanbul, 2015, 2. Baskı, Ayrıntı Yayıncılık, s.23

¹³ Behar, *Aşk Olmayınca...*, s. 162-164

versiyonların, icrada standardizasyonu engellediğinden, sanat camiası içerisinde karışıklığa neden olduğu görüşü yaygındır. İcra birliğinin sağlanması için eserlerde teklife önem verilmiştir. Otoritelerin kendi meşk ettiği hocasının versiyonunu doğru ve tek kabul etmesi veya notaya alınmış eserler üzerinde de sübjektif değişikliklerin ve yeni versiyonların üretiliyor olması konunun farklı bir boyutudur. Öte yandan Cem Behar'ın da ifade ettiği şekilde, eserlere ait farklı nota ve nüshaların her birine bir nevi kültürel zenginlik atfedilmesi, farklılıkların “doğru/yanlış”, “orijinal, tahrif edilmiş” olarak nitelendirmek yerine her birinin tarihsel ve estetik değere sahip olduğu fikri de tarafımızca üzerinde durulması gereken konulardan biridir.

2.2. MEŞKTE USTALIK VE ÇIRAKLIK

Bir önceki bölümde bahsi geçen tüm unsurlar usta ve çırak olarak nitelendirilen bir öğretici ve bir öğrenen arasında geçmekte ve aralarında kurulan ilişki ile sistemin sürekliliği ve devamlılığı sağlanmaktaydı. Cem Behar, vermiş olduğu bir röportajda usta, çırak ve birbiri arasındaki etkileşimi aşağıdaki şekilde ifade etmiştir:

Meşk sadece bir ders, basit bir tedrisat, teknik ve formel bir eğitim değildi. Şimdi usta çırak ilişkisi diyoruz. Burada üç öge var: Usta, çırak ve ilişki. Bu ilişkinin içerdiği manevi, ahlaki, sosyal değerler her zaman ön planda olurdu ve hoca ve talebe arasındaki ilişkiyi belirleyen şey bu değerler manzumesiydi. Bu değerler manzumesi içinde öğrenciye eserler geçilir, musiki meşk edilir veya bir çalgı icrası öğretilirdi. Ama bu öğretim genel edebin içinde yer alıyordu. İnsan ilişkisi ilkeleri manzumesine edep diyebiliriz zaten. Dolayısıyla ders mecburi olarak meşkin sadece bir kısmı idi.¹⁴

Bu ifadede de açıkça görüleceği gibi kültürün temel vasıflarının; ahlâki, manevi ve sosyal değerlerinin yaşatılması ve bu değerler vasıtasıyla ilişkilerin devam ettirilmesi son derece önemli görülmektedir. Meşk uygulamalarının yapıldığı dönemdeki felsefi altyapı da bu ortamı kuvvetlendirmektedir. Bir müziğin aktarımında, o müziğe ait kültürel dokunun özümsemesi, usta ve çırak arasındaki ilişkinin niteliğini de değiştirecektir. Böylece, ustaya saygı ve sadakat gerektiren, meşakkatli ve sabır isteyen aynı zamanda uzun bir zaman dilimini kapsayan eğitim, sadece eser geçme ile sınırlandırılmayacak bir içeriğe sahip olmaktadır.

¹⁴ Yasin Eker, Ahmet Sadık Hıdır, *Müzik Söyleşileri*, İstanbul, 2015, Kapı Yayınları, s. 57

Hafızanın esas olduğu meşk sisteminde eserlerin hızlı bir şekilde ezbere alınması, güçlü bir kulak hafızasına sahip olmayı gerektiriyordu. Bununla birlikte talebede aranan bazı özellikler vardı. Cem Behar'ın ifadesi ile;

Musiki üstadı doğal olarak meşk almak için kendisine başvuran talebelerde her şeyden evvel güzel bir ses, iyi bir müzik kulağı, asgari bir ritm anlayışı, yani belirgin bir müzik yeteneği bulmayı beklerdi. Bunun yanı sıra talebenin müzik öğrenmeye istekli ve sebatlı olması da gerekiyordu elbette... Her şeyin her türden eserin her zaman ve herkese her şart altında öğretilmesi söz konusu değildi tabii. Zor ve uzun eserler biraz ilerlemiş talebelere, eski 'nadide' veya özel bazı nitelikleri olanları ise öğrencinin yeteneğine, liyakatine, gösterdiği sabır ve sebat esasına göre meşk verilirdi.¹⁵

Meşk öğrenimi uzun süren, sabır ve sebat gerektiren meşakkatli bir süreçti. Musiki öğrenebilmek ve zamanla üstat olabilmek bir ya da birkaç musiki üstatıyla uzun ve kalıcı bir ilişki kurmak, onlara uzun süre çıraklık etmek ile mümkündü. Bu süre içerisinde hocaya itaat etmek, bazen de daha önce öğrenilmiş olanı unutmak, bilgi ve hafızayı sıfırlamak gerekirdi. "Meşk alıp vermenin hem meşakkati, büyük zahmeti, hem de üstada itaat etmenin alçak gönüllülüğü, hem de böyle bir eğitime layık olmanın getirdiği sorumluluk vardı. Bütün bunların yerine gelmiş olması da elbette ki bir gurur vesilesi idi."¹⁶

Talebe, taklit ve tekrar ile hocanın üslubunu benimseyerek, ileride kendisi de bu üslubu diğer kuşaklara aktararak bir meşk zinciri oluşturmaktaydı. Cem Behar, bu zincirin oluşmasında sadakatin esas olduğunu aktarmaktadır.

Geleneksel Osmanlı/ Türk musikisi evreninde öğretimin ve eser aktarımının bugün artık neredeyse bütünüyle "yazılı" hale geldiğini söyleyebiliriz. Ancak, meşk dünyasının usta-çırak ilişkisi düzeyinde kalan ve işin doğası gereği tamamen subjektif sadakat kavramının yerine henüz başka bir şey konabilmiş değildir... Meşkte sadakat, öğrenimin özgün koşulları nedeniyle herkesin farklı bir kişiye ve dolayısıyla da meşk edilen eserin az ya da çok farklı bir versiyonuna ve farklı bir icra üslubuna yönelerek beslediği bir sadakat duygusuydu. Ve bu her şeyden önce bir duygu, bir bağlılık, etik bir prensipti. Her talebe kendi ustasına ve eserleri ondan meşk ettiği biçiminde sadıktı.¹⁷

¹⁵ Behar, *Aşk Olmayınca...*, s. 58-130

¹⁶ Behar, *Aşk Olmayınca...*, s. 90

¹⁷ Behar, *Aşk Olmayınca...*, s. 112

Üstat ise ezberine aldığı eser sayısı kadar değerli sayılıyordu. Örneğin İsmail Dede Efendi gibi ustalar yaşadıkları devirde yalnızca bir bestekâr olmanın yanı sıra, dağarlarında biriktirdikleri eserlerin sayısı ile de tanınıp biliniyorlardı. Bir diğer önemli husus da sistemin sürekliliğini ve bütünlüğünü sağlayabilmek için usta vasfındaki sanatkârın sahip olduğu bilgileri, meşk silsilesi içerisinde kendinden sonraki kuşaklara mutlaka aktarması gerekliliğiydi.¹⁸

Usta müzisyenin en önemli sorumluluğu meşk silsilesi içerisinde kendine bir yer edinebilmesiydi. Bestelemiş olduğu eserlerin tanınması ve yayılması meşk yoluyla gerçekleşmekteydi. Hocalığın değeri, hafızaya alınmış eserlerin yanı sıra, meşk verdiği talebelerinin sayısı ve bu talebelerin ileride gelmiş olduğu konumu ile de artmaktaydı.

¹⁸ Behar, *Aşk Olmayınca...*, s. 130

BÖLÜM 3. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ SES İCRACILIĞINDA EĞİTİM

Köklü bir geleneğe sahip olan Klasik Türk Müziği, yapısı itibari ile insan sesinin ön planda olduğu sözlü bir müzik türüdür. Ana malzemesi ve en önemli enstrümanı insan sesidir. Repertuvardaki eserlerin büyük bir kısmının sözlü eserlerden oluşması bu yapının bir sonucudur.

Müzikte söz unsurunun ve insan sesinin ön planda olması, ses icracılığını önemli kılmaktadır. Cem Behar'ın repertuvardaki eserlerin küçük bölümünü oluşturan enstrümantal eserlerin büyük çoğunluğunun konum, statü ve müzikal işlevsellik açısından sözlü eserlere atfen yapıldığını ifade etmesi de bu müziğin bir ses musikisi olduğunu ve güzel sesin ve icracılığın önemini kanıtlar niteliktedir.¹⁹

Örneğin İbn Sînâ (ö. 428/1037) “ Kitâbü’ş Şifa” adlı eserinin bir kısmında ses ve sesin fonksiyonu üzerine durmaktadır. Ona göre ses, duyum olarak değil, insan ruhunda bıraktığı fikri ve müzikal kompozisyonda oynadığı rolü itibari ile bizde bıraktığı tesirdir. Dolayısıyla sesler arasındaki uyumun, ahenkli melodilerin ve düzenli ritmin ruhu derinden etkilediği görüşündedir. Bu özellikleri ile dinleyene haz verir. Bu anlamda iyi bir ses icrası ses perdelerine hâkimiyetinin yanı sıra, melodi-ritim dengesi içerisinde falsosuz ses aralıklarına sahip olması ile mümkün olabilir. Ancak bu şekilde yapılan icranın aşka dair olabileceği ve yalnızlığı giderebileceği kanısındadır.²⁰

Özge Şen Tuncel, “Klasik Türk Musikisi Ses İcracılığının Tarihsel Seyri” başlıklı doktora çalışmasında ise edvârlarda ve modern müzikoloji kaynaklarında ses icracılığına verilen önemin birçok yolla vurgulandığını şu şekilde ifade etmektedir: “İnsan sesi ile çalgı sesleri arasında yapılan kıyaslama, çalgıların ilk görevi olan insan sesine eşlik etme işlevi ile dikkat çekilen çalgı refakati ve saz eserlerinin sözlü eserlere göre işlev görmesi gibi konular, ses icracılığına verilen önemi göstermesi bakımından, incelenen kaynaklarda en sık rastlanan bahisler arasındadır.”²¹

¹⁹ Cem Behar, age, s.39

²⁰ Ahmet Hamdi Turabi Turabi, *Ibn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Müsiki*, Marmara Üniversitesi ,Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2002. s.36

²¹ Özge Şen Tuncel, *Klasik Türk Musikisi Ses İcracılığının Tarihsel Seyri*, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Doktora tezi, Haziran 2019, s.133

Sesin ve sesle icranın ön planda olduğu müzik kültürümüzde en önemli konu başlıklarından biri de ses icracılığında eğitimidir.

20. yy'ın ilk çeyreğine kadar Türk müziğinde eğitim, öğretim ve repertuvar aktarımı usta-çırak ilişkisine dayalı, hafızanın ön planda olduğu meşk sistemi ile gerçekleşmekteydi. Ses icracılığı da uzun yıllar meşk geleneği içerisinde geliştirilmekte; üslup, repertuvar ve nazari bilgiler tek bir potada sunulmaktaydı. İlerleyen bölümde daha detaylı şekilde ele alacağımız meşkin uygulaması, notanın kullanılmaya başlaması ve özellikle batılılaşmanın etkisi ile boyut değiştirmiş, eğitimde yöntemsel farklılıklar meydana gelmiştir. Çalışmamızın bu bölümünü, hem meşk sistemi hem de konservatuvar eğitimi özelinde ele alacağız.

3.1. MEŞK İLE EĞİTİM

Meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notanın kullanılmadığı bir müzik evreninin eğitim yöntemi idi. Dolayısıyla hafızanın çok önemli rolü vardı. Hafızayı tazeleyen ve eserin öğrenilmesinde yardımcı olan araçlardan biri güfte mecmuaları bir diğeri de usuldü. Meşk uygulaması genel olarak bakıldığında basit bir metoda sahipti. Cem Behar, meşkin uygulamasını aşağıdaki şekilde özetlemiştir.

Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da yazılmış güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usulü bellidir. Eğer hatırlamaya gerek varsa esere başlamadan önce birkaç kez vurulur. Öğrenci bu usulü sağ ve sol eliyle- dizlerini kudüm itibar eder- vurur. Sonra eser hep usul vurularak hoca tarafından, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, meyan, nakarat, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin iyice ve eksiksiz yerleştirmeye kadar kendi okur ve talebeye defalarca okutturulur. Öğrencinin yanlışları ve tereddütleri ortadan kalkıncaya kadar tekrar ettirilir. Nihai amaç meşkedilen eserin talebinin hafızasına nakşedilmesidir.²²

Dolayısıyla eseri usul vurarak, gerekiyorsa defalarca tekrar etmek kaydıyla hafızaya almak meşk yönteminin vazgeçilmez özelliğiydi. Bu açıdan talebenin iyi bir müzik kulağına ve ritm duygusuna sahip olması aranan özelliklerdi. Nota kullanılmadığı için eserin unutulma tehlikesi usul vurularak ortadan kaldırılıyordu.

Bestelenen eserde usul, eserin güfte ve melodik yapısına uygun olarak seçiliyordu. Dolayısıyla usul eserin melodik yapısı ile bütünleşirdi. Geleneksel musiki öğreniminde eserlerin usulüyle birlikte ve usulden şaşmadan meşkedilmesi aynı zamanda eserin

²² Cem Behar, age, s.19

kendi iç bütünlüğünü zedelemeyen gelecek kuşaklara aktarılmasının zorunluluğunun da normal bir sonucu. ²³

Nuri Özcan'da benzer şekilde hafızanın ve usul vurmanın önemine vurgu yaparak, meşkin faydasını aşağıdaki şekilde ifade etmiştir.

Meşk metodunun en büyük faydası talebenin bir eseri, bir çalgıyı, herhangi bir mûsiki tekniğini ve icrasını hocasının tarz ve üslûbuyla öğrenerek “tavır” denen o ekolü devam ettirmesi olmuştur. “Eser geçme” tabirinin de kullanıldığı meşkte mûsiki eserleri hoca tarafından seslendirilir, talebeye usulüyle birlikte bölüm bölüm veya bütünüyle defalarca tekrar edilerek ezberletilirdi. Burada eserin herhangi bir notadan öğrenilmesi söz konusu olmadığından hâfızanın çok önemli rolü bulunuyordu. Ayrıca eserlerin usul vurularak öğretilmesi usulün öğrenilmesi yanında meşki kolaylaştırıcı ve sağlamlaştırıcı bir tekniktir. ²⁴

Öğrenim ve icrada notanın yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanması ile usulün işlevini kaybettirmesinin uygulamada neleri değiştirdiğini ileride değineceğiz. Üzerinde önemle durmak istediğimiz husus, yukarıda da belirtildiği gibi meşkin üslup aktarımındaki rolüdür. “Notanın uzun yıllarca kullanılmadığı ve bugün dahi sıkça sadece yardımcı bir hatırlatma aracı olarak görülen bir müzik evreninde, eserlerin kendileri ile birlikte aktarılmakta olan aynı zamanda *klasik tavır*dır, sesli eserlerin geleneksel icra üslubudur” ²⁵

Sözlü ve tamamen işitsel öğelerin yer aldığı müzik ortamında eserlerin aktarımında her zaman bir yaratıcılık faktörünün bulunduğu ve eserlerin aktarıla aktarıla kılık değiştirdiği kabul gören bir düşünceydi. Yani icra edilen her eser bir bakıma yeniden yaratılmaktaydı. Yazılı bir metnin olmaması harfiyen ortaya koyulması gereken bir performans dışlamaktaydı, icrada çeşitli varyasyonlar her zaman mevcuttu. Fransız müzikolog Eugène Borrel (1876-1962) Fransa'da *Revue de Musicologie* dergisinde yayınlanan makalesinde bu varyant ve versiyonların sınırını ortaya koyarak icra ve yorum özgürlüğünün sınırlarını çizmektedir.

“Şunu iyi bilmek gerekir ki şark melodileri bizimkiler gibi sabit değildir. Melodinin başlangıç noktası, karar sesleri bellidir. Altyapısını teşkil eden usulle olan ilişkisi de

²³ Cem Behar, age, s. 28

²⁴ *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, “Meşk” Maddesi, İstanbul, 2004, Türkiye Diyanet Vakfı, 29. Cilt, s.374-375

²⁵ Cem Behar, age, s.90

değişmez. Bunlara dokunmamak kaydıyla her türlü süsleme yapılabilir, bu süslemelerin ardındaki melodik yapı bu temel dayanak noktalarından dolayı kaybolmayacaktır.”²⁶

Ersu Pekin’in kaleme aldığı “Fem-i Muhsin ya da Yaratıcı İcracı” başlıklı makalesinde benzer görüşle; Osmanlı müzik kültüründe icracının bir yazıyı yorumlamak gibi bir zorunluğu olmadığından, bestekârın kendisine terk ettiği eseri, kendi müzik bilgisi, icra becerisi ve duygusal dürtülerinin yönlendirmesi ile yeniden yaratacağını öne sürer ve bunu yapabilen icracıları “yaratıcı icracı” olarak adlandırır.²⁷

İşte bu sözlü aktarım geleneğinde eserlerin mutlaka doğru kaynaktan ve bir fem-i muhsin ‘den yani “güzel, doğru okuyan bir ağızdan” meşketmek gerekirdi. Eserler ile aktarılmaya çalışılan üslup ve tavır ancak kendi alanında otorite sahibi olmuş bir hoca eşliğinde gerçekleştirilirdi.

Musiki eğitimine meşk yöntemi ile başlayan Münir Nurettin Selçuk, müziğin fem-i muhsin tarafından öğrenilmesi gerektiğini bir yazısında aşağıdaki şekilde vurgulamıştır:

Pek küçük bir yaşta musiki öğrenmeye başladığım sıralarda hocalarımdan işitip her zaman hatırladığım mühim sözlerden bir tanesi de: ‘Türk musikisi hanende musikisidir. Bunu da ehlinden ve bir fem-i muhsinden öğrenmek gerektir’, sözü olmuştur... Dinisinde ve gayrı dinisinde dörtte üçü ses eserlerinden mürekkep bulunan musikimizi hakkiyle öğrenmek ve layikiyle terennüm edebilmek için, fikrimce bunu muhakkak olarak eskilerin dedikleri tarzda yapmak; iyi ve sahib-i salâhiyet bir ağızdan tavır ve edası ve bütün incelikleriyle meşk ve talim etmek lazımdır²⁸

Meşk zincirinin son halkası olarak gösterilen Alaeddin Yavaşca ise meşkin üslup aktarımındaki önemi ile ilgili aşağıda yer alan görüşlerini dile getirmiştir:

...Usta mensubu bulunduğu meşk zincirinin üslubunu tarz ve tavrını öğrencilerine aktarma görevini yapar. Böylece Klasik Türk Musikisinin makbul üslubunun devamını sağlamış olur... Ustalığın gerektirdiği bütün özellikleri taşıyan hocalara (eğer sesi çok güzelse) yaşadığı devrede ‘fem-i muhsin’ sahibi derler. ‘Üsküdarlı Hoca Ziya Bey bu vasfı yaşayanların önde gelenlerindedir.’²⁹

²⁶ Eugène Borrel’den aktaran Cem Behar, age, s.94

²⁷ Ersu Pekin, “Fem-i Muhsin” ya da Yaratıcı İcra, Sosyoloji dergisi, Cilt:37, S.2, s.315-342, <https://dergipark.org.tr/pub/iusosyoloji/issue/35702/397687>, Erişim Tarihi: 10.02.2021

²⁸ Münir Nurettin Selçuk, *Ses Musikimiz*, Türk Musikisi Dergisi, 1 Aralık 1947, 2. Sayı, s.3

²⁹ Harun Gürbüz’ün yüksek lisans tez çalışmasında Alaeddin Yavaşca’nın kendi el yazısı ile iletilmiş olduğu belgede ‘meşk’ hakkında bilgiler yer almaktadır. Bkz. Harun Gürbüz, Meşk Sistemi, Türk Musikisine Katkıları ve Günümüze Yansımaları, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010, s.71-72

Aynı şekilde Türk müziğinin en önde gelen ses sanatçılarından Bekir Sıdkı Sezgin'e göre de Türk müziği kitaptan öğrenilemeyecek inceliklere sahiptir.

...Gerek sazda gerek seste virtüözite, artistik hüviyet kazandırmak, insanın kendi hissiyatını, icranın içerisine katabilmesi, eskilerin tefsir, bugünkülerin yorum dedikleri şeyi gerçekleştirmek için, musikiyi iyi bilen hocaların, rahle-i tedrisine oturup, fem-i muhsinden almak şart. Yani musikiyi iyi bir ağızdan, iyi bir okuyucudan, meşk yoluyla, usta-çırak ilişkisiyle öğrenmek lazım. Öğrenci hocasını, ağzına bakarak dinleyecek. Şimdi ben öğrencilerime seslerin mahrecini (çıkış yerlerini) ağzımı açarak gösteriyorum da hayretle karşılıyorlar.³⁰

Cem Behar'a göre meşk kanalıyla eserin üstattan talebeye, bir sonraki kuşağa ulaşması o dönemin zevk ve tercihleri ile uyumlu şekilde olmaktadır. Eserin her icrası, o dönemin genel geçer icra üslubuyla aktarılır. Repertuvardaki eserlerin o anda notaya alınmaması gerek dönem üsluplarını gerekse de kişisel üslupların ortak bir icra zevki içinde erimesine de yol açmaktadır. 19. yy sonlarında klasik eserlerin kağıda dökülmesi bu müzik ortamı içerisinde gerçekleşmiştir.³¹

Değişen dönemlerin etkisiyle meşkin de uygulandığı ve aktarma biçimi içinde yer aldığı toplum, kurum ve gelişen, yenilenen eğitim metotları içerisinde güncellenmiş ve şekil değiştirmiştir.

“Osmanlı toplumunda musiki öğretiminin başta saray olmak üzere, ev konak, cami, tekke ve kahvehane gibi mekânlarda yapıldığı bilinmektedir.”³². Özellikle Darülelhan kuruluncaya kadar Osmanlı döneminde musiki eğitimi bazı kurumlar tarafından gerçekleştirilmekteydi. Ak, Türk Musiki Tarihi kitabında bu eğitim kurumlarını Enderun-i Hümayun, Mevlevihaneler, Tekkeler, Camiler, Mehterhane-i Hümayûn, Özel Dersane ve Ev Toplantıları olarak sıralamıştır.³³

Bu kurumlarda verilen eğitim meşk yöntemi ile ilerlemekte, ses icracılığı açısından incelendiğinde yine meşk usulü usta-çırak ilişkisi içerisinde taklit ve tekrar üzerine dayalı bir eğitim uygulanmaktaydı. Ayrıca bu kurumlarda hanendelik eğitimi repertuar ve üslup aktarımı ile musiki eğitiminin içerisinde şekillenmiş fakat sesin teknik olarak eğitimi sonraki dönemlerde ele alınmıştır.

³⁰ Nuran Ürkmez, *Musiki Bir Nimettir Hüsn-i İst'imâl Gerekir*, İzlenim Dergisi, Aralık 1992, Sayı 1, s.125-127

³¹ Cem behar, age, 170

³² *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, “Meşk” Maddesi, İstanbul, 2004, Türkiye Diyanet Vakfı, 29. Cilt, s.374-375

³³ Akmet Şahin Ak, *Türk Musikisi Tarihi*, Ankara,1992, Akçağ Yayınları, s.27-29

3.2. KONSERVATUVAR EĞİTİMİ

Klasik Türk Müziği'nde eğitim, farklı dönemler ve o dönemler içerisinde meydana gelen olaylar bütünü ile bağlantılı olarak gelişim göstermiş bazen de sekteye uğramıştır. Yaşanan toplumsal olaylar ve sosyal politikalar sanat ve eğitim alanında birçok yeniliği ve değişimi beraberinde getirmiştir.

Osmanlı döneminde batılılaşma hareketlerinin bir sonucu olarak II. Mahmut (1807-1839) döneminde Yeniçeri ocağı ile birlikte Mehterhanelerin kapatılması ve yerine Muzika-i Humayun kurulması ile birlikte Batı müziği giderek askeri ve siyasi alanda ön plana çıkmaya başlamıştır.³⁴ Yurtdışından gelen müzisyenlerin etkisi ile birlikte geleneksel nota uygulamaları³⁵ yerine porteli batı notası kullanılmaya başlanmış, fakat yaygın olarak kullanımı sonraki dönemlerde hayata geçmiştir.

Yukarıda bahsi geçen batılılaşma hareketleri, Osmanlı devletinin çöküş sürecine girmesi ile birlikte daha çok hissedilir olmuş ve eğitim alanındaki bakış açılarını değiştirmiştir. İlk kez İstanbul bünyesinde konservatuvar olarak açılan müzik okulu Dârülbedayi, 1914 yılında kurulmuştur. Kuruluş amacı “ a) Şark musikisini kaybolmaktan ve bozulmaktan korumak b) Klasik Türk musikisinin eski eserlerini o zamanlarda çalındığı şekliyle notaya alıp bu eserlerin unutulmasını önlemek, gelecekte tiyatroya faydalı olacak şekilde geliştirmek c) Musiki zevkini yaymak”³⁶ olarak belirlenmiştir. Fakat kuruluş amacına uygun faaliyet gösterememiş I. Dünya savaşının çıkması ve maddi sıkıntılar nedeni ile kapatılmıştır.

Darülbedayinin kapanmasından sonra aynı amaçlar doğrultusunda bugünkü anlamda konservatuvar özellikleri taşıyan ilk müzik kuruluşu olan “Darülelhan” kuruldu.

Türkiye'nin ilk modern konservatuvarı hüviyetindeki Darül Elhan I. Dünya savaşının çetin yıllarında öğrenime başlayıp, sık sık kesintiye uğrayan ve tam verimli olmaya başladığı dönemde kapatılan bir kurumdur. “ 1916 da çalışmalarına başlanan ve 1917'de açılan Dârü'l-elhan (nağmeler evi), merkezinde Türk müziğinin yer aldığı bir modern eğitim kurumuydu. Cumhuriyet dönemi ile birlikte önce bir kimlik değişimi yaşadı ve kurumun faaliyetlerinin merkezine Batı müziği yerleştirildi. Ancak Türk müziği de dışlanmadı. İki büyük müzik

³⁴ Güneş Ayas, *Müziği Boğan Gürültü*, İstanbul, 2018, İthaki Yayınları , s.87

³⁵ Osmanlı müzik geleneği içinde Avrupa yazım notasına geçilmeden önce de repertuvar kayıt altına alınmaya çalışılmıştır. Ali Ufki, Kantemiroğlu, Nayi Osman Dede, Abdülkadir Nasır Dede, Hamparsum Limoncuyan bu çalışmaları yapan kişilerin başındadır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Cem Behar, *Klasik Türk Müsiki Üzerine Denemeler*, İstanbul, 1987, Bağlam Yayınları, s. 20-27; Mehmet Öncel, *Türk Musikisindeki Notasyonun Tarihsel Seyri, Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15 Aralık 2015, Cilt:XIX, Sayı:2, s.212-217

³⁶ Güneş Ayas, age,90

geleneğine mensup insanların aynı binada birlikte mesai yaptığı, birlikte konserler verdiği bir dönemdi bu.³⁷

Solist ve saz sanatçısı yetiştirmek amaçlı kurulan konservatuvarda ses icracılığı ile ilgili, ilk sistemli çalışmaların bu yıllarda yapıldığı görülmektedir. Böylece Türk müziği konservatuvarları bünyesinde ses icracılığı ile ilgili bir bölüm açılmış ve başka konservatuvarlarca da devam ettirilmiştir. Hanendelik eğitiminde üzerinde durulan repertuar, üslup özellikleri ve ahlaki unsurlar yanında, sesin ‘teknik’ olarak eğitilmesi gündeme gelmiştir.

Ses eğitimine devam eden öğrenciler solfej, müzik teorisi, armoni, füg, müzik tarihi, orkestra ve koro dersleri gibi teknik derslerden istifade edebilmiştir. Sadece Batı müziğinde değil, Türk müziği eğitiminde şan dersinin başlaması da yine aynı döneme denk gelmektedir.³⁸

1914 yılında Dârülbedayi ile başlayan konservatuar eğitimi, 1926’da uygulanan devlet politikaları gereği yaklaşık elli yıl sürecek yasaklama dönemine girmiş; 13 Ekim 1975’de Resmi Gazetede kuruluş yönetmeliği yayınlanarak Türk müziği öğretimi tekrar faaliyete geçirilerek kurumsallaştırılmıştır.³⁹

Notanın eğitim ve öğretimde kullanılmaya başlaması ile birlikte kaçınılmaz olarak meşkin ana yapısında, olmazsa olmaz unsurlarında değişimler yaşandığını söyleyebiliriz. Meşk hem repertuar aktarımını sağlar hem de bu repertuarı hafızaya alırken müzik bilgisi (makam, usul, form vb.) ve ustadan alınan kişisel üslup, yorum ve icra tavrını iletirdi. Klasik Türk Müziği eserlerinin meşk kanalı ile sonraki kuşaklara aktarımındaki kilit görevinin yavaş yavaş azaldığı görülmektedir. Artık eserlerin yazıya aktarılması ile repertuarın hafızalardan silinmesi ve unutulması engellenmiştir. Hatta Cem Behar’a göre repertuardaki eser sayısının artması da meşkin egemenliğinin azalmasında bir ihtimal olarak göz önünde bulundurulmalıdır. Kendi ifadesi ile “Ezber alınması gereken eser, malzeme ya da metinlerin hacminin hafızası en güçlü kişi ya da kişilerin ezber kapasitesini aşmış olması başka bir yardımcının, yeni bir teknolojinin (yazının/notanın) devreye sokulmasına zemin oluşturmuş olabilir.”⁴⁰ Eser kayıpları ile ilgili olabilecek sorunlar azalmış, ortadan kalkmıştır.

³⁷ Güneş Ayas, age,84

³⁸ Kubilay Kolukıncı, *Türk Müzik Tarihinde Dârü'l-Elhan ve Dârü'l-Elhan Mecmuası*, Kırşehir, 2015, Barış Kitap, s.46, s.365

³⁹ Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Meseleleri*, İstanbul, 1998, Pan Yayıncılık, s.48

⁴⁰ Cem behar, age, s.182

Meşkte hafıza unsurunun önemi de nota ile birlikte azalmıştır. Eserleri hafızaya almak için başvurulan en önemli yöntemlerden biri olan usul, notalı eğitim sürecinde eski işlevini kaybetmiş, usulün eseri belleğe nakşetme ve icrayı güçlendirme rolü ortadan kalkmıştır. Usul ile eserin melodisi ve güftesi uyumlu bir şekilde özümsemekte ve icrada kaliteyi artırmaktadır. Artık eğitim sisteminde usul vurma, icrada en temel gereksinim olarak görünmemekte, nota ön planda kalarak öğrenilmek istenen eser, usul ile birlikte deşifre edilmektedir. Günümüzde solist icrasında sık sık rastlanan “usulün kaçması” ya da “usulden düşme” olarak nitelendirilen kavramlar eserin usulü ile öğrenilmeyip, sadece notasından okuyarak icra edilmesi ile ilişkilendirilmektedir. Eserin usul ve makamsal özelliklerini ortaya koyabilecek bir adapla öğrenilmesi ve icra edilmesi müzik otoriteleri tarafından kabul gören bir icra anlayışıdır.⁴¹

Yazılı eğitim ve öğretim sistemine geçiş ile meşk sisteminin tamamıyla ortadan kalktığını söylemek mümkün değildir. Uzun yıllar meşk sistemi ile notalı eğitim birçok kurumda ve eğitim merkezinde eş zamanlı olarak yürütülmüş ve özellikle icra üslup ve tavrının aktarılması konusunda meşkten vazgeçilememiştir.

Alâeddin Yavaşca (1927-2021) ve Bekir Sıdkı Sezgin (1936-1996) geleneksel yöntemlere bağlı kalarak yetişmiş ve meşkin gerekliliğini her zaman dile getirmiş icra alanında Türk müziğinin en önemli ses sanatçıları ve bestekârlarındandır. Sanatçı kimliklerinin yanında resmi konservatuvar eğitim-öğretim sürecinde de pek çok sanatçı yetiştirmişlerdir. Her iki sanatçının konservatuvar öğretim çerçevesi dışında meşk toplantıları yaptıkları da bilinmektedir. Burada yapılan çalışmalarda da geleneksel yöntemlerden farklı bir süreç işlediği aktarılmaktadır. Cem Behar genellikle evlerde yapılan bu toplantıların ortaya koydukları farklılıkları aşağıdaki şekilde özetlemiştir.

Her şeyden evvel bu iki üstadın meşk verdikleri kişiler genellikle seçkin ve seçilmiş müzisyenlerdir. Epey ilerlemiş öğrenciler, yetişmiş amatörler, genç profesyoneller, müzik dünyasında tecrübe kazanmış ve sivrilmeye başlamış genç ve orta kuşak ses ve saz sanatçıları katılmışlardır bu toplantılara. Bu ‘meşk’lere mübtedilerin, acemilerin, müziğe yeni başlayanların dahil edilmesi söz konusu olmamıştır. Böylece bir bakıma meşkin uygulama alanı daraltılmış olmaktadır. Batı müziğinin çeşitli alanlarında uygulandığı şekliyle bir büyük

⁴¹ Cem Behar, age, s. 28

üstadın yönettiği bir tür ‘master class’ söz konusu olmuştur burada. Seçkin bir üstadla onun bazı seçkin talebeleri bir araya gelmekte ve eser geçmektedirler.⁴²

Burada bahsi geçen “eser geçme” yukarıda günümüz eğitim sisteminde uygulanan şekilde ele alınmaktadır. Geçilecek eserin notaları çoğaltılarak öğrencilere dağıtılmakta, nota üzerinden hoca eseri bir ya da iki kez seslendirmekte ve bilgilerini aktarmaktadır. Amaç geleneksel yönteme benzer şekilde talebelerin bilmedikleri eserleri repertuvarlarına katmak, hocanın bestelediği eserlerin öğretilip yaygınlaştırılması, hocanın üslûbunun ve tavrının benimsenmesidir. Fakat meşkin süresi, yoğunluğu ve zorlayıcılığı azalmıştır.⁴³

Günümüz eğitim sisteminde öğrenilecek eserin notası, icra açısından yön göstericidir. Öğrenciye eserin notası verilerek, ilk önce usul ile birlikte eser melodik yapı ile deşifre edilmekte, sonra güfte devreye girerek makamın özellikleri usul ile birlikte ortaya koyulmaktadır. Veya tüm bu süreçte usul, güfte ve ezgi aynı anda icra edilmektedir. Eserin notası mevcut olduğu için hocanın eseri birkaç kez tekrar etmesi yeterli olmaktadır. Gelişen teknoloji ile kayıt olanakları çalışmaları desteklemekte, hocanın icra üslubu da bu şekilde benimsenebilmektedir. Repertuvar ve üslup dersleri ile nazariyat (nota, usul, makam..) ayrı olarak ele alınmakta aynı zamanda sesin teknik olarak eğitilmesi ile ilgili çalışmalara yoğunluk verilmektedir.

“Arel-Ezgi-Uzdilek”⁴⁴ ses sistemi ile Türk müziğinin karakteristik icra özellikleri arasında uyumsuzluk olduğu ses kayıtlarının ve bu kayıtlar üzerinde yapılan bilgisayar çözümlenmeleri ile kesinleştiği yapılan araştırmalar ile ortaya koyulmuştur. Klasik Türk Müziği’nin makamsal inceliklerinin, perde baskılarının, üslup özelliklerine bağlı olarak ortaya koyulan icranın, tamamen notaya bağlı bir öğretim sisteminde, gereğince ifade edilemediği uzun zamandır tartışılan ve kabul gören temel sorunlardandır.

Güneş Ayas’ın kaleme aldığı “Alâeddin Yavaşca ve Meşk Ahlakı: Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi” başlıklı makalesinde Yavaşca’nın deyimiyle “sır perdelerinin” notadan öğrenilemeyeceği konusundaki ısrarından bahsetmesi yukarıda bahsi geçen çalışmaların da sağlaması niteliğindedir. Kendi ifadesi ile: “Batının tampere sisteminin aksine Türk müziğindeki perdeler çeşitli makamlara ve bu

⁴² Cem Behar, age, s.189

⁴³ Cem behar, age, s. 189-190

⁴⁴ Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi olarak adlandırılan yirmi dört perdeli sistem, H.Saadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) ve S. Murat Uzdilek (1891-1967) tarafından ortaya koyulmuştur. 20. yy’ın başlarından günümüze kadar geçen süreçte uygulamada kullanılan tek sistemdir.

makamlarda uygulanan geçki ve eşnilere göre bir veya birkaç koma kayabilmekte, ancak bu kaymalar kâğıda dökülememektedir. Bunları öğretmenin yolu bugün de meşık yöntemidir.”⁴⁵ İcra-kuram uyuşmazlığına bağlı olarak günümüz konservatuvar eğitiminde eğitmenlerin üslup ve tavır kazandırma konusunda meşık yöntemlerine başvurduklarını fakat bu uygulamaların daha ziyade yüksek lisans, doktora çalışmalarında ağırlıklı olarak gerçekleştirildiği görölmektedir.⁴⁶

⁴⁵ Güneş Ayas, age, s. 81-97

⁴⁶ Harun Gürbüz tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde Alâeddin Yavaşça'nın T.C. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı yüksek lisans programında seçmeli olarak verdiği “Seste İleri İcra” derslerindeki metodoloji incelenmiştir. Gerek Alâeddin Yavaşça gerekse diğer akademisyenler repertuvar derslerinin üslup ve tavır kazandırma açısından günün şartlarına uyarlanmış meşık çalışması olduğunu, fakat bu çalışmaların zaman, nitelikli öğrenci, sınıf mevcudu gibi nedenlerden lisans seviyesinde hakkıyla uygulanamadığını belirtmişlerdir. Yüksek lisans, doktora çalışmalarında kaliteli icra kazandırma amaçlı dersler meşık sistemine daha yakın uygulandığı fakat meşık sisteminde yer alan ahlaki unsurların özellikle sabır, sadakat, liyakat, meşakkat gibi kavramların öğrencinin motivasyonuna göre değişebileceği vurgulanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Harun Gürbüz, Meşık Sistemi, Türk Musikisine Katkıları ve Günümüze Yansımaları, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010, s.63-64

BÖLÜM 4. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE ÜSLUP VE TAVIR

4.1. ÜSLUP VE TAVIR KAVRAMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

Türk müziği terminolojisinde sıklıkla kullanılan üslup ve tavır, kelime anlamı bakımından incelendiğinde birçok farklı kavram ve görüş doğrultusunda açıklanmıştır. Bu sebeple kavramsal olarak bakıldığında tartışmaya açık olan üslup ve tavır kelimeleri en geniş manasıyla müziğin performans yönünün yani çalış veya söyleyiş biçiminin nasıl yapıldığına ilişkin bilgiler veren, performansı meşrulaştıran ve biçimlendiren bir değer olarak kullanılmaktadır.

Üslup kelimesi etimolojik olarak Arapça kökenli bir kelimedir. Türkçe anlamı Türk Dil Kurumu sözlüğünde “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. *edebiyat* Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, biçem, tarz, stil”⁴⁷ açıklaması ile yer almaktadır.

Kubbealtı lüğatinde “1. Oluş, yapış veya yapılaş biçimi, tutulan yol, tarz, usûl; 2. *edeb.* Bir sanatçının veya bir devrin kendine has anlatış biçimi, ifâde yolu, stil”⁴⁸ şeklinde tarif edilmiştir.

Türk Kültür Vakfı tarafından hazırlanan web sitesinde yer alan Türk müziği sözlüğünde üslup kelimesi “Müziği çalışta, söyleyişte ya da yeniden icrâda yürütülen ve gitgide müzisyene (ya da döneme, topluluğa, müzik türüne) has bir özellik kazanan tarz, stil.”⁴⁹ olarak tarif edilmiştir.

Gazimihal’in sözlüğünde ise üslup şu şekilde açıklanmıştır: “Stil, çığır. 1. Duyguların ifadesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere

⁴⁷ Türk Dil Kurumu Resmi Web Sitesi, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/> , Erişim Tarihi 28.02.2021

⁴⁸ Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Resmi Web Sitesi, Kubbealtı Lügati, <http://www.lugatim.com/s/%C3%BCslup>, Erişim tarihi 28.02.2021

⁴⁹ Türk Kültür Vakfı Resmi Web Sitesi, <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu> , Erişim tarihi 28.02.2021

(veya bir yorumcunun yorumladığı mûsikîye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır; 2. Bir çağa has olan tarz... , bir memlekete has tavır...”⁵⁰

Arapça kökenli tavır kelimesi ise Türk Dil Kurumu sözlüğünde “1.Durum, vaziyet, hal; 2.Bir olay durum karşısında kişinin takındığı tavır; 3.Kişiden beklenen davranış biçimi”⁵¹ ifadeleri ile yer almaktadır. İlgili sözlükte müzik ile ilgili olarak bir açıklamaya yer verilmemiştir. Aynı şekilde Gazimihâl, Musiki sözlüğünde sadece üslup kelimesine yer verip, tavır kelimesini ise üslubun açıklamasında kullanmıştır.

Kubbealtı Lügatinde ise tavır kelimesi “1.Durum, hal, vaziyet, davranış; 2. Takınılan yapma hal, yapmacık davranış; 3.*mus.* Bir sözlü eseri veya bir saz eserini icra üslubu, yorumlama tarzı; 4 .*psiko* Belirli şeylere ve kişilere karşı şu veya bu tarzda duygu, düşünce ve davranış sergileme eğilimi ve yeteneği; 5. *fels.* Bir cevherin varlık tarzı, ortaya çıkış keyfiyeti.”⁵² olarak açıklanmıştır.

Yukarıda yer alan açıklamalardan yola çıkarak üslubun, genel olarak izlenen yöntem, tutulan yol olarak tarif edildiği görülmektedir. Ayrıca üslup bir ülke, çağ veya sanatçı için kullanılabilecek bir kavram iken, tavır daha çok kişiye özel bir ifade olarak ortaya koyulmuştur.

Tarz kelimesinin her iki kelimenin açıklamasında kullanıldığı görülmektedir. Bu kelimenin Türk Dil Kurumundaki sözlük anlamı “1.Ediş, oluş, yapış, davranış biçimi, özelliği; 2. (bir kimsenin) kendine özgü anlatış biçimi; 3. Güzel sanatlarda üslup, stil, konsept; 4. Biçim, yol”⁵³ olarak verilmiştir. Dolayısıyla üslup ve tavır kelimelerinin sıklıkla birbirlerinin yerine veya birlikte kullanıldığı görülmektedir. Nitekim Özge Zeybek tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde, üslup ve tavır kavramlarının tanımlanarak somutlaştırılması ve özel üslupların karşılaştırılmalı analizi üzerinde çalışmalar yapılmış ve konu ile ilgili olarak birçok musikişinasın görüşleri alınmıştır. Görüşleri alınan ses-saz sanatçıları, müzikolog ve müzik araştırmacıları arasında üslup ve tavır arasında bir fark olmadığı veya fark olduğunu ifade eden kişilerce de birçok kez kelimelerin birbirinin yerine kullanıldığı gözlenmiştir.

⁵⁰ Mustafa R. Gazimihal, *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul, 1961 s. 264

⁵¹Türk Dil Kurumu Resmi Web Sitesi, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>. Erişim Tarihi 28.02.2021

⁵²Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Resmi Web Sitesi, Kubbealtı Lügatı, <http://www.lugatim.com/s/tav%C4%B1r>, Erişim Tarihi 28.02.2021

⁵³ Türk Dil Kurumu Resmi Web Sitesi, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi 01.03.2021

Bunun yanında yaygın olarak benimsenen görüş, yukarıda kelime anlamlarından da yola çıkarak ifade ettiğimiz gibi üslubun, kabul gören icra kuralları yanında, eserlerin makam, seyir, güfte ve usül ile uyumlu olarak tüm özelliklerini yansıtacak şekilde icra edilmesi; tavrın ise bireye özgü ve sanatçının meşk silsilesine bağlı olarak edindiği bilgi ve birikimini icraya aktarması ve buna bağlı olarak oluşturduğu kendi tarzı şeklindedir.⁵⁴

İlhan Ersoy “Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış; Türkiye’de Geleneksel Müziklerde Performans Normları” başlıklı makalesinde üslubu pek çok farklı bileşeni bünyesinde bulunduran “müziksel davranışlar bütünü”⁵⁵ olarak ifade etmiş ve müziksel üslup farklılıklarının içinde bulunulan kültür ve dönemsal özelliklerle ilişkilendirilebileceğini aynı zamanda estetik ve ideolojik boyutları ile kültürlerarası farklı müzik değerlerinin oluşabileceğine dikkat çekmiştir.⁵⁶ Bu anlamda müzik alanında ortaya koyulan performatif edimler ile sözlü olarak aktarılan ifade biçimleri üslubu oluşturmuş ve bir nevi normatifleştirilmiştir.

4.2. SES İCRACILIĞINDA ÜSLUP VE TAVIR

“Musiki türleri ait oldukları medeniyetin içinde oluşmaktadır. Musiki türlerinin özellikleri ise medeniyetin içinde şekillenmiş ve bir üslubun oluşmasını sağlamıştır.”⁵⁷ Bu musiki türlerini benimseyerek, yaşadığı dönemin müziksel kaidelerini harmanlayan ve şekillendirenler ise şüphesiz bestekârlar ve bestekârların eserlerini seslendiren icracılardır. Her toplumun kendine ait bir müziği, üslubu vardır. Oluşturulan bu üslup ise nesilden nesile, hem sözlü hem de yazılı olarak aktarıla gelmiştir.

Üslup ve tavır, hem bestekâr hem de icracı hakkında birçok bilgi vermektedir. Bireysel kabiliyet, kişisel zevk ve tercihler, müzikalite, estetik anlayışı, yaşanılan dönem, içinde yaşanılan toplum, müzik bilgi ve birikimi, edebî yön gibi birçok öge, üslup ve tavrın oluşmasında etkindir. Her bir bestekârın kendine has anlatım biçimi vardır. İcracı ise bestekârı ve yaratmış olduğu eseri en iyi şekilde tahlil ederek, onun

⁵⁴ Özge Zeybek, age, s.3-11

⁵⁵ İlhan Ersoy, *Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış; Türkiye’de Geleneksel Müziklerde Performans Normları*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2017, C. 10, sayı 49, s. 302-314

⁵⁶ İlhan Ersoy, agm. s. 313

⁵⁷ Gülçin Yahya Kaçar, *Türk Musikisinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*, Gece Kitaplığı, Ankara, 2020, s. 61

iletmek istediği duyguyu kendi anlatış biçimi ile dinleyiciye iletmektedir. Bu şekilde adeta yeniden yaratılan eser her bir icrada farklı bir his, lezzet uyandırmaktadır.

İcra seviyesini ortaya koyan ve üslubun genel geçerliliği ile ilgili bilgi veren bir diğer konu bestelenen eserin hangi forma ait olduğu ve bu forma ait özelliklerin eseri seslendiren sanatçı tarafından, bestekârın estetik kimliğini de içine alan bir icra anlayışı ile dinleyiciye sunmasıdır. Estetik gereklilikte usûl, güfte ve melodi önem kazanmaktadır.⁵⁸ Her bir form (kâr, beste, ağır semai, şarkı, gazel) kendine has kurallar çerçevesinde bu üç elemanın birleşimi ile ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bestelenen forma ait bir takım normlara dikkat edilmesi ile kabul gören bir icra ortaya çıkabilmektedir.

Yalçın tura, iyi bir icranın niteliğini şu şekilde tarif etmiştir.

İyi bir icra, edilecek eserin üslûb özelliklerine riayet eden, o özellikleri ve onlarla birlikte, eserin bütün inceliklerini, gizli güzelliklerini ortaya koymaya çalışan, eserin muhtevasını ve bu muhtevada yatan gizli ma'nâyı dinleyiciye en iyi şekilde ulaştırmayı amaçlayan bir icra'dır...Üslûb özelliklerine riayet, iyi bir icra'nın temel şartıdır. ”⁵⁹

Şehvar Beşiroğlu' da konu ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanmıştır.

...Üslup, bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı ile, bestelendiği makamın özelliklerine uygun olarak, usul ve formunu bozmadan ve de bestekârın estetik anlayışına saygılı kalmak kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etmek olarak tanımlanabilir... Türk musikisinin gelenekten gelen tavırlarının devam edip gelecek kuşaklara aktarılması ve bu tavırların ve icraların devam edebilmesindeki en önemli nokta icracıları ister ses, ister saz sanatçısı olsun, gelenekten gelen icraları dinleyip onları meşk etmek ve icralardan sazına veya sesine bir şeyler katabilmek ve bu temelde kendi tavrını oluşturmak gibi bir yükümlülük içerisine girmesiyle olacaktır.⁶⁰

Önceki bölümümüzde de ifade ettiğimiz gibi yüzyıllar boyu meşk sistemi içerisinde usta-çırak ilişkisi özelinde “fem-i muhsin” denen güzel bir ses ve iyi bir ağızdan istifade edilerek üslup ve tavır kazanılmaya çalışılmış ve aktarılmıştır. Farklı üslup sahibi hocalardan istifa etmek ise üslup ve tavrın gelişmesi açısından önemli görülmüştür.

⁵⁸ Cem Behar, *Aşk Olmazsa Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, 2012, s.25

⁵⁹ Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Meseleleri*, İstanbul, 1998, Pan Yayıncılık, s.63-64

⁶⁰ Şehvar Beşiroğlu, *Türk Musikisinde Üslup ve Tavır Açısından Meşk*, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, Ankara, 15-16 Mayıs 1997, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, s.140

Meşk silsilesi içinde eğitim alan ve alanında önde gelen sanatçılar her zaman farklı üsluplardan dersler alarak, icra kabiliyetlerini geliştirmişlerdir.

Bu kişilerin başında Münir Nurettin Selçuk gelmektedir. İlk eğitimini babasından alan Münir Nurettin, Yeniköylü Zakir Hafız ve Hanende Hasan Efendi'nin öğrencisi Ethem Nuri Bey'den meşk etmiştir. Bir yandan da babasının evinde düzenlenen musiki toplantılarına iştirak eden üstatlardan istifade etmiştir. Bunlardan biri Hoca Ziya Bey'dir. Darülelhan yıllarında ise Zekai Dede'nin oğlu Hafız Ahmet Efendi'nin öğrencisi olmuştur.⁶¹ Haydar Sanal, makalesinde, Cevdet Çağla'nın aktarımı ile Selçuk'un evlerinde yapılan bir musiki toplantısına yer vermiştir. Cevdet Çağla'nın hatırası o zamana ait musiki toplantılarının adeta ders niteliğinde olduğunu göstermektedir.

...Gittiğimde, bir odada musikimizin birçok üstadını yer minderinde çepeçevre oturmuş buldum. Bu zevâtı Münir teker teker açıkladı: En başta çenber sakalı ile göbekli ve ellerini karnı üzerinde kavuşturmuş Rahmi Bey, yanında sıra ile sıska esmer bir zat olan Üsküdarlı Ziya Bey, şişmanca bir zat Ali Rıfat Bey ve şehla Kaşıyarık Hüsamettin Bey ile aralarında ufak tefek bir şahıs olan Zekai-zade Ahmet Efendi ile Lem-i Atlı Bey'i ilk defa ve bir arada görüyordum. Bu büyücek odanın ortasında bir minder ve onun önünde bir rahle bulunuyordu. Münir Nurettin bir besmele çektikten sonra bu mindere dizüstü gelmek üzere oturdu. İki elini dizlerinin üzerine koydu. Usül vurarak şimdi hatırlayamadığım bir besteyi okumaya başladı. Bestenin bir yerinde, dinleyen üstadlar arasında, bir konuyu müzakere etmek için ara verildi. Her üstad bu besteyi hocasından nasıl meşk ettiğini teker teker anlatıyor ve okuyordu. Küçük Münir Nurettin dakikalarca süren bu mübâheseleri ve münâkaşaları dikkat ve sabırla dinliyor ve hafızasına nakşediyordu. Sonra tekrar kaldığı yerden besteyi terennüme başlıyordu. Bu meşk aynı zamanda bir imtihan mahiyeti taşıyordu.⁶²

Münir Nurettin Selçuk, bu toplantılarda, her bir üstatın kendi hocasından meşkettiği versiyonları dinleme fırsatı bularak üslup gelişiminde çok küçük yaşlarda hayli yol katetmiştir.

Aynı şekilde Alaeddin Yavaşca da hocası Zeki Arif Ataergin hakkında kaleme aldığı yazısında Hacı Arif Bey'in kendisinin fem-i muhsin olmadığını söyleyerek oğlu Zeki Arif Ataerkin'e, dönemin üslup ve tavır açısından ileri gelen isimlerinden (Hacı Kerami Efendi ve Lâmekâni Mustafa Efendi) dersler aldığını aktarmıştır. Hacı Arif Bey, kendi musiki bilgisini oğlu Zeki'ye aktarmış ama yeterli bulmayıp farklı hocalardan

⁶¹ Haydar Sanal, *Münir Nurettin Selçuk*, San'at ve Kültürde Kök, Cilt 1, sayı 4, s. 16. s.30

⁶² Haydar Sanal, agm, s.16, s.30

ders aldırarak, kendisini yetiştirmesini, üslup ve tavır kazanmasını istemiştir. Zeki Arif Ataerkin, Lâmekâni'den dini eserler öğrenmiş, Kerami Efendi'den de çeşitli makamlardan fasıllar geçmiştir. Aynı zamanda babasının saz ve söz toplantılarına katılmış, Tanburi Cemil Bey, Santuri Ethem Efendi, Kemani Aleksanyan Efendi gibi üstatlardan feyz alma şansı bulmuştur.⁶³

Alaeddin Yavaşca bir yazısında yukarıda bahsi geçen hocalardan meşketmiş Münir Nurettin Selçuk ve Zeki Arif Ataerkin'den istifade edebildiği ve onların öğrencisi olabildiği için mutluluk duyduğunu ifade etmektedir.⁶⁴

Alaeddin Yavaşca musikimizin en önde gelen ses icracılarından. Bu özelliğini de bir değil, birden fazla fem-i muhsinden meşkederek kazanmıştır. Bunlar Türk Musikisi'ndeki meşk zincirinin önde gelen halkalarındandır ve kökleri Tanburi İsak'a, Dede Efendi'ye ve Zekai Dede'ye kadar uzanmaktadır. Zira Kazım Uz'dan meşkeden Sadeddin Kaynak, Hacı Kerami Efendi'den meşkeden Zeki Arif Ataerkin ve Hanende Ethem Nuri Bey'den meşkeden Münir Nureddin Selçuk, Alaeddin Yavaşca'nın meşk ettiği hocalardır. Gerçek anlamda, yüzyüze ve usta-çırak usulü meşk ettiği hocalar, bu önemli okuyuculardır.⁶⁵

Bekir Sıdkı Sezgin'in babası Haseki Camii'nin müezzinbaşısı, aynı zamanda zamanın en önemli üstatlarından meşketmiş bir musikinaştı. Bekir Sıdkı Sezgin'in musiki eğitiminde başrol oynayan babası, kendi verdiği musiki derslerinin dışında, farklı birçok hocadan meşketmesini sağlamıştır. Bekir Sıdkı Sezgin, üslup ve tavır gelişiminde bu meşklerin ona çok büyük katkı sağladığını her zaman dile getirmiştir.

Yukarıda bahsi geçen musiki üstatlarının, farklı birçok hocadan ayrı ayrı meşketmeye yönlendirilmesi, farklı bireysel icra özelliklerini öğrenebilme amacını da taşımaktadır. "Musiki ortak bir dildir ancak her sanatkar bu dili kendine has aksanı, vurgusu, tonlaması ile kullanır. Kimi icralar duygulu, kimisi etkili, kimisi süslü, kimisi sade, kimisi vurgulu, kimisi tekdüze, monoton, kimisi teknik olabilir."⁶⁶ Tüm bu farklılıklar bireysel icra özelliklerini ve icracının kendine has söyleme biçimini yani tavrını oluşturmaktadır.

Bir eserin yorumlanması her bir icracı tarafından farklılık göstermektedir. Ses sanatçısı ortaya koyduğu tavır ile esere bir ruh katmaktadır. Bu anlamda, ses

⁶³ Alaeddin Yavaşca, *Zeki Arif Ataerkin*, San'at ve Kültürde Kök, Cilt 1, Sayı 8, s. 6, 1981

⁶⁴ Alaeddin Yavaşca, *Tavır, San'at ve Kültürde Kök*, Cilt 1, s.9, 1981

⁶⁵ Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca Resmi Web Sitesi,

<http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/biyografi/13-alaeddin-yavasca>. Erişim tarihi: 07.03.2021

⁶⁶ Gülçin Yahya Kaçar, age, s. 62

sanatçısının sahip olduğu kişisel özellikleri önem taşımaktadır. Aldığı eğitimin, edindiği üslubun yanında fiziksel özellikleri, ses rengi, genişliği, aksanı, edebî yönü, kültürü, vizyonu tavrını şekillendirmektedir.

Bekir Sıdkı Sezgin vermiş olduğu bir röportajda tavrı ile ilgili şunları ifade etmiştir.

...Bizim musikimiz mebdei dini musiki olarak dergâhtan kaynaklanmıştır. Eğer Türk musikisini icra eden hanende musikiye ilk başladığı zaman meşkini dini musiki formları üzerine yapmışsa bir dergâh musikisi meşk etmeye başladığı zaman oradan aldığı tavrı onun üstüne getirip uygulamaya koyarsa, iste o zaman verdiği lezzet çok daha farklı ve güzel olur...Din dışı eserlerde işte benim yaptığım bu..⁶⁷

Ayrıca kendi yorumunda eserin edebî formuna, veznine, bestekârın bu vezni hangi üsülle bestelediğine, güftenin manasına, manaya uyan melodiye dikkat edip, bir ön hazırlık yaptıktan sonra eseri icra ettiğini söylemiştir.⁶⁸

Münir Nurettin Selçuk'ta Türk müziğinde kendine has tavrı ile birçok sanatçıya ilham ve örnek olmuştur. Almış olduğu dini ve ladini eğitim sonrasında Paris'te şan, solfej ve piyano eğitimi almış, Batı ses tekniğini de kullanarak sesine ve yorumuna ayrı bir şahsiyet getirmiştir. Kendinden önce gelen üstatlardan aldığı bilgilerin üzerine yeni bilgiler eklemiş ve vizyonu ile reformlara öncülük etmiştir. Türk müziğinde salon konserlerini başlatmış, solo icranın üslubunu düzelterek, bambaşka teknikler kullanarak yeni bir stil ve aynı zamanda modern bir görünüş oluşturmuştur.

Verilen örneklerden de görüleceği gibi bireysel farklılıklar, icrada kullanılan farklı teknikler, eğitim sürecinde istifade edilen hocalar, hatta toplumsal değerlerin kişideki tezahürü, icrada farklı tavırların oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

⁶⁷ Gürsel Koçak, *Usta yorumcular*, Musiki Kültürümüz Dergisi, Sayı 4-5, s.21-24,

⁶⁸ Hüseyin Kutsi Sezgin, Ahmet Sadık Hıdır, Yasin Eker, *Bekir Sıdkı Sezgin, Musikiye Vakfedilmiş Bir ömür*, İstanbul, 2020, Ketebe Yayınları, s.392

4.3. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NİN ÖNDE GELEN TEMSİLCİLERİNDEN BEKİR SIDKI SEZGİN

4.3.1. Hayatı ve Türk Müziğindeki Yeri

1 Temmuz 1936 yılında İstanbul Şehremini'deki Haseki Hastanesinde doğdu. Babası Kemahlı Hâfız-ı Kurrâ Hüseyin Efendi (1889-1969), annesi Trabzon Vakfıkebirli Feride Yıldız Hanım (1915-1981)'dır. Musiki bilgisi yüksek olan babası tarafından henüz üç buçuk yaşlarında dini musiki eğitimlerine başladı, 5 yaşında Kur'ân-ı Kerim'i hatmetti. Bir taraftan da musikişinas olan annesinden din dışı mûsiki eserlerini, dönemin önemli şarkılarını meşk etti. İlkokul çağına geldiği yılları kendisi şöyle anlatmaktadır: "İlkokul başlarken en az altı makamda dinî ve lâdinî olmak üzere birçok eser icra ediyor ve bu makamları karakteristik vasıfları ile pratik olarak tanıyor ve duyduğum zaman isimlendiriyordum."⁶⁹

Musiki öğreniminde en önemli hocasının babası olduğunu ifade eden Bekir Sıdkı Sezgin, onun yönlendirmeleri ile Hafız Hasan Akkuş (Nuruosmaniye Camii), Hafız Ahmet Rasim Efendi (Fatih Camii İmamı), Kavalalı Hafız Ahmed Efendi (Bezmialem Valide Sultan Camii imamı), Hafız İdris Efendi gibi hocalardan Kur'ân ilimleri; ve ayrıca ilahî, tevşih, şuşul, durak, ezan, salâ gibi dinî musiki formlarını meşk etti.

9 yaşına geldiğinde, düzenlenen bir mevlidde, kürsüye çıkararak Tevhid Bahri'ni okumuş ve profesyonelliğe o yaşlarda adım atmıştır. Ortaokul çağlarına geldiğinde mevlidhan, Hafız-ı Kur'ân'dı. 1946-48 yaz tatilinde teyzesinin yanında kaldığı sürede Hisar Camii İmam Hatibi, bestekâr Hoca Rakım Erkutlu ile tanışmış ve eserlerini kendisinden öğrenme fırsatı bulmuştur.

Lise tahsili sırasında, yine babasının teşviki ile İstanbul Belediye Konservatuari sınavlarına girerek birincilikle kazandı. Konservatuar eğitimi süresince Nevzat Atlığ, Mesud Cemil, Ferdi Şadzer, Şive Ölmez ve Şefik Gürmeriç Hoca'nın eğitiminden solfej ve nazariyat eğitimi aldı ve o yıllarda Türk musikisi okuma tavrını geliştirdi.

Askerlik görevini yerine getirip, İzmir'e yerleştiği yıllarda İzmir çevresinde bulunan Nazillili İsmail (Özses) Efendi, Hafız Ahmet Gürses, Çorapçızade Ahmet Esad (Uğurlu), Salepçibaşı Camii İmamı Zakirbaşı İlhami Efendi gibi hocalardan üslup ve tavrı dersleri almış, pek çok formda eser meşk etmiştir. Tüm bu çalışmalar onun ses

⁶⁹ Hüseyin Kutsi Sezgin, Ahmet Sadık Hıdır, Yasin Eker, *Bekir Sıdkı Sezgin, Musikiye Vakfedilmiş Bir ömür*, İstanbul, 2020, Ketebe Yayınları, s.31

icracılığı alanında usta bir sanatçı olmasının ve besterkârlık alanındaki başarısının kuvvetli bir zeminini hazırlamış oldu.

1959 yılında İzmir radyosunun açmış olduğu ses sanatçılığı sınavını kazanarak “yetişmiş sanatkâr” olarak TRT’de göreve başladı. 1967 yılında stajyer sanatçılara hocalık yapmaya başladı, 1969 yılında “Birinci sınıf ses sanatkârı” ünvanına layık görülmüştür. 1973 yılında da İzmir Radyosu klasik koro şefliğine getirildi.

1975 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında repertuar ve üslup hocası olarak görev yapmaya başlamış, diğer taraftan İzmir radyosundaki görevini İstanbul radyosunda 1981 yılına kadar sürdürmüştür. Bu yıllar içerisinde TRT’de Küçük Koro şefliği ve TRT Merkez Denetleme Kurulu Üyeliği, TRT Repertuar Kurulu Üyeliği görevlerinde bulunmuştur.

Konservatuvar hocalık görevine devam ederken, Sanat ve Kültürde Kök adlı derginin “sanat kurulları baş danışmanı olarak” yayımını yürütmüş, 26 sayı kadar devam eden bu dergiyi müzik kültür hayatına kazandırmış. Bu dergilerin içeriğinin belirlenmesinde katkı sağlamış aynı zamanda “Düşündüklerimiz” ve “Usüllerimiz” adı altında makaleler yazmıştır.

Sanat hayatı boyunca yurtiçi ve yurtdışında gerçekleştirmiş olduğu solo icraları her zaman ilgi uyandırmış, icra mükemmelliği açısından örnek gösterilmiştir. 1976’da İstanbul Festivali bünyesinde ilk solo konseri, özel Sheraton konseri ve Aynalıkavak Kasrı konseri büyük ilgi görmüş ve beğeni toplamıştır. Diyanet Teşkilatı için yaptığı dini musiki kayıtları ve Yapı Kredi Bankası için hazırlanan Türk musiki kayıtları, besteleri dışında bırakmış olduğu eserlerindedir.

Solo icracılığının yanında musikimize kazandırdığı 57 klasik formda eser, 44 dini eser, 17 saz eseri, 8 çocuk şarkısı, 11 ses temrini bulunmaktadır.

Bekir Sıdkı Sezgin Türk müziğinin en önde gelen ses sanatkârlarından biri olmasının yanında, bestekâr, eğitimci, yazar ve yapımcıdır. Hayatı boyunca musiki adına çalışmalar yapmış, icracılığı ile ekol olmuş bir sanatçıdır.

1964 yılında İzmir’de evlenen Bekir Sıdkı Sezgin, Hüseyin Kutsi, Hasan Siyami ve Hümeysra adlarında üç çocuk babasıdır. 10 Eylül 1996 günü geçirmiş olduğu kalp krizi neticesinde hayata veda etmiştir.⁷⁰

⁷⁰ Bekir Sıdkı Sezgin’in hayatı ile ilgili ayrıntılı veriler için (bkz. Hüseyin Kutsi Sezgin, Ahmet Sadık Hıdır, Yasin Eker, *Bekir Sıdkı Sezgin, Musikiye Vakfedilmiş Bir ömür*, İstanbul, 2020, Ketebe Yayınları;

4.3.2. Sanat Anlayışı ve İcracılığı

Bekir Sıdkı Sezgin, musikiyi Allah'ın insanoğluna bahşetmiş olduğu en büyük nimetlerden biri olarak tarif etmiş ve Allah'ın diğer nimetleri gibi israf edilmeden, kötü yollardan uzak tutularak isti'mal edilmesi gerektiğini söylemiştir. “ Musiki bir nimettir, hüsn-i isti'mal gerektir”⁷¹ ve “Bu musiki Hak'tan ihsan edilmiş olup sahibi ve koruyucusu da O'dur.” ifadeleri bu muhtevanın özeti niteliğindedir. Ona göre musiki ilahi olana ulaşmak için bir araç, kâmil insan yolculuğunda da nefsin mertebe kattetmesine vesilen olan bir unsurdur. İnsan sesinin de her cisim gibi titreşerek İlahi olanı tesbih ettiği bilinci ve inancıyla kullanılması gerektiğini ve ortaya koyulacak sanatın da bu anlayış içerisinde sürdürülmesi gerektiğini savunmuştur.

Bu görüşünün icra ettiği eserlere nasıl yansıdığını şöyle ifade etmektedir:

Okurken adeta yaşadığımız boyutun daha ötesine geçerek oralardan bir takım seslerin geldiğini hissediyorum. Bir yaprağın kıpırdayışında, bir telin ihtizazında eğer siz tevhidi duymuyorsanız, o zaman okuduğunuz eserde de hiçbir şey duyamazsınız. Ben bunları duyarak, o âleme geçerek okumaya çalışıyorum, okuyorum. İşte o tesir oradan geliyor.⁷²

Bekir Sıdkı Sezgin'e göre iyi bir musikişinas olabilmek için, tasavvuf anlayışı içinde bir yaşayışa sahip olmak, dini yönden kendini geliştirmek, ayrıca nefis terbiyesi yapabilmek ve musikinin ayrılmaz parçası olan edebiyatı da en iyi şekilde öğrenmek gerekmektedir.⁷³

Almış olduğu dini musiki eğitiminin yanı sıra, konservatuvar eğitimi boyunca da edinmiş olduğu nazari bilgileri, kendi azim ve istikrarlı çalışmaları ile birleştirmiştir. Böylece hem meşk hem de okul temelli bir eğitim ve öğretime sahip olmuştur. Bu açılardan bakıldığında her iki musiki eğitimi en iyi şekilde harmanlamış ve doğuştan gelen ses güzelliği ve yeteneği ile kendine has bir üslup ve tavır ortaya koymuştur.

Haliç Üniversitesi öğretim üyesi, ud sanatçısı Mutlu Torun, Sezgin'in bu üslup ve tavrının şekillenmesinde almış olduğu eğitimin önemini şöyle vurgulamaktadır.

Ahmet Şahin Ak, *Türk Musikisi Tarihi*, Ankara, 1992, Akçağ Yayınları; Cinuçen Tanrıkorur, *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul, 2004, Dergâh Yayınları) sayfa numarası verilmemiş, ilgili kitaplarda yer alan bilgiler derlenmiştir.

⁷¹ Nuran Ürkmez, “*Mûsikî Bir Nimettir, “Hüsn-i İstimâl Gerektir.”* İzlenim Dergisi, İstanbul, 1992, S.1, s. 125-127

⁷² Hüseyin Kutsi Sezgin, Ahmet Sadık Hıdır, Yasin Eker, age, s.17

⁷³ Nuran Ürkmez, agm, s.125-127

Eğitiminde geçmişteki ve bugünkü müzik eğitim sistemlerinin bir arada olması, onun büyük şansındır. Bugünün konservatuvar öğrencilerinin meşk sistemi eğitime başlama şansları yoktur. Meşk sistemiyle ve dini müzik eğitimiyle başladıktan sonra konservatuvar eğitimi alıyor. Çok sonra, radyoda koro şefi olduğu, eğitimi tamam diye düşünebileceğimiz bir zamanda, tekrar meşk yoluyla dini müziğimizin ustalarından klasik eserler meşk ediyor. Bekir Sıdkı Sezgin'in doğuştan gelen kabiliyeti dışındaki sırrının bu olduğunu düşünüyorum: "Meşk+Konservatuvar+Meşk."⁷⁴

Sezgin, üslup ve tavır açısından sadece Türk müziğinin hemen her dönemine ait besteleri, yapılan klasik formdaki eserleri değil, irticalen söylenen gazel ve kaside gibi serbest formları, aynı zamanda dini formların hemen tümünü ustalıklı ve örnek gösterilecek şekilde icra etmiştir. Böylece Türk müziğine ait bütün formları, her birinin gerektirdiği nitelik ve özelliklerini yansıtarak ortaya koymuştur.

Hakkında yazılan yazılar ve yapılan röportajlarda, özellikle üzerinde durulan konulardan biri, Sezgin'in hiç bir zaman sanatından taviz vermediği ve popülerlik yarışına girmediğidir. Konserlerinde, radyo kayıtlarında seslendirdiği eserleri büyük bir titizlikle seçmiştir. Bu eserlerin birçoğu unutulmaya yüz tutmuş, kaydı bulunmayan eserlerdir.

Alaeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin'i şöyle anlatıyor:

Bekir Sıtkı Sezgin, üstün bir üslubu güzel sesinde tecessüm ettiren nadir ses sanatkârları içerisinde en önde gelenlerden birisidir. Repertuarını daima sanat değeri taşıyan eserlerden titizlikle seçerdi. İcra ettiği eseri yaşardı, güfte ve bestenin gerektirdiği duyguları hem hisseder hem de hissettirirdi. Makâmâtı ve Türk musikisinin büyük ve küçük usullerini, kompozisyon inceliklerini çok iyi bilirdi. Kısacası ses sanatkârı olarak sanatının doruğundaydı.⁷⁵ ... Bekir Sıdkı Sezgin'in musikimizde (bir tavır olarak) ekol haline getiren evvela ruh yapısıdır. Bekir, klasik bir eseri okurken karşısındakinin ruhunun derinliklerine inebiliyordu. Sahip olduğu evsaf onu kısa zamanda bu noktaya ulaştırmıştır. O nadirattan olan bir solisttir. Bu vasıfta bir solist olabilmek için evvela iyi bir ruh yapısı lazımdır. İlâhi aşk olmazsa sanat arzu edilen seviyeye ulaşamaz. Sonra donanımlarını teşkil eden birçok imkanları takip etmiş olması gerekir. O da işte meşktir, iyi hocalardır, iyi hafızlardır.⁷⁶

Şüphesiz Bekir Sıdkı Sezgin'in en önemli ve Türk müziğinde adı anıldığında en çok üzerinde durulan özelliklerinden biri de almış olduğu eğitim ve titiz çalışmaları

⁷⁴ Hüseyin Kutsi Sezgin, Ahmet Sadık Hıdır, Yasin Eker, age, s.87

⁷⁵ Hüseyin Kutsi Sezgin, Ahmet Sadık Hıdır, Yasin Eker, age, s.57

⁷⁶ Hüseyin Kutsi Sezgin, Ahmet Sadık Hıdır, Yasin Eker, age, s.231

neticesinde Türk müziğinin çeşni ve makamlarını meydana getiren perdelerini sesiyle en iyi şekilde kullanmasıdır. Türk müziğinin makamsal yapısına bağlı olarak ortaya koyduğu seyir karakteri ve eserin her nağmesine ait perdelerinin kullanımındaki başarısı ona, Türk müziğinin en önde gelen solistlerden biri olma niteliğini kazandırmıştır. Bu özelliği neticesinde musiki çevresi tarafından “perdeci” olarak adlandırılmıştır. Merhum Türk müziği tarihçisi Nazmi Özalp, Sezgin’in icracılığı ile ilgili aşağıda yer alan görüşlerini ifade etmiştir.

...Öncelikle ailesinden tevarüs eden olağanüstü bir ses fiziğine sahipti. Bu latif hançeresinin özelliğini bilir, çok ustalıkla kullanırdı. Tanrı sanki Bekir’i sırf mûsiki icra etsin diye yaratmıştı. Klasik musikimizin en müşkül eserini kusursuz ve giderine göre okurdu. Tiz ve pes seslere aynı derecede hâkim olan sesinin, uzun sanat hayatı boyunca bir mikrofon bile kaydına kimse şahit olmamıştır. Musikimizin çeşitli beste formlarını aynı anlayış içinde yorumlardı. Bir duygu adamıydı. Bunun için eserleri seslendirirken beste ve güftenin ifadesiyle bütünleşir, duygularını da katarak o atmosferin içine girer, dinleyenlerin ruhunun derinliklerine inerek tesir ederdi. Eski ya da yeni eser repertuvarına alır, gerçek hanendeliğin bütün gereklerini yerine getirirdi.⁷⁷

İhsan Özgen ise Sezgin’in icra özelliklerini şu şekilde aktarıyor.

Öncelikle temiz Türkçesi, sağlam prozodisi, mükemmel hece vurgusu ayrıcalık gösterir.. Türk musikisinin özel aralıkları ve perdeleri tam ve kusursuz biçimde yankılanır. Ses nüansları musiki cümleleri içinde ustalıkla yer alır. İcra edilen makamlar hakkıyla takdim edilir. Bekir Sıdkı olgun ses süzgeci ile kullandığı keskin hançeresi ile musikimizin gerekli her türlü çarpma, vibrato ve glisandolarına muktedir bir hanendedir.⁷⁸

4.3.3. Konservatuvar Hocalığı

Çok yönlü bir sanatçı olan Bekir Sıdkı Sezgin icracılığının, yorumculuğunun ve bestekârlılığının dışında kuruluş yılından itibaren yirmi yıl konservatuvarda öğretim görevlisi olarak hizmette bulunmuştur. Vefatından önce İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsünde yüksek lisans öğrencilerine seste ileri icra teknikleri, dini musiki dersleri vermekteydi. Binlerce öğrenciye meşh niteliğinde eğitim sunarak katkıda bulunmuştur. O döneme ait ders

⁷⁷ M. Nazmi Özalp, *Bekir Sıdkı’yı Anarken*, Türk Yurdu Dergisi, Ocak 1997, Sayı:113, s.47-48; Hüseyin Kutsi Sezgin, Ahmet Sadık Hıdır, Yasin Eker, age, s.71

⁷⁸ Hüseyin Kutsi Sezgin, Ahmet Sadık Hıdır, Yasin Eker, age, s.83

kayıtları ve tabii ki seslendirmiş olduğu eserler bugün de birçok öğrenciye özellikle doğru icra, üslup ve tavır açısından yol gösterici niteliktedir.

Nazmi Özalp'in, Sezgin'in hocalığı hakkında görüşleri aşağıda yer almaktadır.

Zamanımızın en iyi meşk hocalarındandı. Kendinden önce yetişen ünlü ses ustalarını dinleyerek, en çarpıcı yönlerini kendi potasında eriterek elde ettiği üslubunu öğrencilerine aktarmaya çalıştı. Hem de geleneksel öğretim şekli ile, ağızdan kulağa, diz döverek. Çünkü, musikimizin yazılarak ya da bir yerlerden okuyarak öğrenilmesi mümkün olmayan bazı özelliklerinin bu şekilde öğrenileceğini çok iyi bilirdi.⁷⁹

Bekir Sıdkı Sezgin'in musiki öğrenmek ve öğretmek konusundaki ifadelerine Ahmet Şahin Ak kitabında şöyle yer vermiştir.

Eğer insan en iyi ses ustalarını, en iyi yorumcu ve icracılarını dinler ve onlara hizmet ederse, ancak o zaman Türk musikisinin makamlarla ilgili yapısını ve perdelerini iyi anlayıp kavrayabilir. Yoksa öğrencilere falan dörtlü ve falan beşli birleştiği zaman şu makam olur deyip, o diziyi iki portelik bir temrin içinde terennüm etmekle musiki öğrenilemiyor ve öğretilmiyor. Böyle olunca mekânîk bir musiki öğretimi verilmiş olur ki, onda da ruh yoktur. Ruhsuz da musiki olmaz.⁸⁰

Musiki eğitiminde, meşk sisteminin önemini her fırsatta vurgulayan Sezgin'in, konservatuvar hocalığı yıllarında -daha önceki bölümlerde ayrıntılı olarak ele aldığımız şekilde- meşkin unsurlarını içerisinde barındırarak, öğrencilerine bilgi ve deneyimlerini aktarmış olduğunu söyleyebiliriz. Öğrencileri her şeyden evvel edep ve ahlâk konusunda kendisinden istifa ettiklerini dile getirmiştir. Bunun dışında iyi bir solist ve icracı olabilmenin tüm inceliklerini sabır ve alçak gönüllülükle aktardığı, tekrar ve taklit unsurlarının ön planda olduğu ifade edilmiştir. Öğrencilerinden Serhat Sarpel vermiş olduğu bir röportajda, Sezgin'in derste üzerinde durduğu konulardan bazılarını şöyle ifade ediyor:

...Bekir hocam repertuar dersine o kadar titiz hazırlanırdı ki bizler için.. O zaman tabii nazariyat, edebiyat, solfej öğretmenlerimiz vardı. Gececeği eserlerin güftelerini aynı zamanda edebiyat hocasına da verirdi.. Bize sadece güfteyi esere giydirmesi kalırdı...Usulsüz eser geçtiğimizi hiç bilmem...Elinde hep diyapazonu vardı. O diyapazon o kadar işe yarardı ki. Diz çöker, ağzımıza yaklaşır. Ağzımızın içindeki organların nasıl hareket etmesi gerektiğini,

⁷⁹ M. Nazmi Özalp, *Bekir Sıdkı'yı Anarken*, Türk Yurdu Dergisi, Ocak 1997, Sayı 113, s.47-48,

⁸⁰ Ahmet Şahin Ak, *Türk Musikisi Tarihi*, Ankara, 1992, Akçağ Yayınları, s.225

onları nasıl kullanacağımızı anlatırdı. Nüans derdi. Bir makamı bir kere çok iyi bilmek gerektiğini bize izah ederdi. Çeşniler... Nerede ne var bu çeşnilerin güçlüsünde nasıl kalınır, karar perdesinde nasıl ve hangi şiddetle kalınır. Asma kalıflarda yapılan geçkiye göre sesin şiddeti ne olmalıdır diye gösterirdi⁸¹

Derslerine iştirak eden etnomüzikolog Leslie Hall'da gözlemlerini şu şekilde aktarmaktadır.

Bekir Bey'in öğretim yöntemi, icraları kadar kapsamlıydı. Kendisinin 1980 yılında verdiği Klasik Türk Müziği üçüncü yıl ses dersi, Nişantaşı'ndaki eski TMDK binasının küçük bir sınıfında öğrencilerin sıralarda ikili eşler halinde oturduğu, toplamda 8 kişilik sınıf mevcuduyla gerçekleşmekteydi... Bekir Bey bu küçük öğrenci grubunun tam önünde oturur ve en öndeki iki öğrenciyle aynı sırayı paylaşırdı. Onlarla birlikte sıraya vurarak usül gösterirken, bu kadar yakın mesafede oturduğu için duyuşu ve bakışıyla talebeleri düzeltme imkanı da bulurdu. Osmanlıca sözlü repertuarı öğretmek için özel bir metot uygulardı... Güfte irdelendikten sonra talebeler, enstrümantal kısımları solfej yoluyla olmak üzere tüm eseri geçmeye başlardı. Perde ile ilgili sorunlar olduğu zaman Bekir Bey sınıfı durdurur ve makamın tespit edilmesini isterdi... Eğer sınıf perdede uyumu sağlayamazsa kendisi uyumu sağlamak için önce tek tek herkesi, sonra çiftleri, en sonunda da bütün sınıfı dinlerdi. Eser neredeyse öğrenildikten sonra ikili gruplar halinde talebeleri tekrar dinlemek suretiyle perdelerin doğruluğunu yeniden kontrol ederdi. Bekir Bey'in, icraları ve öğretiminde belirli perdeler üzerinde yaptığı mordan, dönüş, çarpma ve vibrato gibi incelikli süslemeler zorunlu olmasa dahi öğrencileri tarafından mutlak bir benzerlikle taklit edilmeye çalışılırdı.⁸²

4.3.4. Bekir Sıdkı Sezgin'in Kullandığı Süsleme Teknikleri ve Nüans Elemanları

4.3.4.1. Bekir Sıdkı Sezgin'in Kullandığı Süsleme Teknikleri

a) Çarpma (Acciaccatura)

“Çarpma” Türk müziğinde süsleme notası olarak en sık görülen ve icracının hançeresi ile yaptığı çok kısa zamanlı süs elemanıdır. İcra edilen eserin notasında yer almasa da, icracının üslubuna bağlı olarak bu küçük yazılmış notalara sıklıkla

⁸¹ Hüseyin Kutsi Sezgin, Ahmet Sadık Hıdır, Yasin Eker, age, s.309

⁸² Hüseyin Kutsi Sezgin, Ahmet Sadık Hıdır, Yasin Eker, age, s.153-155; yer alan ifadeler L. Hall tarafından yazılan doktora tezinde yer almıştır. Leslie Hall, the Turkish Fasıl: Selected Repertoire (1989) Doktora Tezi, Toronto Üniversitesi

başvurduğu ve ilaveler yaptığı görülmektedir. Değerini kendinden önceki veya sonraki notadan alan çarpmalar olarak ikiye ayrılmaktadır.⁸³

Değerlerini kendilerinden sonraki nottan aldıklarında, kuvvetli zamana rastlarlar. Gerçek notu daha geriye itip onun yerine geçerler, **apojoyatür** adı verilir, vurgulu çalmak gerekir. Batı müziğinde süslemelerin çoğu bu türdür. Müziğimizde tersine süslemelerin çoğu, zamanını kendinde önce gelen notadan alır, zayıf zamana düşer. Kuvvetli yapmamak gerekir.⁸⁴

Makam müziğinde kullanılan bir diğer çarpma türü, küçük yazılmış çift notadır. Çift küçük on altılık nota ile gösterilir. Değerlerini kendilerinden önceki ya da sonraki notadan alabileceği gibi gerçek notanın üst ve altındaki bitişik sesleri de kullanabilmektedir.⁸⁵

Bekir Sıdkı Sezin'in yorumladığı "Bir günüm asude geçmez ah ü efgân etmeden" mısrasıyla başlayan Suzinak makamındaki eserin nakarat bölümünde çarpma örneği yer almaktadır.

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'NOTA', shows a sequence of notes with lyrics 'Bir ge cem bul maz sa ba hı'. The bottom staff, labeled 'İCRÂ', shows the same sequence with a more complex, ornamented melody. Both staves are in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Şekil 4.1 : Çarpma Örneği

Rakım Elkutlu'ya ait Hüzam makamındaki "Aşkın Bana Bir Gizli Elem OIdu" sözleri ile başlayan eserde de aynı süsleme tekniğine başvurulmuştur.

⁸³ Gülçin Yahya Kaçar, *Türk Musikisinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*, Ankara, 2020, Gece Kitaplığı, s.168

⁸⁴ Mutlu Torun, *Ud Metodu*, İstanbul, 2000, Çağlar Yayınları, s.282

⁸⁵ Mutlu Torun, *age*, s.288, s.290

NOTA

Meh tâ ba ba kıp
ağ la dı ğım

İCRÂ

Meh tâ ba ba kıp
ağ la dı ğım

Şekil 4.2 : Çarpma Örneği 2

b) Tril

“Müzik yazısında üzerinde konulduğu notayı bir yarım sesi, bazen de artık ikili aralığında bir üst sesi asıl sesle nöbetleşe olarak tekrarlatan işaretir.”⁸⁶ Titreme manasına gelen tril, nota üzerinde (tr.) ve (tr...) ile gösterilmektedir. “Üzerine işaret konan bu gerçek not ve bir üzerindeki ses, art arda, çok defa, süratli, eşit değerlerle tekrarlanır. Trilin üst sesi donanımına uygun olarak, bir üstteki sestir.”⁸⁷ Hançere ile gerçekleştirilen triller, ifadede bir etki yaratmakta ve Türk müziğinde yer alan çeşitli formlara göre hız/ hareket unsuru değişiklik göstermektedir. Triller özellikle dini musiki formlarında veya gazellerde cümlelerin hız ve karakterine bağlı olarak ağırca başlayabilir, ağırdan bağlayarak hızlanabilir veya orta hızda seyrederek aniden susturulup süslemenin anlamlılığı artırılabilir.⁸⁸

Şekil 4.3 : Tril Örneği⁸⁹

⁸⁶ Gülçin Yahya Kaçar, age, s.171

⁸⁷ Mutlu Torun, age, s.293

⁸⁸ Nesibe Özgül Özbilen, *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2007, s. 22

⁸⁹ Gülçin Yahya Kaçar, age, s.171

Bekir Sıdkı Sezgin'in seslendirdiği Kürdilihicazkâr makamındaki “Niçin terkeyleyip gittin a zalim” adlı eserde tril örneği bulunmaktadır.

AKSAK
NOTA
Ni çin ter key
le yip git tin (.....SAZ.....)

İCRÂ
Ni çin ter key
le yip git tin (.....SAZ.....)

Şekil 4.4 : Tril Örneği 2

c) Glissando

Sesin kaydırılması anlamına gelen glissando, Türk müziğinde icracının üslubunu ortaya koyabilmek için sıklıkla başvurduğu süsleme elemanıdır. Oktav atlayışlarında kullanılan önemli üslup özelliklerindedir.

“İki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırılma hareketidir. Dizi oluşturan bir portamento hareketi olarak da tanımlanabilir.”⁹⁰

Bekir Sıdkı Sezgin'in yorumladığı Rahmi Bey'e ait Bayati Arabân makamındaki “Bana n'oldu değişti şimdi halim” adlı eserde glissando süsleme tekniğine rastlamaktayız.

AKSAK
NOTA
Re vâ n dır göz le rim den eş ki â

İCRÂ
Re vâ n dır göz le rim den eş ki â

Şekil 4.5: Glissando Örneği

⁹⁰ Nesibe Özgöl Özbilen, age, s. 17

Glissandoya bir diğer örnek olarak yine Sezgin'in seslendirdiği İsfahan makamındaki “Bıktın mı siyah gözlü güzel kız eleminden” mısrası ile başlayan şarkı verilebilir.

TÜRK AKSAĞI

NOTA

İCRÂ

lâ hi le bin den (.....SAZ.....)

Şekil 4.6 : Glisando Örneği 2

d) Portamento

Portamento bir sestem diğer sese geçerken kesinti yapılmadan sesin kaydırılması ve taşınmasıdır. Gazimihal'in sözlüğünde “Bir notadan diğerine sıçranılmaksızın ve iki aradan uygun bir köprü perdesini munis bir geçişle yalayıp aşarak, bir nevi bağlantılı surette geçmek”⁹¹ olarak tanımlanmıştır. İki notayı birbirine bağlamak için seslerin arasında boşluk bırakılmadan uygun geçişi sağlayan ses tekniğidir.

Bir sestem diğerine kayarak geçişi sağlayan portamento, glissandodan farklı olarak, iki uzak ses arasında hızlı bir dizi oluşturmamaktadır. Özellikle sözlü müziğimizde ve telli çalgılarda çok kullanılan bir süsleme çeşididir. Portamento, sözlü müzikte, yüksek müzikalite ve çok iyi bir perde hakimiyeti gerektirmektedir.⁹²

Bekir Sıdkı Sezgin, Sadettin Kaynak'a ait Acemaşiran makamındaki eserin ilk dizisinde portamento süsleme elamanını kullanmaktadır.

DÜYEK

NOTA

İCRÂ

Bu hâl zu hûr et me sin bir da

Şekil 4.7 : Portamento Örneği

⁹¹ Mustafa R. Gazimihal, *Musiki Sözlüğü*, İstanbul, 1961, Milli Eğitim Basım Evi, s. 298

⁹² Göknil Bişak Özdemir, age, s. 25



Şekil 4.9: Mordan Örneği

Mordana örnek olarak Bekir Sıdkı Sezgin'in seslendirdiği Zeki Arif Ataergin'e ait Dilkeşhâverân makamındaki “Kim görse seni aşkına hasr-ı emel eyler” adlı eseri verebiliriz.

SENGİN SEMÂİ

NOTA

İCRÂ

ri e mel ey ler (.....SAZ.....)

ri e mel ey ler (.....SAZ.....)

Şekil 4.10: Mordan Örneği 2

Kömürcüzâde Hafız Mehmet Efendi'ye ait Hüzam makamındaki “Aldım Hayal-i perçemi ey mah dideme” adlı eserde de yine aynı süsleme tekniğine rastlamaktayız.

REMEL

NOTA

İCRÂ

per per çe mi ney

per per çe mi ney

Şekil 4.11: Mordan Örneği 3

g) Grupetto

“Küçük yazılan üç (veya dört) küçük notaya grupetto adı verilir.”⁹⁷ Asıl notadan önce ya da sonra gelebilmektedir. Lavta mızrabı olarak da tanımlanan grupetto Türk müziği icrasında fazlaca görülmektedir. “Esas notanın bir derece üst veya alt perdesinde başlayıp kıvracık kümeleniveren üç veya dört notalık melodik süslemedir.”⁹⁸ Hızlı bir şekilde yapılır ve notaya ritmik bir değer katar. Nota üzerinde yatay “S” işareti ile gösterilmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin’in icrasında Suphi Ziya Özbekkan’a ait Hüseyini makamındaki “Feryad ediyor bir gül için” isimli eserde grupetto örneğini görmekteyiz.

CURCUNA

NOTA

le se vil mek e ze li mak sa dı ak

İCRÂ

le se vil mek e ze li mak sa dı ak

Şekil 4.12: Grupetto Örneği

CURCUNA

NOTA

re de bir âşk e se ri ol

İCRÂ

re de bir âşk e se ri ol

Şekil 4.13: Grupetto Örneği 2

⁹⁷ Mutlu Torun, *age*, s. 292

⁹⁸ Mustafa R. Gazimihal, *age*, s. 104

h) Rubato:

İcracının estetik anlayışına, yorumuna bağlı olarak, anlamlı bir tesir bırakmak için eserin olması gereken ritmine bağlı kalmadan hızlanması ya da ağırlaşmasıdır. Notada yer almayan bu icra özelliği, müziğimizde, icracının tercihinine kalmıştır.

“Notada yazılı değerlerin, zamanlamaya sadık kalınarak, çok kesin yapılacağına, esnek bir şekilde küçük uzatmalar veya kısaltmalarla icrasıdır. Müzikal ifadenin gereği olarak icracı duygularına ve yorum anlayışına göre yapar. Batı müziğinde besteci yerine işaret edebilir. Müziğimizde pek çok özellik gibi bu da notaya alınmaz.”⁹⁹

Rubato, “rub” kısaltması ile nota üzerinde gösterilmektedir.

Bekir Sıdkı Sezgin’in seslendirdiği bestesi Alaeddin Yavaşca’ya ait Hicaz makamındaki “Kimseyi Böyle Perişan Etme Allah’ım Yeter” dizeleri ile başlayan eserin bitiş notalarında rubato örneğine rastlamaktayız.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AKSAK' and 'NOTA'. It shows a melodic line in 9/8 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'bir ha ber (.....SAZ.....) ağ la mak tan'. The bottom staff is labeled 'ICRÂ' and shows the same melodic line with a 'rub.' marking above the first measure, indicating a rubato performance. The lyrics are the same: 'bir ha ber (.....SAZ.....) ağ la mak tan'.

Şekil 4.14: Rubato Örneği

1) Puandorg (Vakfe)

“İcracı tarafından eserin akışını bozmayacak biçimde ezginin uygun yerlerinde yapılan duruşlara, duraklamalara, kısa kalışlara verilen addır.”¹⁰⁰ İcracının yorumuna bağlı olarak istenilen yerde yapılabilir. Nota üzerinde yukarıdan virgülle (,) veya ☺ gösterilmektedir. Bekir Sıdkı Sezgin, İsmail Dede Efendi’ye ait “Ben seni sevdim seveli kaynayıp coştum” adlı Bestenigar makamındaki eserde puandorg örneğini kullanmıştır.

⁹⁹ Mutlu Torun, age, s. 319

¹⁰⁰ Gülçin Yahya Kaçar, age, s.181

CURCUNA

NOTA

Ben se ni sev dim se ve li kay na yı p coş

tum kay na yı p coş tum (.....SAZ.....)

İCRÂ

Ben se ni sev dim se ve li kay na yı p coş

tum kay na yı p coş tum (.....SAZ.....)

Şekil 4.15 : Puandorg Örneği

Yesâri Âsım Arsoy’a ait Suzidil makamındaki “Yüzyıl o güzel gözlere baksam yine kanmam” dizeleri ile başlayan şarkıda aynı süsleme elemanına rastlamaktayız.

SOFYAN

NOTA

yi ne kan mam (.....SAZ.....)

İCRÂ

yi ne kan mam (.....SAZ.....)

Şekil 4.16 : Puandorg Örneği 2

i)Vurgu

Vurgu, Türk müziği eser icrasında yorumu etkileyen en önemli süsleme elemanlarından biridir. Yorumcu tarafından güftenin ve bestenin gerektirdiği duyguların icraya aksettirilebilmesi, aynı zamanda güfte, usül ve melodinin birbiri ile uyum içerisinde ifade edilebilmesi için gerekli görülen yerlerde vurguya başvurulması gerekmektedir.

Eserin içerisinde belli notaların, kelimelerin hatta hecelerine öne çıkarılması ile güftede yer alan ve mana açısından öne çıkarılmak istenen bölümler ses ile vurgulanmaktadır.

“Musiki eserin veya eser cümlesinin iyi icra edilebilmiş sayılması için gereken ifade derecesine erişebilmek üzere bazı sesleri gürlük ve sürece değişikliğe uğratılır ki , vurgu işte bu keyfiyetin adıdır.”¹⁰¹

Bestekârın güftenin manasına uygun olarak vurguladığı kelimeleri, yorumcu da doğru şekilde tahlil edip vurgularsa hem ifade hem de mana daha da kuvvetlenecektir.

Melodinin belli notalarının öne çıkartılarak bir etki yaratılması yolunda başvuru bir süsleme biçimidir. Vurgular icracı tarafından genellikle grupettolarını ilk notalarına veya ezgi gurupları içerisinde diğerlerinden daha yüksek (tiz) frekansta olan notalara yapılan vurgu şeklinde görülür. Son devir icracılarında görüldüğü üzere yanlış kullanımı üslubu bayağılaştırabilmekte; bu sebeple de dikkatli kullanımı gerekmektedir. Vurgu, nota üzerinde ok işaretinin ucu “ > “ ile gösterilir.¹⁰²

Bekir Sıdkı Sezgin de icralarında vurguya çok dikkat etmiş, nefes hakimiyetini sağlayarak ve doğru nefes yerlerini tespit ederek, hem bestede hem de güftede öne çıkarılmak istenen duyguyu ya da manayı en iyi şekilde ortaya koymuştur.

Bekir Sıdkı Sezgin’in konservatuar hocalığı döneminde vermiş olduğu üslup derslerinin bir kısmı kayıt altına alınabilmiştir. Bu kayıtlardan Sezgin’in, vurguları, nota değerlerine göre de uyguladığı görülmektedir.

Aşağıda yer alan Hacı Arif Bey’in Bestenigâr makamındaki “Çok Gördü Felek” isimli eserinde 3. Ölçüde yer alan tâ-te-fe notalarında vurguların ilk zamanlarını yani sekizlik olan zamanlarını kuvvetli, onu takip eden o sese destek alt süs olarak kullanılmış olan onaltılık notları da hafif olarak icra ettiğini belirtmektedir.¹⁰³

¹⁰¹ Mustafa R. Gazimihal, age, s. 268

¹⁰² Nesibe Özgül Turgay, Ruhi Ayangil, *Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar*, Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt:4, Sayı:1, s. 1165-1184, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/545802>, Erişim tarihi 01.02.2021

¹⁰³ Bekir Sıdkı Sezgin-(Ders)-Klasik Musıkî Dersleri I, (2:40) bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=SSpAOcDnaQw&list=PLeA6p0EDBFahIu0XGmxlOnfg-peZz5NPI>, Erişim Tarihi 16.02.2021

AKSAK

NOTA

Of of of

of (.....SAZ.....) Çok gör dü fe lek

İCRÂ

Of of of

of (.....SAZ.....) Çok gör dü fe lek

Şekil 4.17 : Vurgu Örneği

İlgili ses kaydında senkopların icrasına da değinmiş “ gördü” kelimesinde yer alan senkoku işaret ederek “ ...Klasik musiki okuyuş üslubumuzda senkopların çok büyük önemi var. Senkopların ilk zamanı hafif dokunup, ortadaki zamanı açmak..” ifadesi ile vurguyu hangi notalarda kullandığını ayrıntılı şekilde göstermiştir.¹⁰⁴

4.3.4.2. Nüans Elemanları

Ayırıtı veya ince ayırım¹⁰⁵ anlamına gelen nüans, müzikte seslerin kuvvetli veya zayıf olarak icra edilmesi olarak kullanılmıştır. İfade unsuru olarak da tanımlanan nüanslar icracının yorumuna bağlı olarak şekillenmektedir. İcracı sesinin gürlüğünü kullanarak aynı zamanda ses rengi ve genişliğini de ortaya koyarak yorumunu güçlendirmektedir.

Nüans elemanları eserin anlamını derinleştirmek ve aktarılmak istenen duyguyu karşı tarafa -dinleyiciye- ulaştırmak için kullanılmaktadır. İcracının yorum kabiliyetini ortaya koyabilmesinde vurgu ve nüans önemli araçlardır. Müzik cümlelerinin kuvvetli veya hafif duyulması ile eserin ruhu ortaya çıkmakta; hüznün, neşe, mutluluk, coşku gibi duygular daha iyi aktarılabilir.

¹⁰⁴ Bekir Sıdkı Sezgin-(Ders)-Klasik Musıkî Dersleri I, (5:31), <https://www.youtube.com/watch?v=SSpAOcDnaQw&list=PLeA6p0EDBFahIu0XGmx1Onfg-peZz5NPI>, Yayın Tarihi: 10.11.2016, Erişim Tarihi:16.02.2021

¹⁰⁵ Türk Dil Kurumu Resmi Web Sitesi, Güncel Türkçe Sözlük, bkz. <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi 16.02.2021

Yorumcu, bir müzik cümlesini ve dahası, müzik eserinin bütünündeki anlamı, dinleyiciye ulaştırmada ‘nüans’lardan yararlanmak durumundadır. Yorumcu eserde anlatılmak isteneni, kavrayamamışsa; nüansları olması gereken yerde kullanmayıp eserdeki anlamı değiştirebilmektedir. Ayrıca farklı yorumcuların farklı nüanslar yapma olasılığı her zaman vardır. Dolayısıyla dinleyici aynı eser hakkında farklı yorum ve anlamla karşı karşıya kalacaktır¹⁰⁶

Süsleme elemanlarında olduğu gibi nüans elemanları da notalar üzerinde fazla kullanılmamakta icracının yorumuna bırakılmaktadır.

En sık kullanılan işaretler aşağıda yer almaktadır.

Tablo 4.1 Nüans İşaretleri¹⁰⁷

Adı	İşareti	Anlamı
Piano	p	Hafif, zayıf gürlükte.
Pianissimo	pp	Daha hafif ve zayıf gürlükte
Molto pianissimo	ppp	Çok çok hafif gürlükte
Mezzoforte	<i>mf</i>	Orta gürlükte
Forte	<i>f</i>	Kuvvetli gürlükte
Fortissimo	<i>ff</i>	Daha kuvvetli gürlükte
Molto Fortissimo		Çok gür
Crescendo	<	Gittikçe gürleşerek (kıs: cresc).
Decrescendo	>	Gittikçe hafifleşerek (kıs: decresc).

Bekir Sıtkı Sezgin yukarıda bahsi geçen Hacı Arif Bey’e ait Bestenigâr Şarkı’nın 4. ölçüsünde yer alan of kelimesinde crescendo - decrescendo ile sesi açıp kapatarak uzattığını belirterek, önünde yer alan saz payının solist açısından bu nüansı kullanması için elverişli olduğunu “yer müsait” kelimeleri ile ifade etmektedir.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ayten Kaplan, *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005

¹⁰⁷ Gülçin Yahya Kaçar, age, s.180

¹⁰⁸ Bekir Sıtkı Sezgin-(Ders)-Klasik Musıkî Dersleri 1, (3:28)

<https://www.youtube.com/watch?v=SSpAOcDnaQw&list=PLeA6p0EDBFahIu0XGmxlOnfg-peZz5NPI>,

Yayın Tarihi:10.11.2016, Erişim Tarihi: 16.02.2021

AKSAK

NOTA

Of of

of of (.....SAZ.....)

ICRÂ

Of of

of of (.....SAZ.....)

Şekil 4.18 : Crescendo-Decrescendo



BÖLÜM 5. USTA-ÇIRAK İLİŞKİSİ ÖZELİNDE İCRALARIN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Bu bölümde, Bekir Sıdkı Sezgin'in ve onun, gerek konservatuvar yıllarında gerekse meşk toplantılarında öğrencisi olan Doğan Dikmen, Necmettin Yıldırım ve Koray Safkan'ın üslup ve tavrı, ortak olarak icra ettikleri şarkı formundaki 7 eser üzerinden analiz edilmiştir. Her bir öğrencinin icra analizi Bekir Sıdkı Sezgin ile karşılaştırmalı olarak 4'er kez incelenerek somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Eser analizleri yapılırken, Batı müziğinde yer alan süsleme teknikleri ve nüans elemanlarına ait işaretler ve terimler kullanılmıştır.

İcraların analizi iki bölümde ele alınmıştır. İlk bölüm olan icra analizinde, eserleri seslendiren icracıların kullandıkları süsleme teknikleri ve nüanslar nota üzerinde gösterilmiş ve ayrıntılı olarak metin bölümünde açıklanmıştır. Esere ait notalar, portelere ayrılarak ve her bir icracı için alt alta sıralanarak ele alınmıştır. İlk portede yer alan nota TRT arşivlerinden temin edilmiş, eser icraları, ilgili nota üzerinden karşılaştırılarak farklılıklar ve benzerlikler ortaya koyulmuştur. Diğer portelerde solist isimleri Bekir Sıtkı Sezgin için B.S.S. ; Doğan Dikmen için D.D. ; Necmettin Yıldırım için N.Y. ; Koray Safkan için K.S. kısaltması kullanılarak gösterilmiştir.

İkinci bölümde ise ayrıntılı olarak incelenen veriler, maddeler halinde sıralanmış; icra özellikleri yorumlanmıştır.

Her bir icranın notaya alınma aşamasında Finale (Versiyon 2009) programı kullanılmış ve eser icraları Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi kullanılarak analiz edilmiştir.

5.1. HİCAZKAR ŞARKI “AÇIL EY GONCA-İ SAD-BERG YARAŞIR”, BEKİR SIDKI SEZGİN - DOĞAN DİKMEN İCRALARI

Bu başlık altında Hicazkâr makamındaki eser üzerinden Bekir Sıdkı Sezgin ve öğrencisi Doğan Dikmen'in üslup ve tavrı, kullandıkları süsleme teknikleri ve nüans elemanları kullanılarak karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

5.1.1. İcra Analizi

HİCAZKÂR ŞARKI
Açıl ey gonce-i sad-berg yaraşır

Güfte: Bilinmiyor
Beste: Hacı Ârif Bey

AKSAK

NOTA

B.S.S.

D.D.

A çıl ey gon ce i sad berg âh

A çıl ey gon ce i sad berg âh

A çıl ey gon ce i sad berg âh

Eserin zemin bölümünde, her iki icracı birinci ve ikinci ölçülerde, vibrato ve çarpmalar kullanarak benzer bir icra sergilemişlerdir. Üçüncü ölçüde B.S.S.'in, D.D.'den farklı olarak tâ te fe kalıplarında çift nota çarpmalar kullandığı görülmektedir. Ayrıca B.S.S. özellikle tâ te fe kalıplarında hem kreşendo unsurunu kullanmış hem de sekizlik değerdeki notaları daha kuvvetli, onu takip eden onaltılık değerdeki notaları daha zayıf bir ses tonu ile icra ederek, vurgu ve nüansı ön plana çıkarmıştır.

NOTA

B.S.S.

D.D.

âh ya ra şır (.....SAZ.....) âh ya ra şır (.....SAZ.....)

mf âh ya ra şır (.....SAZ.....) mf âh ya ra şır (.....SAZ.....)

mf âh ya ra şır (.....SAZ.....) mf âh ya ra şır (.....SAZ.....)

Dördüncü ölçüde “yaraşır” kelimesinin “-ra” hecesinde yer alan notalarda çarpmalar kullanılarak eserin zemin bölümü tamamlanmıştır.

6

NOTA) Sa na gül zâr da gez mek

B.S.S. *mf*) Sa na gül zâr da *mf* gez mek

D.D. *mf*) Sa na gül zâr da *mf* gez mek

8

NOTA âh âh ya ra şır (.....SAZ..... âh ya ra şır

B.S.S. *mf* âh *mf* âh ya ra şır (.....SAZ..... âh ya ra şır

D.D. *mf* âh *mf* âh ya ra şır (.....SAZ..... âh ya ra şır

Nakarat bölümünde B.S.S., altıncı, yedinci ve sekinci ölçülerde çarpma, çift çarpma tekniklerini ağırlıklı olarak kullanırken, D.D., bu bölümlerde herhangi bir süsleme tekniği kullanmayarak, daha sade bir icra ortaya koymuştur. Dokuzuncu ölçüde her iki icracı “yaraşır” kelimesinin “-ra” hecesini çarpma notaları ile süsleme yaparak icra etmiştir.

11

NOTA Tak dı ğın gül rû yi ne pek âh

B.S.S. *f* Tak dı ğın gül *f* rû yi ne pek *f* âh

D.D. *f* Tak dı ğın gül *f* rû yi ne âh *f* âh

14 1 2

NOTA âh ya ra şır âh ya ra şır (.....SAZ.....)

B.S.S. *mf* âh ya ra şır *mf* âh ya ra şır (.....SAZ.....)

D.D. *mf* âh ya ra şır *mf* âh ya ra şır (.....SAZ.....)

On birinci ölçüye her iki icracı forte bir giriş yaparak başlamıştır. B.S.S., “takdığın” kelimesinde tril kullanarak ve ölçüyü vibratolu bir icra ile tamamlarken, D.D., herhangi bir süsleme tekniği kullanmamıştır. On ikinci ölçüde B.S.S. “ruyine” kelimesinin ilk hecesinde grupetto kullanmış, ikinci hecesi olan “-yi” hecesini notaya bağlı kalarak icra etmiştir. D.D. ise nakaratın ilk bölümünde notaya bağlı kalırken, ikinci tekrarda “-ru” ve “-yi” hecelerinde grupetto kullanmıştır. B.S.S.’in “pek” hecesinde kullanmış olduğu çarpmalar, D.D. icrasında görülmemektedir. Bir diğer farklılık D.D. tarafından “pek” kelimesi yerine” ah” kelimesi kullanılmasıdır. On ikinci ölçüde, “ah” kelimesinde, zemin bölümünde olduğu gibi, B.S.S. çarpma ve çift çarpmalar kullanırken, D.D. notaya bağlı bir icra sergilemiştir. On ikinci ölçüde her iki icracı kreşendo kullanarak “ah” kelimesinde vurguyu artırmıştır.

16

NOTA) Gül ki gül rû yi ne gül mek

B.S.S. *mf*) Gül ki gül rû *mf* yi ne gül mek

D.D. *mf*) Gül ki gül rû *mf* yi ne gül mek

NOTA
âh ya ra şır (.....SAZ.....) âh ya ra şır SON

B.S.S.
mf âh ya ra şır (.....SAZ.....) âh ya ra şır SON
p

D.D.
mf âh ya ra şır (.....SAZ.....) âh ya ra şır SON
p

Son nakarata gelindiğinde B.S.S. on altıncı ölçüde yer alan “gül” kelimesinde ve on yedinci ölçüde yer alan “ruyine” kelimesinin ikinci hecesi olan - yi” hecesinde tril; “gülme” kelimesinin “-mek” hecesinde yer alan on altılık değerdeki notalarda çarpma kullanırken, D.D. herhangi bir süsleme tekniği kullanmamıştır. On dokuzuncu ölçüde her iki icracı “yaraşır” kelimesinin “-ra” hecesini çarpma notaları ile süsleme yaparak icra etmiştir.

5.1.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavır Özelinde Karşılaştırmalı Analizi

Her iki icracının eser genelinde kullandıkları süsleme teknikleri ve icra özelliklerinin, tek nota çarpma, çift nota çarpma, grupetto, tril, vibrato ve vurgu olduğu tespit edilmiş ve rakamsal olarak dağılımı aşağıda gösterilmiştir.

a) Tek nota çarpma, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 42, Doğan Dikmen tarafından 25 kez kullanılmıştır.

b) Çift nota çarpma, bu eserde Doğan Dikmen tarafından hiç kullanılmazken, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 10 kez kullanılmıştır.

c) Grupetto, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 1, Doğan Dikmen tarafından 2 kez kullanılmıştır.

d) Tril, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 3 kez kullanılırken, bu eser özelinde Doğan Dikmen hiç kullanmamıştır.

e) Vibrato, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 3, Doğan Dikmen tarafından 2 kez kullanılmıştır.

f) Vurgu, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 24, Doğan Dikmen tarafından 19 yerde kullanılmıştır.

Eser genelinde Bekir Sıdkı Sezgin ve Doğan Dikmen'in nota dışı icra kullanmadığı tespit edilmiştir.

Eser icrasında nüans kullanımı değerlendirildiğinde, her iki icracının mezzo forte, forte, piano kullandıkları belirlenmiştir. Ayrıca Bekir Sıdkı Sezgin 2, Doğan Dikmen ise 1 kez kreşendo kullanmıştır. Bekir Sıdkı Sezgin eseri, sesinin gerek yapısal özelliği ve gerek volüm seviyesi ile bağlantılı olarak daha rafine, yumuşak geçişlerle seslendirdiği gözlenmiştir. Bu özelliği onun eser icrasında güfte ve melodi bütünlüğünü ortaya koymasında da yardımcı olduğu kanısındayız.

Bekir Sıdkı Sezgin'in eserin zemin, nakarat ve meyan tekrarlarında, her bir nota üzerinde aynı süsleme tekniklerini ve nüansları kullanması dikkat çekicidir.

Metronom açısından değerlendirildiğinde, Bekir Sıdkı Sezgin'in, eseri, Doğan Dikmen'e göre, daha ağır bir metronom değerinde icra ettiği görülmektedir.

5.2. SUZINAK ŞARKI “BİR GÜNÜM ASUDE GEÇMEZ AH Ü EFGAN OLMADAN”, BEKİR SIDKI SEZGİN – NECMETTİN YILDIRIM İCRALARI

Bu başlık altında Suzinak makamındaki eser üzerinden Bekir Sıdkı Sezgin ve öğrencisi Necmettin Yıldırım'ın üslup ve tavrı kullandıkları süsleme teknikleri ve nüans elemanları kullanılarak karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

5.2.1. İcra Analizi

SÛZNÂK ŞARKI

Bir günüm âsüde geçmez âh ü efgân etmeden

Güfte: Şâir Eşref
Beste: Bekir Sıdkı Sezgin

MÜSEMME

NOTA

Bir gü nüm â sû de geç mez â hü ef gân

B.S.S.

mf Bir gü nüm â sû de geç mez *mf* â hü ef gân

N.Y.

mf Bir gü nüm â sû de geç mez *mf* â hü ef gân

Eserin giriş bölümünde B.S.S. ve N.Y.'ın birbiri ile benzeşen icrâları göze çarpmaktadır. İlk ölçüde, her iki icracı dörtlük ve daha üst değerdeki notalarda vibrato

kullanmıştır. İkinci ölçüde çarpma tekniği ile devam edilmiş, N.Y., B.S.S.’den farklı olarak “geçmez” kelimesinin ikinci hecesinde vibrato kullanarak eseri seslendirmiştir. Üçüncü ölçüde, her iki icracının neva perdesine bağlı olarak çift nota çarpma kullandığı görülmektedir.

et me den (.....SAZ.....) et me den (.....SAZ.....)

mf et me den.....SAZ.....) et me den.....SAZ.....)

mf et me den.....SAZ.....) et me den (.....SAZ.....)

Dördüncü ölçüde her iki icracı “etmeden” kelimesinin ilk hecesinde çarpmalar kullanarak zemin bölümü tamamlanmıştır.

Bir ge cem bul maz sa ba hı gam la it mâm
Kud re tim ce boş bı rak mam ben de ih sân

mf Bir ge cem bul maz sa ba hı *mf* gam la it mâm
Kud re tim ce boş bı rak mam ben de ih sân

mf Bir ge cem bul maz sa ba hı *mf* gam la it mâm
Kud re tim ce boş bı rak mam ben de ih sân

Eserin nakarat bölümüne, her iki icracı vibrato ve çarpmalar kullanarak başlamış, yedinci ölçüde “sabahu” kelimesinin “-ba” hecesine denk gelen notalarda çarpmalar kullanılmıştır. N.Y., B.S.S. icrasından ve notadan farklı olarak “bulmaz” kelimesinin “bul” hecesinde yer alan sekizlik değerdeki neva perdesini, onaltılık değerde hisar-neva perdeleri ile seslendirmiştir. Bir diğer farklılık B.S.S., yedinci ve sekizinci ölçülere tekamül eden “- hı” ve “-gam” hecelerinde mordan kullanmış; N.Y. farklı olarak sadece “-hı” hecesinde mordan kullanmıştır.

9

NOTA

et me den (.....SAZ.....) Bir ge cem bul maz sa ba hı
 et me den Kud re tim ce boş bı rak mam

B.S.S

mf et me den (.....SAZ.....) *mf* Bir ge cem bul maz sa ba hı
 et me den Kud re tim ce boş bı rak mam

vib. vib. vib. *vib. glas (1)* vib.

N.Y

mf et me den (.....SAZ.....) *mf* Bir ge cem bul maz sa ba hı
 et me den Kud re tim ce boş bı rak mam

vib. vib.

Dokuzuncu ölçüde “etmeden” kelimesinin son hecesinde B.S.S. vibratolu okurken, N.Y. mordan kullanmıştır. Onuncu ölçüye gelindiğinde dörtlük notalarda vibrato kullanılırken, N.Y.’ın “bulmaz” kelimesinin ilk hecesini mordanlı seslendirmiş, B.S.S. farklı olarak mordan kullanmamış, ilgili kelime hecelerini vibrato ve glissando kullanarak bağlı okumuştur. On birinci ölçüde yer alan “sabahu” kelimesinin son hecesi B.S.S. tarafından vibratolu okunurken, N.Y. tarafından mordan kullanılarak icrâ edilmiştir.

12

NOTA

gam la it mâm et me den (.....SAZ.....)
 ben de ih san et me den

B.S.S

mf gam la it mâm *mf* et me den (.....SAZ.....)
 ben de ih san et me den

port.(1) (2)

N.Y

mf gam la it mâm *mf* et me den (.....SAZ.....)
 ben de ih san et me den

On ikinci ölçüde, B.S.S., “gamla” kelimesinde, rast perdesinden gerdaniye perdesine portamento tekniğini kullanarak geçiş yapmış, eserin nakarat bölümünün ikinci okuyuşunda bu tekniği kullanmamıştır. Aynı ölçü sonunda B.S.S., nakaratın ikinci bölümünde puandorg kullanırken, N.Y. her iki bölümde puandorg kullanmıştır. On

üçüncü ölçüde eser N.Y. tarafından, B.S.S. den farklı olarak “etmeden” kelimesinin ilk hecesinde çarpmalar kullanılarak icra edilmiştir.

NOTA
Her fe lâ ket baş vu rur bir ker re bâ bı

B.S.S.
f Her fe lâ ket *f* baş vu rur bir *ff* ker re bâ bı

N.Y.
f Her fe lâ ket *f* baş vu rur bir *f* ker re bâ bı

Meyan bölümüne gelindiğinde, on dördüncü ölçüde B.S.S., dörtlük notalarda vibratoyu ağırlıklı kullanırken, N.Y., yine notadan farklı olarak “felâket” kelimesinin “-ket” hecesine denk gelen dörtlük değerdeki gerdaniye perdesini, iki sekizlik değerde bölerek seslendirmiş ve muhayyer perdesine çarpma yapmıştır, aynı icra tarzını on beşinci ölçüde tekrarlayarak “bir” kelimesine denk gelen neva perdesi, iki sekizlik değerde seslendirilmiştir. B.S.S., on beşinci ve on altıncı ölçülerde, N.Y.’dan farklı olarak çarpmalar kullanmıştır.

NOTA
lût fu ma (.....SAZ.....) Her fe lâ ket

B.S.S.
f lût fu ma (.....SAZ.....) *mf* Her fe lâ ket

N.Y.
f lût fu ma (.....SAZ.....) *mf* Her fe lâ ket

On sekizinci ölçü, her iki icracı tarafından, vibratolu bir okuyuşla başlanmış, “felaket” kelimesinin “-la” hecesinde, muhayyer perdesinden, hüseyini perdesine doğru glissando tekniği kullanılmıştır. Bu ölçüde yer alan farklılık, “felaket” kelimesinin son

hecesinde yer alan hüseyni perdesinde, N.Y. tarafından uzun tril kullanılmasıdır. Her iki icracı on sekizinci ölçüde dekreşendo kullanmışlardır.

NOTA
baş vu rur bir ker re bâ bı lût fu ma (.....SAZ.....)

B.S.S.
mf baş vu rur bir ker re bâ bı *mf* lût fu ma (.....SAZ.....)

N.Y.
mf baş vu rur bir ker re bâ bı *mf* lût fu ma (.....SAZ.....)

On dokuzuncu ölçüde, B.S.S., N.Y.’dan farklı olarak mordan tekniğini kullanırken, yirminci ölçüde notadan farklı olarak te-fe-ta kalıbını; noktalı on altılık değerde neva, otuz ikilik değerde çargah, sekizlik değerde seghah perdelerini kullanarak okumuştur. Bir diğer farklılık, yirminci ölçüde yer alan “bab-ı” kelimesinin “-ba” hecesine denk gelen hüseyni perdesinde tril kullanılmasıdır.

5.2.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavır Özelinde Karşılaştırmalı Analizi

Bekir Sıdkı ve Necmettin Yıldırım’ın eser genelinde kullandıkları süsleme teknikleri ve icra özelliklerinin, tek nota çarpma, çift nota çarpma, glissando, mordan, portamento, puandorg, tril, vibrato ve vurgu olduğu tespit edilmiş ve rakamsal olarak dağılımı aşağıda gösterilmiştir.

a) Tek nota çarpma, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 27, Necmettin Yıldırım tarafından 24 kez kullanılmıştır.

b) Çift nota çarpma, her bir icracı tarafından birer kez kullanılmıştır.

c) Glissando, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 2, Necmettin Yıldırım tarafından 1 kez kullanılmıştır.

d) Mordan, her iki icracı tarafından birbirine yakın oranlarda tespit edilmiş olup, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 3, Necmettin Yıldırım tarafından 4 kez kullanılmıştır.

e) Portamento, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 1 kez kullanılmıştır.

f) Puandorg, her iki icracı tarafından birer kez kullanılmıştır.

g) Tril, her iki icracı tarafından birer kez kullanılmıştır.

h) Vibrato, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 14, Necmettin Yıldırım tarafından 11 kez kullanılmıştır. Her iki icracı birbirlerine yakın oranlarda kullandığı bu süsleme tekniğini, genel olarak dörtlük ve daha büyük nota değerlerinde seslendirmişlerdir.

1) Vurgu her iki icracı tarafından 8 kez kullanılmıştır.

Nota dışı icra açısından değerlendirildiğinde, eserin Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 1, Necmettin Yıldırım tarafından 2 kez notadan farklı olarak icra edildiği tespit edilmiştir.

Eser icrasında nüans kullanımı değerlendirildiğinde, her iki icracının mezzo forte, forte ve dekresendo kullandıkları belirlenmiş, Bekir Sıdkı Sezgin'in ayrıca fortissimo unsurunu da kullandığı tespit edilmiştir.

Metronom açısından Necmettin Yıldırım'ın, Bekir Sıdkı Sezgin'e göre eseri daha hızlı icra ettiği belirlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin'in daha yavaş bir icra seyrini tercih ettiği görülmektedir. Bu tercihi, onun seslendirmiş olduğu eserdeki perde baskılarını, güftenin manasını ve aktarılmak istenen duyguyu ön plana alana çıkarma isteği ile bağlantılı olduğu görüşüdeyiz.

5.3. MUHAYYER ŞARKI “GÜN KAVUŞTU SU KARARDI BENİ ÜZME GÜZELİM”, BEKİR SITKI SEZGİN-KORAY SAFKAN İCRALARI

Bu başlık altında Muhayyer makamındaki eser üzerinden Bekir Sıdkı Sezgin ve öğrencisi Koray Safkan'ın üslup ve tavrı kullandıkları süsleme teknikleri ve nüans elemanları kullanılarak karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

5.3.1. İcra Analizi

MUHAYYER ŞARKI
Gün kavuştu su karardı beni üzme güzelim

Güfte: İhsan Râif Hanım
Beste: Üdi Nevres Bey

AKSAK SEMÂİ

NOTA

B.S.S

K.S

Gün ka vuş tu su ka rar dı

mf Gün ka vuş tu *mf* su ka rar dı (.....SAZ.....)

mf Gün ka vuş tu *mf* su ka rar dı (.....SAZ.....)

Eserin giriş bölümünde her iki icracı mezzo forte başlamıştır. B.S.S.’in, K.S.’dan farklı olarak “kavuştu” kelimesinde çift çarpma, vibrato ve çarpma kullandığı tespit edilmiştir. Her iki icracı “-tu” hecesinde notadan farklı olarak on altılık değerdeki gerdaniye-eviç perdelerini, otuz ikilik değerde gerdaniye-eviç, on altılık değerde gerdaniye perdesi ile icra etmiştir. İlk ölçüde K.S., “kavuştu” kelimesinin “-vuş” hecesinde notadan ve B.S.S.’den farklı olarak on altılık değerde tiz çargah,tiz seghah ve muhayyer perdelerinden oluşan dörtlük değerdeki kalıbı, tâ-te-fe kalıbı kullanarak sekizlik değerde tiz çargah on altılık değerde tiz seghah-muhayyer perdelerini kullanarak icra etmiştir. İkinci ölçüde B.S.S., “karardı” kelimesindeki “-rar” hecesinde yer alan tâ te fe kalıbında çarpma kullanırken, K.S, notadan farklı olarak aynı kalıpta tiz seghah perdesini, muhayyer olarak icra etmiş, çarpma kullanmamıştır.

NOTA
be ni üz me gü ze lim (.....SAZ.....)

B.S.S.
.....) *f* be ni üz me *f* rub. gü ze lim (.....SAZ.....)

K.S.
f be ni üz me *f* rub. *f* gü ze lim (.....SAZ.....)

Üçüncü ölçüde, B.S.S., notadan ve K.S.’dan farklı olarak “beni” kelimesinin “-ni” hecesinde yer alan tâ te fe kalıbını, sekizlik değerde tiz çargah-tiz seghah perdelerini kullanarak seslendirmiştir. Dördüncü ölçüde her iki icracının rubato kullanımları dikkat çekerken, B.S.S. tril ve çarpma kullanarak icrasında farklılık yaratmıştır. K.S.’nın ağırlıklı olarak vibrato kullandığı görülmektedir.

NOTA
.....) Boy nun bü küp dü şün me gel

B.S.S.
.....) *mf* Boy nun bü küp *mf* dü şün me gel *vib*

K.S. *mf* Boy nun bü küp *mf* dü şün me gel *vib*

Beşinci ölçüde B.S.S. çift nota çarpma kullanarak icrasına başlamış ve ölçü sonunda yer alan muhayyer ve hüseyini perdeleri arasında glissando tekniğini kullanmıştır. Her iki icracı “büküp” kelimesindeki “-bü” hecesine denk gelen bölümde on altılık değerlerde tiz çargah-tiz segah-muhayyer perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, tâ te fe kalıbı ile sekizlik değerde tiz çargah, onaltılık değerde tiz segah-muhayyer perdeleri ile icra etmişlerdir. Altıncı ölçüde B.S.S., “gel” kelimesinde çarpma kullanırken, K.S., “düşünme” kelimesinin son hecesinde çarpmalar kullanmıştır.

NOTA ver e li ni gi de lim (.....SAZ.....)

B.S.S. *p* ver e li ni *vib* *pp* rub *p* gi de lim (.....SAZ.....)

K.S. *p* ver e li ni *vib* *vib* *pp* rub. *p* gi de lim (.....SAZ.....)

Yedinci ölçüye gelindiğinde, B.S.S., notadan ve K.S.’dan farklı olarak “-li” hecesinde yer alan onaltılık değerdeki neva perdesini kullanmayarak çargah perdesini tekrarlı seslendirmiş, neva perdesini çarpma notası olarak icra etmiştir. Sekizinci ölçüde B.S.S. tril ve çarpmalar kullanırken, K.S., çift nota çarpma kullanmış ve notadan ve B.S.S.’den farklı olarak “gidelim” kelimesinin ilk iki hecesinde yer alan onaltılık değerlerde çargah, segah, düğah perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, ta te fe kalıbı kullanarak sekizlik değerde çargah, onaltılık değerde segah-düğah perdelerini kullanarak icra etmiştir. İlgili eserde her iki icracının rubatolu okuyuşu göze çarpmaktadır.

NOTA) Ka ra güm rah kir pik le rin (....SAZ.....)

9
B.S.S. *mf* Ka ra güm rah *mf* kir pik le rin (...SAZ...)
vib tr (1) vib
K.S. *mf* Ka ra güm rah *mf* kir pik le rin (...SAZ...)
vib

Dokuzuncu ve onuncu ölçülerde B.S.S.’nin çift nota çarpma, vibrato ve tril kullanımı dikkat çekerken, K.S., ölçü sonundaki vibrato dışında herhangi bir süsleme tekniği kullanmamıştır.

11
NOTA) kal dır gö zün gö re yim (...SAZ...
B.S.S. *mf*) kal dır gö zün *mf* gö re yim (...SAZ...)
tr vib
K.S. *mf*) kal dır gö zün *mf* gö re yim (...SAZ...)
tr vib

On bir ve on ikinci ölçülerde B.S.S., kelime ve perdeleri vurgu kullanarak ön plana çıkardığı gözlenmektedir. İlgili ölçülerde K.S., “gözün” kelimesinin “-zün” hecesinde yer alan hüseyini ve acem perdelerinde tril kullanmıştır.

13
NOTA) Ver e li ni bak aş kı ma
B.S.S. *mf* Ver e li ni *mf* bak aş kı ma vib
K.S. *mf* Ver e li ni *mf* bak aş kı ma vib

Nakaratin ikinci tekrarında, her iki icracı, ilk bölümde olduğu gibi dört on altılık değerdeki notaları, tâ te fe kalıbı ile icra etmiştir. On üçüncü ölçüde, B.S.S. ve K.S. icrasında, B.S.S.’nin kreşendo ve dekresondolu icrası dışında herhangi bir farklılık bulunmazken, on dördüncü ölçüde B.S.S., “aşkıma” kelimesinin ilk iki hecesinde yer alan on altılık değerdeki dörtlük kalıpların her ikisinde çarpmalar kullanmış, K.S. ise ikinci on altılık değerdeki dörtlük kalıpta çarpmalar kullanarak icra etmiştir. Vibrato kullanımı dörtlük ve daha üst değerdeki notalarda kullanılmıştır.

The image shows a musical score for three parts: NOTA, B.S.S., and K.S. The score is in 2/4 time and G major. The lyrics are "iş te şâ hit yü re ğim SON". The B.S.S. part includes dynamics like *p*, *pp*, and markings for vibrato (*vib*), trills (*tr*), and rubato (*rub.*). The K.S. part includes dynamics like *p* and markings for vibrato (*vib*), trills (*tr*), and rubato (*rub.*). The score is divided into measures 15, 16, 17, 18, and 19. The B.S.S. part has a rubato marking under the "hit" and "yü re ğim" phrases. The K.S. part has a rubato marking under the "hit" and "yü re ğim" phrases. The score ends with a double bar line and the word "SON".

On beşinci ölçüde B.S.S., nakaratın ilk tekrarında yer aldığı şekilde, onaltılık değerlerde çargah-neva-segah-dügah perdelerinden oluşan dörtlük kalıptaki neva perdesini kullanmayarak, çargah perdesini tekrarlı seslendirmiş ve neva perdesini çarpma notası olarak kullanarak icra etmiştir. K.S. aynı okuyuş şeklini son tekrarda kullanmış fakat neva perdesini çarpma notası olarak kullanmamıştır. Eser bitirişinde benzer bir tavırla tril ve puandorg kullanımı yer almakta, B.S.S. ikinci tekrarda “yüreğim” kelimesinde de tril kullanmaktadır. Vibratolar uzayan notalarda kullanılmaktadır. Aynı zamanda rubato kullanımı bu bölümde de görülmektedir.

5.3.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavır Özelinde Karşılaştırmalı Analizi

Her iki icracının eser genelinde kullandıkları süsleme teknikleri ve icra özelliklerinin, tek nota çarpma, çift nota çarpma, glissando, puandorg, rubato, tril, vibrato ve vurgu olduğu tespit edilmiş ve rakamsal olarak dağılımı aşağıda gösterilmiştir.

a) Tek nota çarpma, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 17, Koray Safkan tarafından 6 kez kullanılmıştır.

b) Çift nota çarpma, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 3, Koray Safkan tarafından 1 kez kullanılmıştır.

c) Glissando, sadece Bekir Sıdkı Sezgin tarafından kullanılmıştır..

d) Puandorg, her iki icracı tarafından birer kez kullanılmıştır.

e) Rubato, her iki icracı tarafından 3'er kez kullanılmıştır.

f) Tril, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 5, Koray Safkan tarafından 3'er kez kullanılmıştır.

g) Vibrato, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 11, Koray Safkan tarafından 13 kez kullanılmıştır.

h) Vurgu, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 21, Koray Safkan tarafından 12 kez kullanılmıştır.

Nota dışı icra açısından değerlendirildiğinde, eserin her iki icracı tarafından 6 kez notadan farklı olarak icra edildiği tespit edilmiştir.

Eser icrasında nüans kullanımı değerlendirildiğinde, her iki icracının mezzo forte, forte, piano kullandıkları belirlenmiştir. Ayrıca Bekir Sıdkı Sezgin 2, Koray Safkan 1 kez pianissimo unsurunu kullandığı tespit edilmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin nefesi, kelime sonlarında veya başında almış, kelimeleri bölmeden ve güftenin manasını bozmadan icra etmiştir. Koray Safkan ise nefesi, kelime hecelerinde kullanmış ve kelimeleri bölerek eseri seslendirmiştir.

Metronom açısından değerlendirildiğinde her iki icracının da eseri, giderinden daha yavaş bir metronom ile icra ettikleri tespit edilmiştir. Her iki icracının kullanmış olduğu rubatolar, eserin ritminin ağırlaştırılmasında etken olduğu görülmektedir. Koray Safkan'ın kelime geçişlerinde ritmi daha da yavaşlattığı belirlenmiştir.

5.4. HİCAZ ŞARKI “KİMSEYİ BÖYLE PERİŞAN ETME, ALLAH'IM YETER” BEKİR SITKI SEZGİN-DOĞAN DİKMEN-KORAY SAFKAN İCRALARI

Bu başlık altında Hicaz makamındaki eser üzerinden Bekir Sıdkı Sezgin ve öğrencileri Doğan Dikmen ve Koray Safkan'nın üslup ve tavrı kullandıkları süsleme teknikleri ve nüans elemanları kullanılarak karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

5.4.1. İcra Analizi

HİCAZ (HÜMÂYUN) ŞARKI

Güfte: Rahmi Duman
Beste: Alâeddin Yavaşca

Kimseyi böyle perişan etme, Allahım yeter

AKSAK

NOTA
..... Kim se yi böy le pe ri şan et me Al la

B.S.S.
mf Kim se yi böy le pe ri şan *mf* et me Al la

D.D.
mf Kim se yi böy le pe ri şan *mf* et me Al la

K.S.
mf Kim se yi böy le pe ri şan *mf* et me Al la

NOTA
him ye ter (.....SAZ.....) him ye ter (.....SAZ.....)

B.S.S.
mf him ye ter (.....SAZ.....) him ye ter (.....SAZ.....)

D.D.
mf him ye ter (.....SAZ.....) him ye ter (.....SAZ.....)

K.S.
mf him ye ter (.....SAZ.....) him ye ter (.....SAZ.....)

Eserin giriş bölümünde B.S.S., “kimseyi böyle perişan etme” kelime grubunda vibrato ve çarpmalar kullanmış, perişan kelimesinin son hecesini mordan kullanarak, adeta kelimenin son hecesini vurgulamıştır. Aynı kelime grubunda K.S., benzer süsleme tekniklerini kullanırken, D.D., mordan kullanmayıp, vibratolu olarak seslendirmiştir. Üçüncü ölçüde B.S.S. “Allah’ım” kelimesinin ilk iki hecesini glissando ile birbirine

bağlamış, çarpma ve vibrato kullanarak diğer ölçüye geçmiştir. Aynı ölçülerde D.D., benzer şekilde glissando kullanırken, K.S., dördüncü ölçüde ta te fe kalıbında glissando yapmıştır

NOTA

Uy ku tut maz bir ü mit yok
Haz re ti Ya ku ba dön der

B.S.S.

mf Uy ku tut maz *mf* bir ü mit yok
mf Haz re ti Ya *mf* ku ba dön der

D.D.

mf Uy ku tut maz *mf* bir ü mit yok
mf Haz re ti Ya *mf* ku ba dön der

K.S.

mf Uy ku tut maz *mf* bir ü mit yok
mf Haz re ti Ya *mf* ku ba dön der

Altıncı ve yedinci ölçülerde B.S.S.'nin mordan kullanımını dikkat çekerken, nakaratın ikinci tekrarında glissando kullanarak "bir ümit" kelimelerini birbirine bağlamıştır. İlgili ölçüleri D.D. ve K.S., notadaki şekli ile herhangi bir süsleme kullanmadan icra etmişlerdir.

NOTA

gel mi yor hiç bir ha ber
di be ni hük mi ka de

B.S.S.

mf gel mi yor hiç *mf* bir ha ber
mf di be ni hük *mf* mi ka der

D.D. *mf* gel mi yor hiç *vib.* bir ha ber (*vib.*SAZ.....
di be ni hük mi ka de

K.S. *mf* gel mi yor hiç *vib.* bir ha ber (*vib.*SAZ.....
di be ni hük mi ka der

Sekizinci ölçüde B.S.S., ağırlıklı olarak mordan ve vibrato kullanırken, dokuzuncu ölçüde noktalı on altılık notanın ardından çift nota çarpma kullanmış ve dörtlük değerde notalarda vibrato kullanmıştır. K.S., B.S.S.’den farklı olarak, sekizinci ölçü başında tril kullanmış, benzer yerlerde çift nota çarpma ve vibrato kullanmıştır. D.D. ise ilgili ölçüleri sadece vibrato kullanarak icra etmiştir.

NOTA) Uy ku tut maz bir ü mit yok
Haz re ti Ya ku ba dön der

B.S.S. *mf* Uy ku tut maz *mf* bir ü mit *vib.* yok
Haz re ti Ya ku ba dön der

D.D. *mf* Uy ku tut maz *mf* bir ü mit *vib.* yok
Haz re ti Ya ku ba dön der

K.S. *mf* Uy ku tut maz *mf* bir ü mit *tr* yok
Haz re ti Ya ku ba dön der

On birinci ölçüde B.S.S., inici notalarda çarpma, “yok” kelimesinde mordan ve vibrato kullanmıştır. İki onaltılık notalarda da mordan kullanımı dikkat çekicidir. Hançeresinde gerçekleştirdiği bu süslemeler icra konusundaki ustalığını gösterir niteliktedir. D.D., icrasında çarpma ve vibrato kullanırken; K.S., farklı olarak “yok” kelimesinde tril kullanmıştır.

12

NOTA

gel mi yor hiç bir ha ber SON
di be ni hük mi ka der (.....SAZ.....)

B.S.S.

mf gel mi yor hiç bir ha ber SON
di be ni hük mi ka der
rub. *p*

D.D.

mf gel mi yor hiç bir ha ber SON
di be ni hük mi ka der

K.S.

mf gel mi yor hiç bir ha ber SON
di be ni hük mi ka der
rub. *p*

On ikinci ve on üçüncü ölçülerde B.S.S.'nin mordanlı okuyuşu ön planda iken, D.D. ve K.S., notaya bağlı kalarak icralarına devam etmişlerdir. B.S.S. ve K.S.'nin rubato kullanımı, D.D. icrasında görülmemektedir.

14

NOTA

.....) Ağ la mak tan göz le rim et

B.S.S.

f Ağ la mak tan göz le rim et
vib. *ff* *f*

D.D.

f Ağ la mak tan göz le rim et

K.S.

f Ağ la mak tan göz le rim et
vib. *f* *gless* *tr*

Eserin meyan bölümünde yer alan on dördüncü ve on beşinci ölçülerde B.S.S. ve D.D.'nin kullandıkları vibrato ve çift nota çarpmaları benzerlik taşırken, K.S.,

B.S.S.'den farklı olarak “gözlerim” ve “etrafi” kelimelerini glissando ile birbirine bağlamış ve “etmeden” kelimesinin ilk hecesinde tril kullanılmıştır.

16
NOTA
ra fi ar tık gör mü yor (.....SAZ.....)

16
B.S.S.
f ra fi ar tık *f* gör mü yor (.....SAZ.....) vib.

16
D.D.
f ra fi ar tık *f* gör mü yor (.....SAZ.....) vib.

16
K.S.
f ra fi ar tık *f* gör mü yor (.....SAZ.....)

18
NOTA
.....) Ağ la mak tan göz le rim et

18
B.S.S.
.....) Ağ la mak tan *f* göz le rim et vib.
mf *mf*

18
D.D.
.....) Ağ la mak tan *mf* göz le rim et vib.
mf

18
K.S.
.....) Ağ la mak tan *mf* göz le rim et
mf

On altı ve on yedinci ölçülerde B.S.S.'nin vibrato kullanımı dışında bir farklılık görünmezken, meyanın devam eden bölümünü notaya bağlı kalarak, benzer bir icra ile seslendirmişlerdir.

The image displays a musical score for four instruments: NOTA, B.S.S., D.D., and K.S. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are 'ra fi ar tık gör mü yor (.....SAZ.....)'. The score includes performance markings such as 'mf' (mezzo-forte), 'vib.' (vibrato), and 'tr' (trill). The score is divided into four staves, each with a section number '20' at the beginning. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Yirminci ölçüye gelindiğinde B.S.S. mordan kullanmış, yirmi birinci ölçüye vibratoyla son vermiştir. D.D., notaya bağlı icrasını bu ölçülerde de tekrarlamış, ölçü sonunda yer alan neva perdesini vibratolu seslendirmiştir. K.S. ise yirminci ölçüye tril kullanarak başlamış, aynı şekilde vibratolu okuyuş ile bitirmiştir.

5.4.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavır Özelinde Karşılaştırmalı Analizi

Her iki icracının eser genelinde kullandıkları süsleme teknikleri ve icra özelliklerinin, tek nota çarpma, çift nota çarpma, glissando, mordan, rubato, tril, vibrato ve vurgu olduğu tespit edilmiş ve rakamsal olarak dağılımı aşağıda gösterilmiştir.

a) Tek nota çarpma, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 8, Doğan Dikmen tarafından 6, Koray Safkan tarafından 3 kez kullanılmıştır.

b) Çift nota çarpma, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 2, Doğan Dikmen tarafından 1, Koray Safkan tarafından 1 kez kullanılmıştır

c) Glissando, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 2, Doğan Dikmen tarafından 1, Koray Safkan tarafından 1 kez kullanılmıştır

d) Mordan, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 10, Koray Safkan tarafından 1 kez kullanılırken, bu eserde Doğan Dikmen tarafından kullanılmamıştır.

e) Rubato, Bekir Sıdkı Sezgin ve Koray Safkan tarafından birer kez kullanılırken, bu eserde Doğan Dikmen tarafından kullanılmamıştır.

f) Tril, bu eserde Bekir Sıdkı Sezgin ve Doğan Dikmen tarafından kullanılmazken, Koray Safkan tarafından 4 kez kullanılmıştır.

g) Vibrato, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 16, Doğan Dikmen tarafından 11, Koray Safkan tarafından 4 kez kullanılmıştır.

h) Vurgu, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 8, Doğan Dikmen tarafından 12, Koray Safkan tarafından 3 kez kullanılmıştır.

Eser genelinde Bekir Sıdkı Sezgin, Doğan Dikmen ve Koray Safkan'ın nota dışı icra kullanmadığı tespit edilmiştir.

Eser icrasında nüans kullanımı değerlendirildiğinde, her üç icracının mezzo forte, forte, piano kullandıkları belirlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin, diğer icracılardan farklı olarak fortissimo unsurunu da kullandığı tespit edilmiştir.

Metronom açısından değerlendirildiğinde, Bekir Sıdkı Sezgin'in eseri, Doğan Dikmen ve Koray Safkan'a göre giderinden biraz daha ağır bir tempoda icra ettiği tespit edilmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin ve Doğan Dikmen'in nefesi, kelime öncesinde veya sonrasında aldığı ve kelimeleri bölmeden eseri icra ettiği tespit edilmiş; Koray Safkan'ın ise nefesi kelime ortasında aldığı ve kelimeleri bölerek eseri seslendirdiği belirlenmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin, bestesi Alaeddin Yavaşca'ya ait olan hicaz makamındaki bu eserde; diğer eserlere oranla daha fazla mordan kullanmış ve eseri adeta Alaeddin Yavaşca ile meşk etmişçesine, bestekârın tavrını da esere yansıtacak şekilde icra etmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin, icrasında, Alaeddin Yavaşca'nın sıklıkla başvurduğu mordan tekniğini uygularken, taklitten uzak daha sade ve rafine bir üslup sergilemiş; hançere kullanımındaki yetkinliğini de ortaya koymuştur.

5.5. NİHAVENT ŞARKI “MÜMKÜN MÜ UNUTMAK GÜZELİM NEYDİ O AKŞAM” BEKİR SITKI SEZGİN-DOĞAN DİKMEN-NECMETTİN YILDIRIM İCRALARI

Bu başlık altında Nihavent makamındaki eser üzerinden Bekir Sıdkı Sezgin ve öğrencileri Doğan Dikmen ve Necmettin Yıldırım'ın üslup ve tavrı, kullandıkları süsleme teknikleri ve nüans elemanları kullanılarak karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

5.5.1. İcra Analizi

NİHÂVEND ŞARKI
Mümkün mü unutmak güzelim, neydi o akşam

Güfte: Rifat Ahmet Moralı
Beste: Râkım Elkutlu

AKSAK - SEMÂÎ

NOTA
Müm kün mü u nut mak gü ze lim (.....SAZ.....)

B.S.S.
f Müm kün mü u nut mak *mf* gü ze lim (.....SAZ.....)

D.D.
f Müm kün mü u nut mak *f* gü ze lim (.....SAZ.....)

N.Y.
mf Müm kün mü u nut mak *mf* gü ze lim (.....SAZ.....)

Eserin ilk ölçüsünde B.S.S. vibratolu bir başlangıç yapmış, “mümkün” kelimesinde yer alan gerdaniye ve neva perdeleri arasında glissando, kelimenin sonunda ise puandorg kullanmıştır. Bu şekilde hem perdeler arasında yumuşak bir geçiş yapılmış, hem de kelime vurgusu ön plana çıkarılmıştır. Ölçü sonunda yer alan dörtlük değerdeki neva ve sekizlik değerdeki çargâh perdelerini, noktalı dörtlük değerinde neva perdesi ile icra etmiştir. İkinci ölçüde yer alan on altılık değerdeki notalarda çarpma kullanmıştır.

İlgili ölçülerde D.D. ve N.Y.’ın, benzer bir icra sergilediği görülmüştür. B.S.S. icrasında farklı olarak D.D., ikinci tekrarda puandorg kullanmamış, N.Y. ise ölçü sonunda yer alan çargâh perdesini notada yer aldığı şekilde neva perdesinden sonra sekizlik değerde icra etmiştir.

NOTA
ney di o ak şam şam

B.S.S.
mf ney di o ak *f* şam
vib. vib.

D.D.
mf ney di o ak *mf* şam
vib. vib.

N.Y.
mf ney di o ak *f* şam
tr vib. vib.

Üçüncü ölçüde B.S.S., “akşam” kelimesinin “-ak” hecesini çarpmalı okumuş, dördüncü ölçüde vibrato kullanmıştır. N.Y., B.S.S.’den farklı olarak “neydi” kelimesinin “-ney” hecesinde tril kullanmış, D.D. ise B.S.S.’den farklı olarak çarpma kullanmamış, dördüncü ölçüde, benzer bir icra ile dörtlük değerdeki notalarda vibrato kullanmıştır.

NOTA
ney di o ak şam şam (.....SAZ.....) şam (.....SAZ.....)

B.S.S.
f ney di o ak şam şam (.....SAZ.....) şam şam (.....SAZ.....)
gliss 3 3

D.D.
mf ney di o ak şam şam (.....SAZ.....) şam şam (.....SAZ.....)
tr 3 3

N.Y.
mf ney di o ak şam şam (.....SAZ.....) şam şam (.....SAZ.....)
tr 3 3

Zemin bölümünde yer alan beşinci ölçüde B.S.S., “neydi” kelimesinin ilk hecesinde glissando yapmış, ikinci hecesinde notadan farklı olarak sekizlik değerdeki tiz buselik perdesini iki onaltılık değerde tiz buselik-muhayyer perdeleri ile seslendirmiştir. Aynı ölçüde yer alan “akşam” kelimesinin ilk hecesi olan “-ak” hecesinde ise notadan farklı

olarak eserin ilk ölçüsünde yer alan “-mü” ve “-u” hecelerindeki on altılık değerdeki trioleleri kullanarak icra etmiştir. D.D., ilk hecede glissando kullanmamış, B.S.S. ile benzer bir icra ile “neydi” kelimesinin ikinci hecesinde notada yer alan sekizlik değerdeki tiz buselik perdesini iki onaltılık değerde tiz buselik-muhayyer perdeleri ile seslendirmiştir. Yine B.S.S. ile benzer bir icra ile “akşam” kelimesinin ilk hecesi olan “-ak” hecesindeki onaltılık değerdeki trioleleri kullanmış, B.S.S. icrasından farklı olarak tril kullanarak, daha hareketli ve vurgulu bir icra ortaya koymuştur. N.Y. ise “neydi” kelimesinin ilk hecesi olan “-ney” hecesinde mordan kullanmış, yine B.S.S. icrasına paralel olarak “akşam” kelimesinin ilk hecesinde on altılık değerde trioleler kullanmıştır.

The image shows a musical score for four instruments: NOTA, B.S.S., D.D., and N.Y. The score is in 8/8 time and features a key signature of one flat. The lyrics are "Rü yâ gi bi (.....SAZ.....) hül yâ gi bi (.....SAZ.....)". The B.S.S. part includes dynamic markings (mf, p) and performance instructions (vib., gliss.).

B.S.S., eserin nakarat bölümünün ilk ölçüsünde yer alan “hülya” kelimesinin ilk hecesini glissando yaparak ikinci heceye bağlamış, gerdaniye perdesinden nim hisar perdesine doğal bir geçiş sağlamıştır. Kelimenin ikinci hecesi olan “-ya” hecesini ise vibratolu seslendirmiştir. Aynı şekilde dokuzuncu ölçüde yer alan “rüya” kelimesinin ilk hecesi olan “-rü” hecesinde de vibrato kullanmıştır. B.S.S., nakarat bölümünde yer alan “hülya” ve “rüya” kelimelerini, diğer icracılardan ve güfteden farklı olarak yerlerini değiştirerek seslendirmiştir. D.D. icrasında, sekizinci ölçüde yer alan “rüya” kelimesinin ilk hecesinde vibrato kullandığı görülmektedir. N.Y., B.S.S. icrasından farklı olarak kelime sonlarında vurgulu ve ana notadan bağımsız olarak nota dışı ezgi

çeşitlemesi yaptığı görülmektedir. İlk ölçüde yer alan “rüya” kelimesinin ikinci hecesinde, notadan farklı olarak, noktalı sekizlik değerindeki nim hisar perdesi ve onaltılık değerdeki neva perdesini; noktalı onaltılık değerinde nim hisar perdesi, otuz ikilik değerde acem, onaltılık değerde nim hisar-neva perdeleri ile seslendirmiştir. N.Y.’ın yapmış olduğu nota dışı icraların eserin farklı ölçülerinde benzer şekilde tekrar edildiği görülmektedir. Örneğin dokuzuncu ölçüde yer alan “hülya” kelimesinin ikinci hecesi, onuncu ölçüde yer alan “bir şey” kelimesinin ikinci hecesinde aynı ezgi çeşitlemesini farklı perdeler kullanarak tekrarlamıştır.

The image displays a musical score for the phrase "bir şey di o ak şam" in four different styles: NOTA, B.S.S., D.D., and N.Y. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The B.S.S. and D.D. staves include vibrato markings (vib.) and dynamic markings (mf, p). The B.S.S. staff also includes a rubato marking (rub. (2)) and a second ending bracket. The N.Y. staff includes a dynamic marking (mf) and a second ending bracket.

Onuncu ölçüde B.S.S. ve D.D., “akşam” kelimesinin ilk hecesinde vibrato kullanmıştır. On ikinci ölçüdeki “şam” hecesinde yer alan notalar B.S.S. tarafından nakaratın ilk tekrarında notaya bağlı kalarak, nakaratın ikinci tekrarında ise notadan farklı olarak icra edilmiştir. İkinci tekrarda B.S.S, onaltılık değerdeki nim hisar-gerdaniye-acem-nim hisar perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, tâ te fe kalıbı ile sekizlik değerde nim hisar, onaltılık değerde neva-çargâh perdeleri ile seslendirmiş, ikinci onaltılık değerdeki neva-çargah-kürdi ve düğah perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı ise sekizlik değerlerde kürdi ve düğah perdelerini kullanarak seslendirmiştir. B.S.S.’nin notadan farklı olarak icra ettiği ikinci versiyon, D.D. tarafından nota dışı icra olarak nakaratın bütün dönüşlerinde tekrar edilmiştir. On üçüncü ölçüde B.S.S. ve D.D. dörtlük değerdeki perde üzerinde vibrato kullanmış B.S.S. ölçüyü rubatolu olarak icra etmiştir.

N.Y., ilgili ölçülerde herhangi bir süsleme tekniği kullanmamış ve notaya bağlı kalarak icra sergilemiştir.

SEMÂÎ

NOTA 13 1 2
şam (.....SAZ.....) şam (.....SAZ.....)

B.S.S. 13 1 2
şam (.....SAZ.....) şam (.....SAZ.....)

D.D. 13 1 2
şam (.....SAZ.....) şam (.....SAZ.....)

N.Y. 13 1 2
şam (.....SAZ.....) şam (.....SAZ.....)

NOTA 16 İç tik ka na rak bir e

B.S.S. 16 vib. vib. vib. port. vib. vib.
f İç tik ka na *f* rak bir e

D.D. 16 vib. vib. vib. vib.
f İç tik ka na rak *mf* bir e

N.Y. 16 vib. vib. vib. vib.
f İç tik ka na rak *f* bir e

Meyan bölümündeki ölçülerde B.S.S., uzayan notalarda vibrato kullanmış, “kanarak” kelimesinin ikinci hecesi olan “-na” hecesini notadan farklı olarak seslendirmiş, sekizlik değerlerdeki gerdaniye- muhayyer perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, dörtlük değerde gerdaniye perdesi ile icra etmiştir. Ayrıca “-na” ve “-rak” hecesinde yer alan gerdaniye

perdesini muhayyer perdesine portamento ile bağlanmıştır. D.D. ve N.Y. da B.S.S. icrası ile paralel olarak uzayan notalarda vibrato kullanmıştır.

NOTA
ze li mey di o ak şam

B.S.S.
ze li *f* mey di o ak şam *ff* *p*
vib. rub. rub. rub.

D.D.
ze li mey di o ak şam
f rub. *ff*

N.Y.
ze li *f* mey di o ak şam rub.
f

Meyanın devam eden bölümünde B.S.S., dörtlük değer üstündeki notalarda vibrato ve puandorg kullanmış, ayrıca “meydi o akşam” kelime grubunu rubatolu olarak seslendirmiştir. Yirmi beşinci ölçüde yer alan onaltılık değerdeki dörtlük kalıbı, çarpmalar kullanarak seslendirmiş ve muhayyer perdesinde puandorg kullanmıştır. D.D. ve N.Y.’ın birbirleri ile paralel olan icralarında, B.S.S.’den farklı olarak, sadece yirmi beşinci ölçüde yer alan muhayyer perdesinde puandorg kullanmışlardır.

İlgili bölümde dikkat çeken farklardan biri de icradaki nüans kullanımı ile ilgilidir. B.S.S., yirmi ikinci ölçüde yer alan forteli icrasını kreşendo kullanarak güçlendirmiş, fortissimo unsuru ile icrasına devam ederken, yirmi beşinci ölçü sonunda dekreşendo kullanarak tiz perdelerde de sesinin volümünü azaltarak piano bir icrayla vurguyu güçlendirmiştir. D.D. yirmi beşinci ölçüde, B.S.S.’den farklı olarak kreşendo kullanmış ve tiz notalarda daha kuvvetli bir icra tercih etmiştir. Aynı icra anlayışı, N.Y. icrasında aynı ölçüde ve meyan sonunda görülmektedir.

AKSAK

NOTA

26

mey di o ak şam (.....SAZ.....)

AKSAK

B.S.S.

26

f mey di o ak *ff* şam (.....SAZ.....)

AKSAK

D.D.

26

ff mey di o ak *f* şam (.....SAZ.....)

AKSAK

N.Y.

26

f mey di o ak *ff* şam (.....SAZ.....)

Meyan bölümünün son ölçülerinde B.S.S., eserin notasına sadık kalarak sade bir üslupla seslendirmiştir. D.D., yirmi altıncı ölçüde yer alan “meydi” kelimesinin ilk hecesi olan “-mey” hecesinde yapmış olduğu grupetolu icrasının yanında, “ akşam” kelimesinin ilk hecesi olan “-ak” hecesinde gerdaniye perdesinden tiz neva perdesine portamento kullanarak geçiş yapmıştır. N,Y. ise D.D. icrasında yer aldığı şekilde grupetto kullanmıştır.

5.5.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Özelinde Karşılaştırmalı Analizi

Her iki icracının eser genelinde kullandıkları süsleme teknikleri ve icra özelliklerinin, tek nota çarpma, glissando, grupetto, mordan, portamento, puandorg, rubato, tril, vibrato ve vurgu olduğu tespit edilmiş ve rakamsal olarak dağılımı aşağıda gösterilmiştir.

a) Tek nota çarpma, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 8, Doğan Dikmen tarafından 6, Necmettin Yıldırım tarafından 7 kez kullanılmıştır.

b) Glissando, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 3, Doğan Dikmen tarafından 2, Necmettin Yıldırım tarafından 1 kez kullanılmıştır.

c) Grupetto, bu eserde Bekir Sıdkı Sezgin tarafından kullanılmazken, Doğan Dikmen ve Necmettin Yıldırım tarafından 1 kez kullanılmıştır.

d) Puandorg, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 4, Doğan Dikmen tarafından 2, Necmettin Yıldırım tarafından 2 kez kullanılmıştır.

e) Rubato, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 3, Doğan Dikmen tarafından 1, Necmettin Yıldırım tarafından 1 kez kullanılmıştır.

f) Tril, bu eserde Bekir Sıdkı Sezgin tarafından kullanılmazken, Doğan Dikmen tarafından 1, Necmettin Yıldırım tarafından 1 kez kullanılmıştır.

g) Vibrato, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 14, Doğan Dikmen tarafından 9, Necmettin Yıldırım tarafından 12 kez kullanılmıştır.

h) Vurgu, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 6, Doğan Dikmen tarafından 8, Necmettin Yıldırım tarafından 3 kez kullanılmıştır.

ı) Bekir Sıdkı Sezgin ve Doğan Dikmen eserin son ölçüsünde falsetto tekniğini kullanmış, eserin final bölümünü bir oktav tize çıkararak seslendirmiştir.

Eser genelinde Bekir Sıdkı Sezgin, Doğan Dikmen ve Necmettin Yıldırım'ın 4'er kez nota dışı icra kullandığı tespit edilmiştir.

Eser icrasında nüans kullanımı değerlendirildiğinde, her üç icracının mezzo forte, forte, fortissimo, kreşendo, dekreşendo ve piano kullandıkları belirlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin icrasında kreşendo-dekreşendo unsurunu da kullanmıştır. Eser genelinde icracılar her ne kadar benzer nüans elemanlarını kullansalar da ortaya çıkan yorum elbette farklılık yaratmaktadır. Sesin kuvvetli veya zayıf kullanılması, vurguyu, dolayısıyla yorumu etkilemektedir. Nüans ve vurgu, eserde anlatılmak istenen duygunun, ön plana çıkarılmak istenen notanın veya güftenin etkisini artırmaktadır. Bu anlamda icracının sesine olan hakimiyeti ve eseri, sesine uygun olan tonda seslendirmesi önem kazanmaktadır. İlgili eser özelinde Necmettin Yıldırım'ın eseri sesine uygun olan tonda seslendirmediği ve özellikle tiz perdelerde Bekir Sıdkı Sezgin'e göre forte okuması sonucu daha sert bir duyum verdiği düşünceindeyiz.

Bekir Sıdkı Sezgin'in, eseri, Doğan Dikmen'e ve Necmettin Yıldırım'a göre, daha ağır bir metronom değerinde icra ettiği görölmektedir. Bu farkın sebebi olarak, Bekir Sıdkı Sezgin'in, kullanmış olduğu rubatolar ve perde baskılarını, duyguyu dikkate alarak daha serbest bir icrayı tercih etmesi gösterilebilir.

5.6. HÜZZAM ŞARKI “USANDIRDIN MI ÂYÂ GÜL CEMALİ ARZ-I HALİMLE” BEKİR SITKI SEZGİN-KORAY SAFKAN-NECMETTİN YILDIRIM İCRALARI

Bu başlık altında Hüzam makamındaki eser üzerinden Bekir Sıdkı Sezgin ve öğrencileri Koray Safkan ve Necmettin Yıldırım’ın üslup ve tavrı, kullandıkları süsleme teknikleri ve nüans elemanları kullanılarak karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

5.6.1. İcra Analizi

HÜZZAM AĞIR SEMÂÎ
Usandırdım mı âyâ gül-cemâli arz-ı hâlimle

Güfte: Bilinmiyor
Beste: İsmâil Hakkı Bey
(Muallim)

AKSAK SEMÂÎ

NOTA
Âh U san dır dım mı â yâ gül

B.S.S.
mf Âh U san dır dım mı â mf yâ gül

N.Y.
mf Âh U san dır dım mı â mf yâ gül

K.S.
mf Âh U san dır dım mı â mf yâ gül

Eserin giriş bölümünde, üç icracı da vibratolu giriş yapmıştır. İlk farklılık B.S.S.’nin diğer eserlerde de yer aldığı şekilde noktalı olmayan notayı noktalı olarak icra etmesidir. İlk ölçüde yer alan “-dır” hecesi, B.S.S tarafından, noktalı on altılık değerinde neva, otuz ikilik değerinde çargah ve on altılık değerinde segah ve çargah perdeleri ile seslendirilmiş, N.Y. ve K.S. tarafından notada yer aldığı şekilde dört onaltılık değerinde icra edilmiştir. İlk ölçü sonunda B.S.S. ve N.Y. mordanlı bir okuyuş ile devam ederken, K.S. ağırlıklı olarak vibrato kullanmıştır. İkinci ölçüde B.S.S. ve N.Y. “gül” kelimesine denk gelen onaltılık değerdeki notalarda çarpmalar kullanırken, K.S. birbirine yakın değerdeki notalarda glissando kullanmıştır.

NOTA
ce mâ li ar zı hâ lim le

B.S.S.
mf ce mâ li ar (2) (2) zı hâ lim le
port.

N.Y.
mf ce mâ li ar zı hâ lim le
vib.

K.S.
mf ce mâ li ar zı hâ lim le
vib. rub. tr vib.

Üçüncü ölçü incelendiğinde B.S.S., ilk ölçünün birinci tekrarında notaya bağlı kaldığı görülürken, ikinci tekrarda, “-ar” hecesinde yer alan sekizlik değerlerde eviç-hisar perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, tâ-te-fe kalıbı kullanarak sekizlik değerde eviç, onaltılık değerde hisar-neva perdeleri ile icra etmiş, devamında yer alan sekizlik değerdeki gerdaniye perdesini, onaltılık değerde gerdaniye-eviç perdeleri ile seslendirmiştir. Aynı ölçüde N.Y. ve K.S.’in, B.S.S.’den ve notadan farklı; fakat kendi aralarında benzer icra ettikleri göze çarpmaktadır. İlk ölçüde N.Y. ve K.S. “-li” hecesinde yer alan triole kalıbını kullanmayarak, triole yerine sekizlik değerde hisar perdesini kullanarak eseri seslendirdikleri görülmektedir. N.Y.’in, “-ma” hecesinde yer alan gerdaniye perdesinden sonra muhayyer perdesini ekleyerek oluşturduğu nota dışı icrası göze çarpmaktadır. Her iki icracı da sekizlik değerlerde eviç-hisar perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, tâ-te-fe kalıbı kullanarak sekizlik değerde eviç, onaltılık değerde hisar-neva perdeleri ile icra etmiştir. Ardından gelen dört onaltılık nota ise te fe tâ kalıbı ile seslendirilmiştir. K.S. “ar-zı” kelimesini rubatolu seslendirmiştir.

B.S.S. dördüncü ölçüde yer alan dört onaltılık notayı çarpmalar kullanarak notaya bağlı olarak icra etmiştir. Diğer iki icracıdan ve notadan farklı olarak, “-ha” hecesinde yer alan noktalı onaltılık değerde hisar, otuz ikilik değerde neva, onaltılık değerlerde hisar-gerdaniye perdelerinden oluşan kalıbı, onaltılık değerde hisar, otuz ikilik değerlerde hisar-neva, onaltılık değerlerde hisar-gerdaniye perdelerini kullanarak seslendirmiştir. B.S.S. icrasına “halimle” kelimesinde yer alan ilk iki heceyi kısa bir puandorg ve portamento ile birbirine bağlayarak devam etmiş, “-lim” hecesinde

çarpmalar kullanmıştır. K.S., aynı ölçüde diğer iki icracıdan farklı olarak çarpma notaları yerine tril kullanmış ve vibrato ile ölçüyü sonlandırmıştır. N.Y., onaltılık değerdeki notalarda çarpma kullanmış ve ölçü sonunu vibratolu icra etmiştir.

The image displays a musical score for the phrase "Dil sana hayran can sana kurban" in 5/8 time. It consists of four staves, each representing a different performer or instrument:

- NOTA:** Shows a melodic line with slurs and accents, starting with a fermata.
- B.S.S.:** Features a melodic line with vibrato (vib.), accents, and trills (tr). It includes dynamic markings like *mf* and *rub.* (rubato).
- N.Y.:** Shows a melodic line with accents and trills, starting with a fermata. It includes dynamic markings like *mf*.
- K.S.:** Features a melodic line with vibrato (vib.), accents, and trills (tr). It includes dynamic markings like *mf* and *rub.* (rubato).

Beşinci ölçüde B.S.S., vibratolu bir okuyuş ile başlayarak, “sana” kelimesinin “-na” hecesinde çarpma kullanıp, ölçü sonunda otuz ikilik triole ile “hayran” kelimesini hareketli ve vurgulu seslendirmiştir. Ölçü sonunda rubatolu bir okuyuş görülmektedir. N.Y. “sana” kelimesinin “-na” hecesinde notadan ve diğer icracılardan farklı olarak ezgi çeşitlemesi yaparak, notada yer alan tâ te fe kalıbı kullanmayıp, onaltılık değerde eviç, otuz ikilik değerlerde eviç-hisar, onaltılık değerlerde eviç-gerdaniye perdelerini kullanarak seslendirmiştir. “hay” hecesinde ise notadan farklı olarak noktalı on altılık değerinde eviç, otuz ikilik değerde hisar perdelerini kullanarak icrasına devam etmiştir. K.S., ise ölçü başında vibrato, ölçü sonunda rubato kullanmıştır.

On altıncı ölçüde N.Y. “can” kelimesini notadan ve diğer icracılardan farklı olarak noktalı sekizlik değerde muhayyer, on altılık değerde gerdaniye perdelerini kullanarak seslendirirken, “sana” kelimesinin “-na” hecesini yine notadan farklı olarak noktalı onaltılık değerde eviç, otuz ikilik değerde hisar, onaltılık değerde eviç-gerdaniye perdelerini kullanarak icra etmiştir. Ölçü devamında “kurban” kelimesinin ilk hecesinde tril, ikinci hecesinde mordan kullanmıştır. B.S.S. ve K.S.’nın ise , “sana kurban” kelimelerinin “-na” ve “kur” hecelerinde tril kullandığı görülmektedir. Ayrıca aynı ölçüde B.S.S, K.S. ve N.Y.’dan farklı olarak “sana kurban” kelimelerini glissando ile

bağlamış ve “-ban” hecesinde çift notalı çarpma kullanmıştır. B.S.S. ve K.S.’ın, N.Y.’dan farklı olarak, aynı bölgelerde rubatolu bir icra ortaya koydukları görülmektedir. K.S. ölçü sonunu vibratolu bir icra ile bitirmiştir.

NOTA
ey şe hi dev ran gel e fen dim SON

B.S.S.
mf ey şe hi dev ran *vib.* *rub.* *mf* el e fen dim SON

N.Y.
mf ey şe hi dev ran *mf* gel e fen dim SON

K.S.
mf ey şe hi dev ran *mf* gel e *rub.* fen dim SON

Yedinci ve sekinci ölçüye gelindiğinde, B.S.S.’nin çarpmalı ve trioleli icrası dikkat çekerken, N.Y. icrasında çarpmalar kullanmıştır. K.S ise farklı olarak “devran” kelimesinin “-ran” hecesinde tril kullanmıştır. İgili ölçülerde rubato kullanımı, K.S. ve B.S.S. icrasında yer almaktadır. K.S. farklı olarak vibrato ile ölçüyü sonlandırmıştır.

NOTA
Âh Ka lıp üm mid siz â vâ re

B.S.S.
mf Âh Ka lıp üm mid *p* siz *mf* â vâ re

N.Y.
mf Âh Ka lıp üm mid *mf* siz â vâ re

K.S.
mf Âh Ka lıp üm mid *f* siz *mf* â vâ re

Dokuzuncu ve onuncu ölçülerde, B.S.S., diğer icracılardan ve notadan farklı olarak “ümitsiz” kelimesinin “-ü” hecesinde yer alan dört koma değerindeki mi diyez, bekar olarak seslendirilmiş, ikinci hecede yer alan mi-sol notalarında ise dört koma değerinde mi diyez kullanmıştır. B.S.S., ayrıca “âvâre” kelimesinin ilk hecesinde yer alan dört koma değerindeki fa diyez notasını ise bir koma değerinde seslendirmiştir. B.S.S. icrasında vibrato ve çarpmalar kullanırken, N.Y., diğer iki icracıdan farklı olarak “âvâre” kelimesinin ilk hecesinde tril kullanmıştır. K.S. icrasında ise ağırlıklı olarak vibrato kullanılırken, inici notalarda çarpmalar yer almaktadır.

The image displays four musical staves for the phrase "yi ne Mec nun mi sâl ol dum".

- NOTA:** Shows a melodic line with lyrics "yi ne Mec nun mi sâl ol dum". It features a trill (3) on the note 'n' in "nun" and a trill (3) on the note 's' in "sâl".
- B.S.S.:** Shows a melodic line with lyrics "yi ne Mec nun mi sal ol dum". It includes vibrato (vib.) on the notes 'e' and 'e' in "ne", a trill (3) on 'n' in "nun", a trill (tr) on 's' in "sal", and portamento (port. (2)) on the notes 's' and 'â' in "sâl".
- N.Y.:** Shows a melodic line with lyrics "yi ne Mec nun mi sal ol dum". It includes vibrato (vib.) on the notes 'e' and 'e' in "ne".
- K.S.:** Shows a melodic line with lyrics "yi ne Mec nun mi sal ol dum". It includes vibrato (vib.) on the notes 'e' and 'e' in "ne" and rubato (rub.) on the notes 's' and 'â' in "sâl".

On birinci ölçüde N.Y. ve K.S., B.S.S. ve notadan farklı olarak “mecnun” kelimesinin “-nun” hecesinde yer alan triole yerine, iki onaltılık değerde nota kullanırken, on ikinci ölçüde yer alan dört onaltılık değerdeki notaları ise te fe tâ kalıbı ile seslendirmişlerdir. On ikinci ölçüde, B.S.S. dört onaltılık değerdeki notalarda çarpma kullanırken, meyan bölümünün ikinci tekrarında “misal oldum” kelimelerini portamento ile birbirine bağlı okumuş, “misal” kelimesinin ilk hecesinde tril kullanmıştır. B.S.S. uzayan notalarda vibrato kullanırken, N.Y. ve K.S. icrasında, benzer şekilde vibrato ve çarpmalar yer almaktadır. K.S. icrasında, farklı olarak rubato yer almaktadır.

5.6.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Özelinde Karşılaştırmalı Analizi

Her üç icracının eser genelinde kullandıkları süsleme teknikleri ve icra özelliklerinin, tek nota çarpma, çift nota çarpma, glissando, mordan, portamento, puandorg, rubato,

tril, vibrato ve vurgu olduğu tespit edilmiş ve rakamsal olarak dağılımı aşağıda gösterilmiştir.

a) Tek nota çarpma, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 24, Necmettin Yıldırım tarafından 17, Koray Safkan tarafından 10 kez kullanılmıştır.

b) Çift nota çarpma, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 1 kez kullanılırken, diğer iki icracı tarafından kullanılmamıştır.

c) Glissando, Bekir Sıdkı Sezgin, Koray Safkan tarafından birer kez kullanılırken, Necmettin Yıldırım tarafından kullanılmamıştır.

d) Mordan, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 1, Necmettin Yıldırım tarafından 2 kez kullanılırken, Koray Safkan tarafından kullanılmamıştır.

e) Portamento, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 2 kez kullanılırken, Necmettin Yıldırım ve Koray Safkan tarafından kullanılmamıştır.

f) Puandorg, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 1 kez kullanılırken, Necmettin Yıldırım ve Koray Safkan tarafından kullanılmamıştır.

g) Rubato, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 3 kez kullanılırken, Koray Safkan tarafından 5 kez kullanılırken, Necmettin Yıldırım tarafından kullanılmamıştır. Koray Safkan bu eser özelinde rubato unsuruna sık başvurmuş, özellikle kelime önlerinde nota dışı esler kullanarak, ritimde duraksamalar yapmıştır.

h) Tril, bu eserde Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 3, Necmettin Yıldırım tarafından 2 kez, Koray Safkan tarafından 4 kez kullanılmıştır.

ı) Vibrato, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 8, Necmettin Yıldırım tarafından 5, Koray Safkan tarafından 14 kez kullanılmıştır.

i) Vurgu, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 12, Necmettin Yıldırım ve Koray Safkan tarafından 8'er kez kullanılmıştır.

Eser genelinde Bekir Sıdkı Sezgin ve Necmettin Yıldırım'ın 10 farklı yerde nota dışı icra kullandığı, Koray Safkan'ın ise 5 kez nota dışı icraya başvurduğu tespit edilmiştir.

Eser icrasında nüans kullanımı değerlendirildiğinde, icracıların mezzo forte kullandıkları belirlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin farklı olarak piyano, Koray Safkan ise forte kullanmıştır.

Metronom açısından değerlendirildiğinde Koray Safkan ve Bekir Sıdkı Sezgin, Necmettin Yıldırım'a göre daha ağır bir metronom değerinde eseri seslendirmiştir.

5.7. ACEMAŞIRAN ŞARKI “BU HAL ZUHUR ETMESİN BİR DAHA” BEKİR SITKI SEZGİN-DOĞAN DİKMEN-KORAY SAFKAN-NECMETTİN YILDIRIM İCRALARI

Bu başlık altında Acemaşiran makamındaki eser üzerinden Bekir Sıdkı Sezgin ve öğrencileri Doğan Dikmen, Koray Safkan ve Necmettin Yıldırım'ın üslup ve tavrı, kullandıkları süsleme teknikleri ve nüans elemanları kullanılarak karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

5.7.1 İcra Analizi

ACEMAŞIRÂN ŞARKI
Bu hâl zuhûr etmesin bir daha

Güfte: Cemalettin Altıntaş
Beste: Saadettin Kaynak

DÜYEK

Bu hâl zu hur et me sin bir da

DÜYEK

B.S.S. *f* Bu hâl zu hur et me sin *mf* bir da

DÜYEK

D.D. *f* Bu hâl zu hur et me sin *f* bir da

DÜYEK

K.S. *f* Bu hâl zu hur et me sin *f* bir da

DÜYEK

N.Y. *f* Bu hâl zu hur et me sin *f* bir da

B.S.S., D.D, K.S, N.Y, eserin ilk ölçüsünde vibrato kullandığı görülmektedir. İkinci ölçüde B.S.S, “zuhur etmesin” kelime grubunu portamento ile birbirine bağlarken, D.D ve N.Y, glissando kullanarak icra etmiştir. K.S ise farklı olarak “etmesin” kelimesinin ilk iki hecesinde yer alan gerdaniye ve tiz buselik perdelerini portamento kullanarak

birbirine bağı seslendirmiştir. N.Y, diğer icracılardan farklı olarak “etmesin” kelimesinin ilk hecesini mordan ile vurgulamıştır. Üçüncü ölçüde B.S.S, “bir” kelimesini üst çarpma kullanarak vurgulamış, devamında “daha” kelimesinin ilk hecesinde çarpma kullanmıştır. D.D, “daha” kelimesini mordan kullanarak vurgularken, N.Y ve K.S ise üçüncü ölçüyü çarpmalar kullanarak icra etmişlerdir. Dördüncü ölçüde yer alan uzayan notaları vibrato kullanarak seslendirmişlerdir.

The image displays five musical staves for the phrase "ha (SAZ) ha (SAZ) E der se" in 4/4 time. Each staff represents a different performer's interpretation:

- NOTA:** Shows a first measure with a dotted quarter note on 'ha' and a quarter note on 'SAZ', followed by a second measure with a dotted quarter note on 'ha' and a quarter note on 'SAZ'. The phrase 'E der se' follows with a dotted quarter note on 'E', an eighth note on 'der', and a quarter note on 'se'.
- B.S.S:** Similar to NOTA, but with a vibrato (vib.) marking over the first measure and a *mf* dynamic marking under the second measure.
- D.D:** Similar to B.S.S, but with a vibrato (vib.) marking over the first measure and a *mf* dynamic marking under the second measure.
- K.S:** Similar to B.S.S, but with a vibrato (vib.) marking over the first measure and a *mf* dynamic marking under the second measure.
- N.Y:** Similar to B.S.S, but with a vibrato (vib.) marking over the first measure and a *mf* dynamic marking under the second measure.

Altıncı ölçüde, “ederse” kelimesinin son hecesi üst çarpma ile vurgulanırken , B.S.S, “-se” hecesinde yer alan tâ te fe kalıbını notadan farklı olarak sekizlik değerlerde gerdaniye ve acem perdelerini kullanarak icra etmiştir. Aynı icra, D.D ve K.S.’da görülürken, N.Y., notada yer aldığı şekilde seslendirmiştir.

The image displays two musical staves for the phrase "tü ten gö nül pür yân o lur (SAZ)" in 7/8 time:

- NOTA:** Shows a first measure with a dotted quarter note on 'tü', an eighth note on 'ten', a quarter note on 'gö', a dotted quarter note on 'nül', and a quarter note on 'pür'. The second measure has a dotted quarter note on 'yân', a quarter note on 'o', and a quarter note on 'lur'. The phrase ends with '(SAZ)'. There is a slur over the second measure.
- B.S.S:** Similar to NOTA, but with a vibrato (vib.) marking over the first measure, a *mf* dynamic marking under the first measure, and a vibrato (vib.) marking over the second measure.

D.D. *mf* tü ten gö nül pür yân o lur (.....SAZ.....) *vib.*

K.S. *mf* tü ten gö nül pür yân o lur (.....SAZ.....) *vib.*

N.Y. *mf* tü ten gö nül pür yân o lur (.....SAZ.....) *vib.*

Yedinci ve sekizinci ölçülerde B.S.S. mordan kullanarak icrasına devam ederken, diğer icracılar daha sade bir icra sergilemişlerdir. D.D., sekizinci ölçüde, diğer icracılardan ve B.S.S.'den farklı olarak tâ te fe kalıbını sekizlik değerde çargah ve kürdi perdeleri ile seslendirmiştir. N.Y. ise sekizinci ölçüde diğer icracılardan farklı olarak çarpmalar kullanmıştır. Dokuzuncu ölçüde icracılar vibrato kullanarak saz bölümüne geçiş yapmışlardır.

NOTA *mf* Kim se ye söy len mez bu â teş bu â

B.S.S. *mf* Kim se ye söy len mez bu â teş *mf* bu â *vib.*

D.D. *mf* Kim se ye söy len mez bu â teş *mf* bu â *tr (2)*

K.S. *mf* Kim se ye söy len mez bu â teş *mf* bu â *tr*

N.Y. *mf* Kim se ye söy len mez bu â teş *mf* bu â *vib.*

Onuncu ölçüde, D.D., ölçü tekrarında “kimseye” kelimesini tril ile vurgularken, N.Y., ilgili kelimenin ilk hecesini mordan kullanarak vurgulamıştır. Onuncu ve on ikinci

ölçülerde B.S.S. vibratolu bir okuyuşla devam ederken, D.D., “ateş” kelimesinin “-teş” hecesinde yer alan notalarda çarpmalar, N.Y. ve K.S. ise tril kullanmışlardır.

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument or voice part. The lyrics are: "teş âh söy le nir se if fe te kı".

- NOTA:** Shows the lyrics with a trill on the first 'teş' and a vibrato on the 'if'.
- B.S.S.:** Shows the lyrics with a trill on the first 'teş', a vibrato on the 'if', and a rubato marking at the end.
- D.D.:** Shows the lyrics with a trill on the first 'teş', a vibrato on the 'if', and a vibrato marking on the 'if'.
- K.S.:** Shows the lyrics with a trill on the first 'teş', a vibrato on the 'if', and a glissando marking on the 'if'.
- N.Y.:** Shows the lyrics with a trill on the first 'teş', a vibrato on the 'if', and a vibrato marking on the 'if'.

On üçüncü ölçüde B.S.S., “ah” kelimesini notadan ve diğer icracılardan farklı olarak noktalı olarak icra etmiş ve çarpma kullanmıştır. Böylece “ah” kelimesi hareketlendirilerek daha ön plana çıkarılmıştır. D.D., bu ölçüde çarpmalar kullanırken, N.Y. ise “ateş” kelimesinin “-teş” hecesinde tril kullanmıştır. On ikinci ölçüde B.S.S., “söylenirse” kelimesini notadaki gibi okurken, D.D., “-nir” hecesinde çarpma kullanmış, K.S. ise aynı hecede glissando yapmıştır. D.D. ve N.Y. uzayan notalarda vibrato kullanmıştır. On beşinci ölçülerde B.S.S. ve K.S., inici notalarda çarpma kullanmıştır.

The musical score consists of two staves, each representing a different instrument or voice part. The lyrics are: "tâl o lur (.....SAZ.....) lur SON (.....SAZ.....)".

- NOTA:** Shows the lyrics with a trill on the first 'tâl', a vibrato on the 'if', and a rubato marking at the end.
- B.S.S.:** Shows the lyrics with a trill on the first 'tâl', a vibrato on the 'if', and a rubato marking at the end.

p

16
D.D. tâl o lur (.....SAZ.....) lur SON (.....SAZ.....)

16
K.S. tâl o lur (.....SAZ.....) lur SON (.....SAZ.....)

16
N.Y. tâl o lur (.....SAZ.....) lur SON (.....SAZ.....)

On altıncı ölçüde K.S., B.S.S. ve diğer icracılardan farklı olarak, “kıtal” kelimesinin “-tal” hecesinde çarpmalar kullanırken, N.Y., “olur” kelimesinin ilk hecesinde tril kullanmıştır. B.S.S. ve D.D., benzer bir icra ile bu bölümü notadaki gibi okumuşlardır. Ayrıca K.S., on üçüncü ölçüde yer alan “ah” kelimesi ile başlayarak “ıffete kıtal olur” sözlerini bir oktav tize çıkararak, falsetto tekniğini kullanarak icra etmiştir.

19
NOTA Sön dür â te şî âh

19
B.S.S. *p* Sön dür â te şî *mf* âh

19
D.D. *p* Sön dür â te şî *mf* âh

19
K.S. *mf* Sön dür â te şî *mf* âh

19
N.Y. *mf* Sön dür â te şî *mf* âh

Meyan bölümünün ilk iki ölçüsü benzer bir icra ile seslendirilirken, yirminci ölçüde B.S.S., “ah” kelimesinde yer alan notalarda çarpma ve vibrato kullanırken, K.S., tril ve çarpma, N.Y. ise çarpma ve mordan kullanmıştır.

22
NOTA
âh ken di e le min

22
B.S.S.
f âh *mf* ken di e le min

22
D.D.
f âh *mf* ken di e le min

22
K.S.
f âh *mf* ken di e le min

22
N.Y.
f âh *mf* ken di e le min

Yirmi ikinci ölçüde B.S.S, vibrato; D.D. ve K.S, çarpma; N.Y ise çarpma ve mordan kullanarak devam etmitir. Yirmi üçüncü ölçüde N.Y. dışında diğer icracılar “elemle” kelimesinin ilk hecesinde mordan kullanırken, B.S.S. “kendi” kelimesinin ilk hecesinde de mordan kullanmıştır. K.S., “elemle” kelimesinin “-le” hecesinden “-min” hecesine glissando yaparak geçiş sağlamıştır. Yirmi dördüncü ölçüye gelindiğinde B.S.S., ölçü sonunda yer alan tâ te fe kalıbında çarpma ve tril kullanmış, diğer icracılar çarpma kullanarak okumuşlardır.

25
NOTA
le *mf* â man (.....SAZ.....) man (.....SAZ.....)

25
B.S.S.
le *mf* a man (.....SAZ.....) man (.....SAZ.....)

25
D.D.
le *mf* â man (.....SAZ.....) man (.....SAZ.....)

25
K.S.
le *mf* â man (.....SAZ.....) man (.....SAZ.....)

N.Y. 25
le *mf* â man (.....SAZ.....) man (.....SAZ.....)

Yirmi beşinci ölçüde B.S.S, iki sekizlik değerindeki düğah ve rast perdelerini, tâ te fe kalıbı kullanarak icra etmiştir. Ölçü başında ise vibratolar kullanmıştır. Diğer icracılar, notaya sadık kalarak icra etmişlerdir.

NOTA 28
Bek le uk bâ da ba ka lım ne ler o

B.S.S. 28
mf Bek le uk bâ da *f* ba ka lım ne ler o

D.D. 28
mf Bek le *f* uk bâ da *f* ba ka lım ne ler o

K.S. 28
mf Bek le *f* uk bâ da *f* ba ka lım ne ler o

N.Y. 28
f Bek le *f* uk bâ da *f* ba ka lım ne ler o

Yirmi sekizinci ve yirmi dokuzuncu ölçülerde, D.D. icrasında kullandığı vibrato ve çarpmalar, B.S.S. ile benzerlik gösterirken, K.S., notadan farklı olarak dört onaltılık değerindeki nota kalıbını, iki sekizlik değerinde gerdaniye ve acem perdeleri ile seslendirmiştir. N.Y. da yirmi dokuzuncu ölçülerde, B.S.S. ve D.D. icrasında olduğu gibi dört onaltılık değerdeki nota kalıbında çarpmalar kullanmıştır. Otuzuncu, otuz birinci ve otuz ikinci ölçülerde yer alan “bakalım neler olur” kelime grubunda B.S.S., vibratolu başlamış, inici notalarda çarpmalar kullanmış ve “olur” kelimesinin ilk hecesini trill ve portamento kullanarak ikinci heceye bağlamış ve “-lur” hecesini seslendirirken vibrato ve puandorg kullanmıştır. D.D.’nin, B.S.S. ile benzer bir icra sergilediği görülürken, farklı olarak “bakalım” kelimesinin üçüncü hecesinde mordan

kullanmıştır. İlgili kelime grubunda K.S., inici notalarda çarpma tekniğini kullanmış, vibrato ve puandorg kullanarak “olur” hecesini tamamlamıştır. N.Y. ise inici seyirde çarpma tekniğini kullanmış, “olur” kelimesinin son hecesini vibratolu olarak okumuştur.

The image displays five staves of musical notation, each corresponding to a different instrument: NOTA, B.S.S., D.D., K.S., and N.Y. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'lur ba ka lım ne ler o lur' are written below the notes. The score includes various musical notations such as vibrato (vib.), mezzo-forte (mf), and trills (tr). The first staff (NOTA) shows a single note 'lur' followed by a series of notes for 'ba ka lım ne ler' and 'o lur'. The second staff (B.S.S.) includes vibrato markings and a mezzo-forte dynamic. The third staff (D.D.) features a mezzo-forte dynamic and a glissando marking. The fourth staff (K.S.) includes a mezzo-forte dynamic and a vibrato marking. The fifth staff (N.Y.) includes a mezzo-forte dynamic, a trill, and vibrato markings. Each staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Son üç ölçüye gelindiğinde, B.S.S., sade bir icra ile vibrato ve çarpma kullanırken, D.D.’nin mordan ve grupetto kullanımı dikkat çekmektedir. K.S., “neler” kelimesinde glissando, “olur” kelimesinde çarpma ve vibrato kullanırken; N.Y., “olur” kelimesinde tril, çarpma ve vibrato kullanarak eserin icrasını tamamlamıştır.

5.7.2. Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Özelinde Karşılaştırmalı Analizi

Bekir Sıdkı Sezgin, Doğan Dikmen, Koray Safkan ve Necmettin Yıldırım’ın eser genelinde kullandıkları süsleme teknikleri ve icra özelliklerinin, tek nota çarpma, glissando, grupetto, mordan, portamento, puandorg, rubato, tril, vibrato ve vurgu olduğu tespit edilmiş ve rakamsal olarak dağılımı aşağıda gösterilmiştir.

a) Tek nota çarpma, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 21, Doğan Dikmen tarafından 21, Koray Safkan tarafından 16, Necmettin Yıldırım tarafından 19 kez kullanılmıştır.

b) Glissando, Bekir Sıdkı Sezgin ve Necmettin Yıldırım tarafından kullanılmazken, Doğan Dikmen tarafından 1, Koray Safkan tarafından 3 kez kullanılmıştır.

c) Grupetto sadece Doğan Dikmen tarafından kullanılmıştır.

d) Mordan, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 4, Doğan Dikmen tarafından 4, Koray Safkan tarafından 1, Necmettin Yıldırım tarafından 3 kez kullanılmıştır.

e) Portamento, Necmettin Yıldırım tarafından kullanılmazken, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 2, Doğan Dikmen ve Koray Safkan tarafından birer kez kullanılmıştır.

f) Puandorg, Necmettin Yıldırım tarafından kullanılmazken, Bekir Sıdkı Sezgin, Doğan Dikmen ve Koray Safkan tarafından birer kez kullanılmıştır.

g) Tril, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 2, Doğan Dikmen tarafından 2, Koray Safkan tarafından 3, Necmettin Yıldırım tarafından 5 kez kullanılmıştır

h) Vibrato, Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 28, Doğan Dikmen tarafından 10, Koray Safkan tarafından 9, Necmettin Yıldırım tarafından 12 kez kullanılmıştır

ı) Vurgu Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 14, Doğan Dikmen tarafından 15, Koray Safkan tarafından 8, Necmettin Yıldırım tarafından 13 kez kullanılmıştır

Nota dışı icra unsurları incelendiğinde, eserin Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 3, Doğan Dikmen ve Koray Safkan tarafından 2 kez notadan farklı olarak icra edildiği tespit edilmiştir.

Eser icrasında nüans kullanımı değerlendirildiğinde, icracıların mezzo forte, forte, piano ve kreşendo kullandıkları belirlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin, kreşendo-dekreşendo kullanırken, Doğan Dikmen ve Necmettin Yıldırım dekreşendo unsurunu da kullanmışlardır.

Metronom açısından değerlendirildiğinde Bekir Sıdkı Sezgin'in diğer icracılara göre daha ağır bir metronom değerinde icra ettiği tespit edilmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin'in icrasını artan metronom değeri ile Koray Safkan, Doğan Dikmen, Necmettin Yıldırım icraları takip etmektedir.

BÖLÜM SON. SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan bu çalışmada “üslup ve tavır” konusu “usta-çırak” ilişkisi özelinde ele alınmış ve bu amaçla Bekir Sıdkı Sezgin ve öğrencilerinden Doğan Dikmen, Koray Safkan ve Necmettin Yıldırım’ın üslup ve tavırları ortak seslendirdikleri 7 eser üzerinden karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. “Üslup ve tavır” konusu kavramsal olarak incelenirken; teknik anlamda analiz yapmak üzere, Bekir Sıdkı Sezgin’in kullanmış olduğu süsleme teknikleri ve nüanslar kendi seslendirdiği 14 eser üzerinden ayrıntılı olarak ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda ana unsurlarından birinin “usta-çırak” ilişkisinin olduğu ve geçmişten günümüze notalı döneme gelinceye kadar bir eğitim ve öğretim yöntemi olan meşk sistemi, sakıncaları ile birlikte incelenmiş ve günümüz konservatuvar eğitimine de değinilmiştir.

Ses icracılığının en önemli konu başlıklarından biri olan üslup ve tavır, en geniş manasıyla, müziğin performans yönünü ortaya koymakta, çalış ve söyleyiş biçimi hakkında bilgiler vermektedir. Literatürde üslup ve tavır terimleri için bir tanım birliği olmadığı ve terminoloji sorunu yaşandığı bilinmektedir. Bununla birlikte, yapılan tanımlamalar ve ortaya koyulan görüşler doğrultusunda; “üslup” kelimesinin daha genel ve bütünsel anlamda kullanıldığı, “tavır” kelimesinin ise kişiye özgü, bireysel özellikler ile ifade edildiği görülmektedir. Bu çalışmada da üslup ve tavır, daha yaygın olan bu görüş doğrultusunda ele alınmıştır.

Klasik Türk Müziği’nin, kendine has icra kuralları yanında, icra edildiği döneme ve eser formuna bağlı olarak şekillenen bir üslubu bulunmaktadır. Bu üslubun içerisinde yer alan ve icra seviyesini ortaya koyan bireysel özellikler ise tavrı oluşturmaktadır. Eserin notası üzerinde bulunmayan ve tavrın oluşmasında başlıca rol oynayan süsleme, vurgu ve nüanslar, eserin ritmik özelliklerini, melodik yapısını, farklılaştırıp zenginleştirmekte dolayısıyla bireysel icra özelliklerini ve söyleyiş biçimlerini şekillendirmektedir. Bu özellikler, eserin formu ile bağlı olarak, bestekârın anlatmak istediği duyguyu, bu duygunun icracı tarafından özümşenerek dinleyiciye aktarılma anında icrayı etkileyen en önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Her sanatçının

kendine ait üslup ve tavrı, aldığı eğitime, eğitim süresince istifade ettiği hocalara, fiziksel özelliklerine, bireysel kabiliyeti doğrultusunda icrada kullandığı tekniklere, geleneği doğru özümsemesine, müzik bilgi ve birikimine, edebî yönüne ve müzikalitesine bağlı olarak farklılık göstermektedir.

Bekir Sıdkı Sezgin ve öğrencileri, her ne kadar aynı süsleme tekniklerini ve nüansları kullanmış olsalar da ortaya çıkan icra farklılıkları, yukarıda saydığımız etkenlere bağlı olarak değişiklik göstermektedir.

Bahsettiğimiz bilgiler doğrultusunda Bekir Sıdkı Sezgin ve öğrencilerinden Doğan Dikmen, Koray Safkan, Necmettin Yıldırım'ın "usta-çırak" ilişkisi özelinde üslup ve tavırlarının ortak seslendirdikleri 7 eser üzerinden yapılan karşılaştırmalı analizi sonucunda; Doğan Dikmen'in, hocası Bekir Sıdkı Sezgin'e daha yakın bir icra sergilediği; Necmettin Yıldırım ve Koray Safkan'ın ise üslup ve tavır açısından beklediğimiz oranda bir icra ortaya koyamadıkları tespit edilmiştir.

Ortaya çıkan farklılıkların büyük bir bölümünün nüans kullanımı ile ilgili olduğu görülmektedir. Bekir Sıdkı Sezgin'in pest ve tiz seslerdeki hakimiyeti, eserin özünü değiştirmeden ve güfte-melodi bütünlüğünü ön plana çıkaracak şekilde kullandığı nüans ve vurguları, öğrencilerinde büyük oranda görülmemektedir. Öğrencilerine göre Bekir Sıdkı Sezgin, daha rafine, abartıdan uzak, notalar arasında yumuşak geçişlerin yapıldığı bir icra ortaya koymaktadır.

Bekir Sıdkı Sezgin'in icrasında dikkat ettiği unsurlardan doğru yerde nefes kullanımı ve heceleri, isim tamlamalarını bölmeden ortaya koyduğu icra anlayışı, Necmettin Yıldırım ve Koray Safkan icralarında görülmemektedir.

Öğrencilerin, eserleri seslendirdikleri akort seçimlerinde zaman zaman doğru seçimler yapmadıkları; dolayısıyla gerek hançere kullanımlarında ve gerekse tiz notalarda kendilerine has tınıların hissedilemediği görülmektedir.

Klasik Türk Müziği icrasında, ilgili müziğin teknik özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, kendine has seslerin özümsemesinde, makamın inceliklerinin öğrenilmesinde ve icra üslubunun aktarılmasında geçmişte olduğu kadar günümüzde de yetkin bir hocaya ihtiyaç duyulması kaçınılmazdır. Geçmişte hocalarının takdirini kazanan ve özellikle Klasik Türk Müziği'nin önde gelen ses icracılarından Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca, Bekir Sıdkı Sezgin, kazanmış oldukları üslup ve tavırlarında, meşk sisteminin önemini her zaman vurgulamışlar, almış oldukları

nazariyat ve solfej eğitimleri dışında “fem-i muhsin” sahibi hocalarla uzun süren çalışmalar yaptıklarını ifade etmişlerdir. Farklı üslup ve tavırları da sentezlemek amaçlı, birkaç hoca ile, ilgi ve merak duygularıyla gerçekleştirilen, bu yoğun ve uzun süren çalışmalar sonucunda yetkin bir icra seviyesine ulaşıldığı görülmektedir. Çalışmaların niteliğini ise sabrın, saygının, sadakâtın, fedakârlığın, karşılıklı özverinin ve azmin belirlediği anlaşılmaktadır.

Bu çalışmalarda “usta” olarak nitelendirilen sanatçılar, müziğin inceliklerini öğretmenin yanı sıra, müzik kültürünün, sosyo-kültürel davranış kalıplarının, etik değerlerin ve en önemlisi kültürel belleğin aktarılmasında önemli rol oynamışlardır. İlgili çalışmaların “usta-çırak” ilişkisi özelinde, üslup ve tavır aktarımında oynadığı rol ise analiz sonuçlarında da görüldüğü üzere hocanın yetkinliğinin yanı sıra, alıcı tarafın yani öğrencinin, bireysel kabiliyetine, vizyonuna, müzikalitesine, zevk ve estetik anlayışına bağlı olarak şekillendiği görülmektedir.

Taklit ve hafızaya dayalı eğitim modeline sahip olan meşk sisteminde, repertuvar aktarımı ile eş zamanlı olarak musiki bilgisinin, icra tarz ve üslubunun öğrenildiği, bununla birlikte pedagojik yönden eksikliklerin olduğu, ses ve nefes eğitimine yönelik çalışmaların yapılmadığı bilinmektedir. Meşk yönteminde, bireysel kabiliyete bağlı, tekrar ve taklit unsurları ile öğrenilmeye gayret edilen tavır özelliklerinin, günümüz eğitim sisteminde, sesin teknik olarak kullanılmasına yönelik ses ve nefes egzersiz programları ile geliştirilebileceği, özellikle nazal rezonans geliştirici, tril, mordan, grupetto gibi süsleme tekniklerini kolaylaştırıcı ajilite egzersizleri ile program zenginliği sağlanabileceği, yapılacak olan bu çalışmalarla birlikte, analiz sonuçlarında ortaya koyulan farklılıkların azalmasının mümkün olabileceği görüşündeyiz.

KAYNAKLAR

Kitaplar ve Makaleler:

- [1] Ak, A.Ş., (1992), *Türk Musikisi Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara
- [2] Aksoy, B., (2008), *Geçmişin Musikisi Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul
- [3] Assmann, J., (2015), *Kültürel Bellek*, Ayrıntı Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul
- [4] Ayas, G., (2018), *Müziği Boğan Gürültü*, İthaki Yayınları, İstanbul
- [5] Behar, C., (2015), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- [6] Behar, C., (1987), *Klasik Türk Müsiki Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, İstanbul
- [7] Behar, C., (2015), *Osmanlı Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- [8] Behar, C., (1992), *Zaman, Mekân, Müzik*, AFA Yayıncılık, İstanbul
- [9] Eker, Y., Hıdır, A. S., (2015), *Müzik Söyleşileri*, Kapı Yayınları, İstanbul
- [10] Ersoy, İ., (2017), “*Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış; Türkiye’de Geleneksel Müziklerde Performans Normları*”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.10, S. 49, s. 302-314
- [11] Gazimihal, M. R., (1961), *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul
- [12] Kaçar, G. Y., (2020), *Türk Musikisinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*, Gece Kitaplığı, Ankara
- [13] Kaplan, A., (2005), *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yayınları, İstanbul

- [14] Koçak, G. (1999), “*Usta Yorumcular,*” Musiki Kültürümüz Dergisi, S. 4-5, s. 21-24
- [15] Kolukırmık, K., (2015), *Türk Müzik Tarihinde Dârü’l-Elhan ve Dârü’l-Elhan Mecmuası*, Barış Kitap, Kırşehir
- [16] Öncel, M., (2015), “*Türk Musikisindeki Notasyonun Tarihsel Seyri*”, Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. 19, S. 2, s. 212-217
- [17] Özalp, M. N., (1997), “*Bekir Sıdkı’yı Anarken*”, Türk Yurdu Dergisi, Sayı 113, s.47-48
- [18] Özcan, N., (2004). “*Meşk*”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, C. 29, s. 372-374
- [19] Sanal, H., (1981), “*Münir Nurettin Selçuk*”, San’at ve Kültürde Kök, Cilt 1, sayı 4, s. 16. s.30
- [20] Selçuk, M. N., (1947), “*Ses Musikimiz*”, Türk Musikisi Dergisi, S. 2, s. 3
- [21] Sezgin, H. K., Hıdır, A. S., Eker, Y., (2020), *Bekir Sıdkı Sezgin, Musikiye Vakfedilmiş Bir Ömür*, Ketebe Yayınları, İstanbul
- [22] Tanrıkorur, C., (2004), *Türk Müzik Kimliği*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- [23] Torun, M., (2000), *Ud Metodu*, Çağlar Yayınları, İstanbul
- [24] Tura, Y., (1998), *Türk Musikisinin Meseleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul
- [25] Ürkmez, N., (1992), “*Musiki Bir Nimettir Hüsn-i İst’imâl Gerektir*”, İzlenim Dergisi, S. 1, s. 125-127
- [26] Yavaşça, A., (1981), “*Türk Musikisinde Tavır*”, San’at ve Kültürde Kök, Cilt 1, Sayı 1, s.9
- [27] Yavaşça, A., (1981), “*Zeki Arif Ataerkin*”, San’at ve Kültürde Kök, Cilt 1, Sayı 8, s. 6
- [28] Yavaşça, A., (1981), “*Zeki Arif Ataerkin*”, San’at ve Kültürde Kök, Cilt 1, Sayı 7, s.9

Bildiriler

- [1] Beşiroğlu, Ş. Ş., (1997), “*Türk Musikisinde Üslup ve Tavır Açısından Meşk*”, IV. İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.140

İnternet Üzerinden Ulaşılan Bildiriler ve Bilimsel Yayınlar

- [1] Pekin, E., “*Fem-i Muhsin*” ya da *Yaratıcı İcra*, Sosyoloji dergisi, Cilt:37, S.2, s.315-342, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/35702/397687>, Erişim Tarihi: 10.02.2021
- [2] Turgay, N. Ö., Ayangil,R., “*Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar*”, Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt 4, sayı 1, s. 1165-1184, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/545802>, Erişim Tarihi:01.02.2021

Elektronik Yayınlar / İnternet

- [1] WEB-1, (2014) Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Resmi Web Sitesi, Kubbealtı Lügatı, <http://lugatim.com/s/uslup>, Erişim Tarihi:28.02.20218
- [2] WEB-2, (2018) Türk Dil Kurumu Resmi Web Sitesi, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 28.02.2021
- [3] WEB-3, (2017) Türk Kültür Vakfı Resmi Web Sitesi, <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu>,Erişim Tarihi:28.02.2021
- [4] WEB-4, Klasik Türk Musikisi, Bekir Sıdkı Sezgin-(Ders)-Klasik Musıkî Dersleri I, (2:40), <https://www.youtube.com/watch?v=SSpAOcDnaQw&list=PLeA6p0XGmxlOnfg-peZz5NPI>, Yayın Tarihi: 10.11.2016, Erişim Tarihi:16.02.2021
- [5] WEB-5, Klasik Türk Musikisi, Bekir Sıdkı Sezgin-(Ders)-Klasik Musıkî Dersleri I, (5:31), <https://www.youtube.com/watch?v=SSpAOcDnaQw&list=PLeA6p0EDBFahIu0XGmxlOnfg-peZz5NPI>,Yayın Tarihi: 10.11.2016, Erişim Tarihi:16.02.2021
- [6] WEB-6, (2019), Yavaşca, A, Sipahi, S. Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca Resmi Web Sitesi, Alaeddin Yavaşca Biyografisi, <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/biyografi/13-alaeddin-yavasca>, ErişimTarihi: 07.03.2021

Tezler

- [1] Turabi, A. H., (2002), *Ibn Sînâ'nın Kitâbü 'ş-Şifâsı'nda Mûsiki*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- [2] Tuncel, Ö. Ş., (2019), *Klasik Türk Musikisi Ses İcracılığının Tarihsel Seyri*, Doktora Tezi Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

- [3] Gürbüz, H., (2010), *Meşk Sistemi, Türk Musikisine Katkıları ve Günümüze Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- [4] Özdemir, S., (2019), *Türk Müsikiğinde İcrâ-Kuram Uyumsuzluğu Sorununa Dair Bilgisayar Destekli Bir Analiz: Bekir Sıtkı Sezgin Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, T.C İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- [5] Zeybek, Ö., (2013), *Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin İcrâlarının Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- [6] Özbilen, N. Ö., (2007), *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği 'nde Süslemeler*, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- [7] Özdemir, G. B.,(2013), *Sözlü Türk Müziğinde Yorum*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

EKLER

EK A: NOTA “AÇIL EY GONCA-İ SAD BERG”

EK B: NOTA “ALDIM HAYALİ PERÇEMİ”

EK C: NOTA “AŞKIN BANA GİZLİ BİR ELEM OLDU”

EK D: NOTA “AYRILIK ÜMİTLERİN ÖTESİNDE BİR ŞEHİR”

EK E: NOTA “BANA N’OLDU DEĞİŞTİ ŞİMDİ HALİM”

EK F: NOTA “BEN SENİ SEVDİM SEVELİ”

EK G: NOTA “BIKTIN MI SİYAH GÖZLÜ”

EK H: NOTA “BİR GÜNÜM ASUDE GEÇMEZ”

EK I: NOTA “BU HAL ZUHUR ETMESİN”

EK J: NOTA “ÇOK GÖRDÜ FELEK”

EK K: NOTA “FERYAD EDİYOR BİR GÜL İÇİN”

EK L: NOTA “GÜN KAVUŞTU SU KARARDI”

EK M: NOTA “KİM GÖRSE SENİ AŞKINA HASR-I EMEL EYLER”

EK N: NOTA “KİMSEYİ BÖYLE PERİŞAN ETME ALLAH’IM YETER”

EK O: NOTA “MÜMKÜN MÜ UNUTMAK”

EK P: NOTA “NİÇİN TERKEYLEYİP GİTTİN A ZALİM”

EK R: NOTA “USANDIRDIN MI AYA GÜL”

EK S: NOTA “YÜZYIL O GÜZEL GÖZLERE”

**EK T: CD İÇERİSİNDE TEZ ÇALIŞMASINDA YER ALAN ESERLERE AİT
NOTALAR VE İCRA KAYITLARI**

- a) Bekir Sıdkı Sezgin’in Kullandığı Süsleme Tekniklerine Ait Örnek Eserler
- b) Karşılaştırmalı Analizi Yapılan Örnek Eserler

EK A: NOTA "AÇIL EY GONCA-İ SAD BERG"

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SANAT MÜZİĞİ No: 932

45

HİCAZKÂR ŞARKI (Açıl_ey gonca-i sad-berg yaraşır)

BESTE: HACI ÂRİF BEY

USÛLÜ: AKSAK

) A çıl_ey gon ce i sad berg ah
ah ya ra şır (saz) ah ya ra şır (saz) Sa na gül zar
da gez mek ah ah ya ra şır (saz)
ah ya ra şır Tak dı ğın gül ru yi ne pek
ah ah ya ra şır ah ya ra şır (saz)
Gül ki gül ru yi ne gül mek ah
ah ya ra şır (saz) ah ya ra şır (ARANAĞMESİ)

AÇIL EY GONCE-İ SAD-BERG YARAŞIR
SANA GÜLZÂRDA GEZMEK YARAŞIR
TAKDİĞİN GÜL RÜYİNE PEK YARAŞIR
GÜL Kİ GÜL RÜYİNE GÜLMEK YARAŞIR

(Feilâtün Feilâtün Feilün)

EK B: NOTA "ALDIM HAYALİ PERÇEMİ"

335

T R T MÜZİK DAİRESİ
TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ
REMEL

HÜZZAM BESTE
ALDIM HAYALİ PERÇEMİN

KOMURCUZADE HAFIZ
MEHMET EFENDİ
- 1835

AL GÖ GÂH DIM RÜR A HA SE Sİ YA GE YA LI CE BI
DE HA A DER HAB A SE YÜ ZÜN BA BA
EY KAR MAH VÂH GÂH
Dİ DE ME E FEN DIM
AH YA LE LEL LI TİR YE LE LEL
LI TE RE LI YE LE LE LE LE LE LE LEL
LE LEL LE LE LEL LI VAY AH
BE LI YA RI MEN
MEYAN HEY CA NIM MEN HEY CA NIM
BEN MA CE RA MI

KEN DIM A AAR
 KE KEN DIM AĞ LA
 RIM E FEN DIM AH YA LE LEL LI
 TİR YE LE LEL LI TE RE LI YE LE LE
 LE LE LE LE LEL LEL LE LE LEL LI VAY
 AH BE LI YA
 RI MEN HEY CA NIM

ALSIM HAYAL-I PERŞEHİN EY MAH DİEME
 GÖRÜŞE GECE HÂB YÜZÜN VÂH DİEME
 BEN MACERAMI KENDİM ANAR KENDİM AĞLARIM
 GÂH ASİYÂT-I ÂRÂ BAKAR GÂH DİEME

ke ke tek tek tek ke

EK C: NOTA "AŞKIN BANA GİZLİ BİR ELEM OLDU"

TEK MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ No: 1426

17/8

HÜZZAM ŞARKI

AŞKIN BANA BİR GİZLİ ELEM OLDU GÜZEL YAR

USÛL: TÜRK AKSAĞI

$\text{♩} = 72$

692

MÜZİK: RAKİM ELKUTLU

SÖZ: NAHİT NİLMİ ÖZEREN

AŞ- KIN BA- NA BİR GİZ-
Lİ E- LEM OL-
DU GÜ- ZEL YAR YAR
MEH- TA- BA BA- KIP AĞ-
LA- DI- ĞİM ÇOK ÇOK
GE- CE- LER YAR YAR
HİC- RAN- LA YA- NAN KAL-
Bİ- MİN A LÂ- LÂ-
Mİ- Nİ GEL SAR VAR

1. (Saz) 2. (Saz)
1. (Saz) 2. (Saz)
(Saz) (Saz Aranoğmesim)

EK D: NOTA "AYRILIK ÜMİTLERİN ÖTESİNDE BİR ŞEHİR"

913

-nazzam şarkı-

AYRILIK ÜMİTLERİN ÖTESİNDE BİR ŞEHİR

Beste: Avni Anıl
Güfte: Şahap Gürsel

Curcuna

Ay rı lık ü mit le rin ö te sin de
bir şe hir
Ne bir kuş ne bir ha ber ne de bir
se lâm ge lir Ne bir kuş ne bir ha ber
ne de bir se lâm ge
lir
Çâ re siz ses le niş ler
bey hû de bek le yiş
ler Bir te sel li ye ri ne
hü xûn lü ak şam ge
lir

EK F: NOTA "BEN SENİ SEVDİM SEVELİ"

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SANAT MÜZİĞİ No: 4503

1536

BESTENİĞAR ŞARKI

USULÜ: CURCUNA

BEN SENİ SEVDİM SEVELİ KAYNAYIP COŞTUM

SÖZ ve MÜZİK İSMAIL DEDE
EFENDİ *

♩ : 200

BEN SE - Nİ SEV - DİM SE - VE - Lİ KAY - NA - YIP COŞ -

TUM KAY - NA - YIP COŞ - TUM

2. (Saz - - - -) %
TUM AK - LI - MI YAĞ - MA - YA VE - RİP
SOR GÜ - LE BÜL - BÜL NE CE - KER

FIK - Rİ - Mİ ŞAŞ - TIM AK - LI - MI YAĞ -
HÂ - RİN E - LİN - DEN BİR DA - HA GÜL

MA - YA VE - RİP FIK - Rİ - Mİ ŞAŞ - TIM (Saz - - - -)
KOK - LA - MA - YIM YA - RİN E - LİN - DEN

MEC - NÜ - NA ŞİM - Dİ EŞ O - LUP DAĞ - LA - RA DÜŞ -

TÜM DAĞ - LA - RA DÜŞ - TÜM (Saz - - - -)

MEC - NU - NA ŞİM - Dİ EŞ O - LUP DAĞ - LA - RA DÜŞ -

TÜM DAĞ - LA - RA DÜŞ - TÜM (Saz - - - -) %

EK G: NOTA "BIKTIN MI SİYAH GÖZLÜ"

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

TSM REPERTUAR NO: 1610

ISFAHAN ŞARKI

USÛL : TÜRK AKSAĞI

BIKTIN MI SİYAH GÖZLÜ GÜZEL KIZ ELEMİMDEN

MÜZİK : RAKİM ELKUTLU

SÖZ : KÂMİL SESLİ

BIK_TIN_ MI SI_ YAH GÖZ_ LÜ GÜ_ ZEL (Saz...)
KIZ E_ LE_ MİM_ DEN
iç_ miş_ TİM O GÜN AŞ_ KI_ NI BİL_ (Saz...)
LÂ_ Hİ_ LE_ BİN_ DEN } } } (SON)
SÖN_ MEZ BİR Ā_ LEM DOĞ_ DU SE_ NİN (Saz...)
GÖZ_ BE_ BE_ ĞİN_ DEN nihat

BIKTIN MI SİYAH GÖZLÜ GÜZEL KIZ ELEMİMDEN
İÇMİŞTİM O GÜN AŞKINI BILLÂHÎ LEBİNDEN
SÖNMEZ BİR ĀLEM DOĞDU GÖZBEBEĞİNDEN
İÇMİŞTİM O GÜN AŞKINI BILLÂHÎ LEBİNDEN

KÂMİL SESLİ

EK H: NOTA "BİR GÜNÜM ASUDE GEÇMEZ"

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

TSM REPERTUAR SIRA NO: 2027

SÜZNÂK ŞARKI

USÛL : MÜSEMME
♩ = 128

BİR GÜNÜM ASUDE GEÇMEZ ÂH Ü EFGÂN ETMEDEN

MÜZİK : BEKİR SITKI SEZGİN
SÖZ : EŞREF

BİR GÜNÜM ASUDE GEÇMEZ ÂH Ü EFGÂN
ETMEDEN (Saz ...) ETMEDEN (Saz ...)
BİR GECEM BULCE MAZ SA BA HI
KUD RE TİM CE BOŞ BI RAK HI MAM
GAM LA İT MÂM SÂN ET ME DEN DEN (Saz ...)
BİR GECEM BULCE MAZ SA BA HI
KUD RE TİM CE BOŞ BI RAK HI MAM
GAM LA İT MÂM SÂN ET ME DEN DEN (SON)
HER FE LÂ KET BAŞ VU RUR BİR KER RE BÂ BI
LÛT FU MA (Saz ...)
KER RE BÂ BI LÛT FU MA (Saz ...)

EK I: NOTA “BU HAL ZUHUR ETMESİN”

ACEMAŞİRÂN ŞARKI

Bu hâl zuhûr etmesin bir daha

Güfte: Cemalettin Altıntaş

Beste: Saadettin Kaynak

DÜYEK

1 Bu hâl zu hur et me sin bir da

4 ha (.....SAZ.....) ha (.....SAZ.....) E der se

7 tü ten gö nül pür yân o lur (.....SAZ.....)

10 Kim se ye söy len mez bu â teş bu â

13 teş âh söy le nir se if fe te kî

16 tâl o lur (.....SAZ.....) lur SON (.....SAZ.....)


19 Sön dür â te şî âh

22 âh ken di e le min

25 le â man (.....SAZ.....) man (.....SAZ.....)

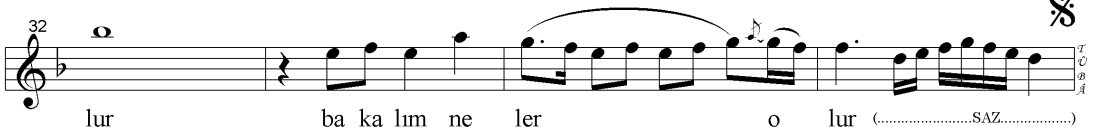
Saadettin Kaynak

28



Bek le uk bâ da ba ka lım ne ler o

32



lur ba ka lım ne ler o lur (.....SAZ.....)

Bu hâl zuhur etmesin bir daha
Ederse tüten gönül pürân olur
Kimseye söylenmez bu ateş
Âh söylenirse iffeti kitâl olur

Söndür ateşi âh kendi eleminle
Bekle ukbada bakalım neler olur
Kimseye söylenmez bu ateş
Âh söylenirse iffeti kitâl olur

Cemalettin Altıntaş

TRT Repertuar no: 2537

EK J: NOTA "ÇOK GÖRDÜ FELEK"

3062.

Çok gördü felek

AKSAK

BESTENİGÂR ŞARKI

BESTE: H. ARİF

(♩=108)

O çok gördü feleki şimdi benibezimci vanda o çekidi ariya da pebeti guşu zema n da dan şu zema n da dan her şa min o lur su p hu se fa ba

3062

h. şı cı... ha... n da o...

f o... f o... f

of gam çe... k meğö

nü... l bi... r gü... n e

re... r fi... r ka te

pa... yan

SAZ

SAZ

KODAYA

KODA

3

EK K: NOTA "FERYAD EDİYOR BİR GÜL İÇİN"

4 4 19 . 1

Curouna (Saz)

HÜSEYİNİ ŞARKI

(Feryad ediyor bir gül için)

Güfte: Mehmet

Beste: S. Ziya Özberkan

FER YÂD . E Dİ YOR BİR GÜL İ ÇİN

BÜL BÜ LÜ ŞEY DA (SAZ ---) FER YÂD

E Dİ YOR BİR GÜL İ ÇİN BÜL BÜ LÜ ŞEY

DA (SAZ --) MEC NÜ NU GÖ NÜL ZEN
KA NÜ NU MU HAB BET

Cİ Rİ NE YOR BAĞ LA Dİ LEY LÂ (SAZ ---)
E Dİ YOR HÜK MÜ NÜ İC RA

MEC NÜ NU GÖ NÜL ZEN
KA NÜ NU MU HAB BET

BA HÜK LA MÜ NÜ LEY İC LÂ (SAZ ---) *pp* HER ZER

RE DE BİR AŞK E SE Rİ OL

OL OL DU HÜ VEY LÂ SEN MEV

LE SE *MODA'YA MEV* E ZE Lİ MAK SA Dİ AK

SA (SAZ --) RA (SAZ --)

EK L: NOTA “GÜN KAVUŞTU SU KARARDI”

MUHAYYER ŞARKI

Güfte: İhsan Râif Hanım

Beste: Üdî Nevres Bey

AKSAK SEMÂİ

Gün ka vuş tu su ka rar dı
be ni üz me gü ze lim (.....SAZ.....
.....) Boy nun bü küp dü şün me gel
ver e li ni gi de lim (.....SAZ.....
.....) Ka ra güm rah kir pik le rin (.....SAZ.....
.....) kal dır gö zün gö re yim (.....SAZ.....
.....) Ver e li ni bak aş kı ma
iş te şâ hit yü re ğim **SON**

Gün kavuştu su karardı beni üzme güzelim
Boynun büküp düşünme gel ver elini gidelim
Kara gümrah kirpiklerin kaldır gözün göreyim
Ver elini bak aşkuma işte şahit yüreğim.

TRT Repertuar no: 5809

EK M: NOTA "KİM GÖRSE SENİ AŞKINA HASR-I EMEL EYLER"

-Dilkeşhâverân Şarkı-
KİM GÖRSE SENİ AŞKINA HASR-I EMEL EYLER 7 2 1 7
Senginsemâi (♩=72) Beşte: Zeki Ârif Ataergin

Kim gör se se ni aş kı na has
rı ı mel ey ler (---SAĞ---)
Gül ler se ni çam lar se ni
meh tab se ni söy ler (---SAĞ---)
Gül ler se ni çam lar se ni
meh tab se ni söy ler (---SAĞ---)
Sen siz ya şa maz has ta gö nül
vus la tın bek ler (---SAĞ---)
KODA'YA
ler (---SAĞ---) KODA ---

Kim görse seni aşkına hasr-ı emel eyle
Güller seni çamlar seni mehtap seni söyler
Sensiz yaşamaz hasta gönül vuslatın bekler
Güller seni çamlar seni mehtap seni söyler

EK N: NOTA “KİMSEYİ BÖYLE PERİŞAN ETME ALLAH’IM YETER”

HİCAZ (HÜMÂYUN) ŞARKI

Güfte: Rahmi Duman
Beste: Alâeddin Yavaşca

Kimseyi böyle perişan etme, Allahım yeter

AKSAK

1
.....) Kim se yi böy le pe ri şan et me Al la

4
1
him ye ter (.....SAZ.....) 2
him ye ter (.....SAZ.....)

6
Uy ku tut maz bir ü mit yok
Haz re ti Ya ku ba dön der

8
gel mi yor hiç bir ha ber (.....SAZ.....)
di be ni hük mi ka de

10
Uy ku tut maz bir ü mit yok
Haz re ti Ya ku ba dön der

12
gel mi yor hiç bir ha ber SON (.....SAZ.....)
di be ni hük mi ka der

14
Ağ la mak tan göz le rim et

16
ra fi ar tık gör mü yor (.....SAZ.....)

Hicaz (Hümâyün) Şarkı
2

Alâeddin Yavaşca

18 Ağ la mak tan göz le rim et

20 ra fi ar tık gör mü yor (.....SAZ.....)

22 Aranağme

25

28

Kimseyi böyle perişan etme, Allahım yeter
Uyku tutmaz, bir ümit yok, gelmiyor hiçbir haber
Ağlamaktan gözlerim etrafı artık görmüyor
Hazreti Yakub'a dönderdi beni hük-m-i kader.

Dr. Rahmi Duman

TRT Repertuar no: 7244

EK O: NOTA “MÜMKÜN MÜ UNUTMAK”

NIHÂVEND ŞARKI

Mümkün mü unutmak güzelim, neydi o akşam

Güfte: Rıfat Ahmet Moralı

Beste: Râkım Elkutlu

AKSAK - SEMÂÎ

Müm kün mü u nut mak gü ze lim (.....SAZ.....)

ney di o ak şam

ney di o ak şam (.....SAZ.....) şam (.....SAZ.....)

Rû yâ gi bi (.....SAZ.....) hül yâ gi bi (.....SAZ.....)

bir şey di o ak şam bir şey di o ak şam

SEMÂÎ

şam (.....SAZ.....) şam (.....SAZ.....)

İç tik ka na rak bir e

ze li mey di o ak şam

26 **AKSAK**

mey di o ak şam (.....SAZ.....)

28

Aranağme

30

Mümkün mü unutmak güzelim, neydi o akşam
Rüyâ gibi, hülyâ gibi bir şeydi o akşam
İçtik kanarak bir ezeli meydi o akşam
Rüyâ gibi, hülyâ gibi bir şeydi o akşam.

Rıfat Ahmet Morali

TRT Repertuar no: 7785

EK P: NOTA "NİÇİN TERKEYLEYİP GİTTİN A ZALİM"

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TSM REPERTUAR SIRA No: 2690

ISM Repertuar No: 8327

KÜRDİ'LI-HICAZKÂR ŞARKI NİÇİN TERKEYLEYİP GİTTİN A ZALİM

USÛLÜ: AKSAK
♩: 108

SÖZ ve MÜZİK:
HACI ÂRİF BEY

OF OF OF OF (saz - -)
Nİ ÇİN TER KEY LE YİP GİT TİN(saz -)
A ZÂ ME CÂ ZÂ CÂ
LİM (saz - -) OF OF
LİM OF OF (saz -) SE Nİ SEV
HA YA LİN
MEK DİR Mİ DİR BİL MEM
DİR HA YÂ Lİ HAS
VE BÂ BÜ HÂ VE BÂ BÜ HÂ
LİM (saz - -) OF OF
LİM (SON)

8327

NIÇİN TERKEYLEYİP GİTTİN A ZÂLİM 2.sayfa

OF OF (saz -) FE DÂ OL
SUN SA NA BU CÂ (saz -)
NÜ MÂ MÂ
LİM (saz -) OF OF
OF OF (saz -) Yİ NE GÖR
MEK Lİ ĞE YOK SA (saz - -)

NIÇİN TERKEYLEYİP GİTTİN A ZÂLİM
SENİ SEVMEK MİDİR BİLMEM VEBÂLİM
FEDÂ OLSUN SANA BU CÂN Ü MÂLİM
YİNE GÖRMEKLİĞE YOKSA MECÂLİM
HAYÂLİNDİR HAYÂL-İ HÂSB Ü HÂLİM

HACI ÂRİF BEY

EK R: NOTA “USANDIRDIN MI AYA GÜL”

HÜZZAM AĞIR SEMÂÎ

Usandırdım mı âyâ gül-cemâli arz-ı hâlimle

Güfte: Bilinmiyor
Beste: İsmâil Hakkı Bey
(Muallim)

AKSAK SEMÂÎ

1
Âh U san dır dım mı â yâ gül

3
ce mâ li ar zı hâ lim le

5
Dil sa na hay ran can sa na kur ban

7
ey şe hi dev ran gel e fen dim SON

9
Âh Ka lıp üm mid siz â vâ re

11
yi ne Mec nun mi sâl ol dum

Usandırdım mı âyâ gül-cemâli arz-ı hâlimle
Dil sana hayran can sana kurban
Ey şeh-i devrân gel efendim
Kalıp ümidsiz âvâre yine Mecnun misâl oldum
Dil sana hayran can sana kurban
Ey şeh-i devrân gel efendim.

TRT Repertuar no: 10810

EK S: NOTA “YÜZYIL O GÜZEL GÖZLERE”

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TSM REPERTUAR SIRA No: 2121

SÛZİDİL ŞARKI

1 1 5 9 6 1

YÜZYIL O GÜZEL GÖZLERE BAKSAM YİNE KANMAM

USÛLÜ: SOFYÂN

MÜZİK: YESÂRİ ÂSİM ARSOY

♩ = 96

YÜZ YIL O GÜZEL GÖZ LE RE BAK SAM
Yİ NE KAN MAM (SAZ
DEV ROL SA BU Â LEM
Yİ NE AŞ KIN DAN U SAN MAM (SAZ
AŞ KIN DAN U SAN MAM (SON
(SAZ BİR BAŞ KA GÜ LÜN
GON CA NIN EF SU NU NA YAN MAM GON CA NIN EF
SU NU NA YAN MAM (SAZ