

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**EKOLLER IŞIĞINDA TÜRK MÛSİKÎSİ SES
İCRASINDA YORUM UNSURLARI**

MERYEM GÜLDAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
DOÇ. DR. MUSTAFA YILDIRIM**

KONYA-2025



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



Bilimsel Etik Sayfası

| | | | | |
|------------|--------------------------------------------------------------|---------------------|---|--|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | Meryem Güldaş | | |
| | Numarası | 22813101024 | | |
| | Ana Bilim / Bilim Dalı | Türk Müziği | | |
| | Programı | Tezli Yüksek Lisans | X | |
| | | Doktora | | |
| Tezin Adı | Ekoller Işığında Türk Müsikîsi Ses İcrasında Yorum Unsurları | | | |

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin Adı Soyadı
İmzası



ÖZET

| | | | | |
|------------|--------------------------------------------------------------|---------------------------|---|--|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | Meryem Güldaş | | |
| | Numarası | 22813101024 | | |
| | Ana Bilim / Bilim Dalı | Türk Müziği | | |
| | Programı | Tezli Yüksek Lisans | X | |
| | | Doktora | | |
| | Tez Danışmanı | Doç. Dr. Mustafa Yıldırım | | |
| Tezin Adı | Ekoller Işığında Türk Müsikîsi Ses İcrasında Yorum Unsurları | | | |

Bu araştırma, Türk müsikîsi ses icrâsında öne çıkan yorum unsurlarını, gelenekli icrâ anlayışı çerçevesinde ve farklı icrâcılar üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada, Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca'nın ses icrâlarındaki yorum unsurları incelenmiştir. Araştırmada ses icrâlarında kullanılan yorum unsurlarının icrâcılara göre farklılık gösterip göstermediği ve bu unsurların neler olduğunu ortaya koymak amaçlandığından dolayı araştırmanın problem cümlesi "Ekoller Işığında Türk Müsikîsi Ses İcrasında Yorum Unsurları Nelerdir?" olarak belirlenmiştir.

Nitel araştırma yöntemine dayanan bu tezde, genel tarama modeli kullanılmış; ilgili icrâcıların, incelenen belirli eserleri, ses kayıtları ve dikte edilen notaları aracılığıyla çözümlenmiştir. İncelemeler sonucunda, çarpma, kaydırma, dalgalanma, titretme, duraksama gibi birçok yorum unsurunun her icrâcı tarafından farklı biçimlerde ve sıklıkta kullanıldığı belirlenmiştir. Özellikle meşk sistemiyle şekillenen gelenekli icrâ anlayışının, yorum farklılıklarını doğrudan etkilediği görülmüştür.

Sonuç olarak, her icrâcının sahip olduğu bireysel tavrın, icrâya kattığı yorum unsurlarıyla belirginleştiği; bu unsurların ise geleneksel aktarıma dayalı olarak şekillendiği tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular, konservatuvar eğitiminde yorum unsurlarının sistematik biçimde ele alınmasının, kültürel aktarım açısından önemini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Türk Müziği, Meşk, Ses İcrası, Gelenek, Yorum*



ABSTRACT

| | | | | |
|----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|---|--|
| Author's | Name and Surname | Meryem Gültaş | | |
| | Student Number | 22813101024 | | |
| | Department | Turkish Music | | |
| | Study Programme | Master's Degree (M.A.) | X | |
| | | Doctoral Degree (Ph.D.) | | |
| | Supervisor | Doç. Dr. Mustafa Yıldırım | | |
| Title of the Thesis/Dissertation | Elements of Interpretation in Turkish Music Vocal Performance in the Light of Ecoles | | | |

This study aims to examine the prominent elements of interpretation in Turkish music vocal performance within the framework of traditional performance practice through a comparative analysis of different performers. The research focuses on the interpretative elements in the vocal performances of Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu, and Alâeddin Yavaşca. Since the aim is to determine whether the interpretative elements used in vocal performance differ among performers and what those elements are, the research problem has been identified as: “What Are the Elements of Interpretation in Turkish Music Vocal Performance in the Light of Vocal Schools?”

In this thesis, which is based on qualitative research methodology, the general survey model was used; selected works of the relevant performers were analyzed through audio recordings and transcribed notations. As a result of the analyses, it was determined that elements such as grace note, gliding, oscillation, tremolo, and pause were used by each performer in different forms and frequencies. It was particularly observed that the traditional performance style shaped through the meşk system directly influenced interpretive differences.

As a result, it was found that each performer's individual style became apparent through the interpretative elements they employed, and these elements were shaped through traditional transmission. The findings highlight the importance of systematically addressing interpretative elements in conservatory education in terms of cultural transmission.

Keywords: *Turkish Music, Meshk, Vocal performance, Tradition of Turkish Music, Interpret of Turkish Music*

İÇİNDEKİLER

| | |
|---------------------------|------|
| Özet | ii |
| Abstract | iii |
| Şekiller Listesi | vi |
| Kısaltmalar Listesi | viii |
| Teşekkür | ix |

BİRİNCİ BÖLÜM GİRİŞ

| | |
|-----------------------------------------|---|
| 1.1. Araştırma Konusu ve Problemi | 5 |
| 1.1.1. Alt Problemler | 5 |
| 1.2. Araştırmanın Amacı | 5 |
| 1.3. Araştırmanın Önemi | 6 |
| 1.4. Varsayımlar | 7 |
| 1.5. Sınırlılıklar | 7 |
| 1.6. İlgili Araştırmalar | 7 |

İKİNCİ BÖLÜM YÖNTEM

| | |
|------------------------------------|----|
| 2.1. Araştırma Yöntemi | 11 |
| 2.2. Araştırma Modeli | 11 |
| 2.3. Evren ve Örneklem | 11 |
| 2.4. Veri Toplama Teknikleri | 11 |
| 2.5. Veri Analizi | 12 |
| 2.6. Yorum Unsurları | 14 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.1. Ekol İcracıların Eser İcralarında Kullandıkları Yorum Unsurları | 15 |
| 3.1.1. Çarpma Çeşitleri | 16 |
| 3.1.2. Kaydırma | 28 |
| 3.1.3. Titretme | 30 |
| 3.1.4. Dalgalanma | 31 |
| 3.1.5. Perde Bırakma | 35 |
| 3.2. Ekol İcracıların Eser İcralarında Kullandıkları Tartım Unsurları | 37 |
| 3.2.1. Duraksama | 37 |
| 3.2.2. Ağırlaşma | 38 |
| 3.2.3. Kesik İcra | 39 |
| 3.3. Ekol İcracıların Eser İcralarında Kullandıkları İfade Unsurları | 40 |
| 3.3.1. Güçlü | 40 |
| 3.3.2. Hafif | 42 |
| 3.4. Ekol İcracıların Eser İcralarındaki Tartım Farklılıkları | 43 |
| 3.5. Yorum Unsurlarının Farklı Eserlerde Kullanım Örnekleri | 47 |
| Sonuç | 57 |
| Kaynakça | 64 |



ŞEKİLLER LİSTESİ

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 1. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Yorum Farklılığı | 16 |
| Şekil 2. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcralarında Ara Çarpma Kullanımı | 17 |
| Şekil 3. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcralarında Ara Çarpma Kullanımı | 17 |
| Şekil 4. Meral Uğurlu İcrasında Ara Çarpma Kullanımı | 18 |
| Şekil 5. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Üst Çarpma Kullanımı | 19 |
| Şekil 6. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Üst Çarpma Kullanımı | 19 |
| Şekil 7. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Üst Çarpma Kullanımı..... | 20 |
| Şekil 8. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Ön Çarpma Kullanımı | 21 |
| Şekil 9. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Ön Çarpma Kullanımı | 21 |
| Şekil 10. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Ön Çarpma Kullanımı. | 22 |
| Şekil 11. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Öncü Çarpma Kullanımı. | 23 |
| Şekli 12. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Öncü Çarpma Kullanımı..... | 23 |
| Şekil 13. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Öncü Çarpma Kullanımı | 24 |
| Şekil 14. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Merdiven Çarpma Kullanımı .. | 25 |
| Şekil 15. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında İnci Merdiven Çarpma Kullanımı | 25 |
| Şekil 16. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında İnci Merdiven Çarpma Kullanımı | 26 |
| Şekil 17. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında İkili Çarpma Kullanımı | 27 |
| Şekil 18. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında İkili Çarpma Kullanımı | 27 |
| Şekil 19. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında İkili Çarpma Kullanımı | 27 |
| Şekil 20. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Kaydırma Kullanımı | 28 |
| Şekil 21. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Kaydırma Kullanımı | 29 |
| Şekil 22. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Kaydırma Kullanımı..... | 29 |
| Şekil 23. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Titretme Kullanımı | 30 |
| Şekil 24. Alâeddin Yavaşça İcrasında Titretme Kullanımı | 30 |
| Şekil 25. Alâeddin Yavaşça İcrasında Titretme Kullanımı | 31 |
| Şekli 26. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşça İcralarında Geniş Dalgalanma Kullanımı | 33 |
| Şekil 27. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Geniş Dalgalanma Kullanımı .. | 32 |
| Şekil 28. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Geniş Dalgalanma Kullanımı | 33 |
| Şekil 29. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Dar Dalgalanma Kullanımı | 34 |
| Şekil 30. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Dar Dalgalanma Kullanımı | 34 |
| Şekil 31. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşça İcralarında Dar Dalgalanma Kullanımı..... | 35 |
| Şekil 32. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Perde Bırakma Kullanımı | 36 |
| Şekil 33. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Perde Bırakma Kullanımı..... | 36 |
| Şekil 34. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Duraksama Kullanımı | 37 |
| Şekil 35. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Duraksama Kullanımı | 37 |
| Şekil 36. Meral Uğurlu İcrasında Ağırlaşma Kullanımı | 38 |
| Şekil 37. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşça İcralarında Kesik İcra Kullanımı | 39 |
| Şekli 38. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Kesik İcra Kullanımı | 40 |
| Şekil 39. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Kesik İcra Kullanımı | 40 |
| Şekil 40. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Güçlü Kullanımı | 41 |
| Şekil 41. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Güçlü Kullanımı..... | 41 |
| Şekil 42. Meral Uğurlu İcrasında Güçlü Kullanımı | 42 |
| Şekil 43. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Hafif Kullanımı | 42 |
| Şekil 44. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Hafif Kullanımı | 43 |
| Şekil 45. Meral Uğurlu İcrasında Hafif Kullanımı | 43 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 46. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Tartım Çeşitlemeleri Kullanımı..... | 44 |
| Şekil 47. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Tartım Çeşitlemeleri Kullanımı | 45 |
| Şekil 48. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Tartım Çeşitlemeleri Kullanımı | 45 |
| Şekil 49. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Tartım Çeşitlemeleri Kullanımı..... | 46 |
| Şekil 50. Dil-i Pür Izdırabım Mevce-i Seylâbdır Sensiz..... | 47 |
| Şekil 51. Ab ü Tâb ile Bu Şeb..... | 48 |
| Şekil 52. Benzemez Kimse Sana..... | 49 |
| Şekil 53: Ceyhun Arayan Dide-i Giryanımı Görsün..... | 50 |
| Şekil 54: Çin-i Geysusuna Zencir-i Teselsül Ederler..... | 51 |
| Şekil 55: Dehrolmada Bu Sûr ile..... | 52 |
| Şekil 56: Didem Yüzüne Nâzır | 53 |
| Şekil 57: Gönüller Uğrusu Bir Yâr-ı Bî- Amânım Var..... | 54 |
| Şekil 58: Gül Derler Bana Gül Derler..... | 55 |
| Şekil 59: Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır..... | 55 |
| Şekil 60: Rüzgâr Uyumuş Ay Dalıyor | 56 |

KISALTMALAR LİSTESİ

B.S.S.: Bekir Sıdkı Sezgin

A.Y.: Alâeddin Yavaşca

M.U.: Meral Uğurlu

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu



TEŞEKKÜR

Bilgi ve birikimiyle yol gösterici olan, beni sabırla dinleyip yönlendiren, saygıdeğer danışman hocam Doç. Dr. Mustafa YILDIRIM'a, her alanda bilgi, birikim, tecrübe, yol göstericiliğinden çok istifade ettiğim, teővik edici yaklaşımı, destekleri ve güveni için Konservatuvar M¼d¼r¼ ve T¼rk M¼zięi Anabilim dalı Baőkanı Hocam Prof. Dr. Mehmet GÖN¼L'e, koőulsuz destekleri, sabır ve inançları için canım aileme h¼rmetlerimi ve kalb¼ ő¼kranlarımı sunarım.



1. GİRİŞ

Sanata dair, geçmişten günümüze pek çok tanım yapılmıştır. “İnsan fitratı gereği dil ve hal ile güzeli arar. Güzele dair olgulara karşı duyarlı donatılan ruhun, bedeni uzuvlar aracılığı ile tezahür eden, soyut ve/veya somut her türlü dışı vurumu sanat olarak tabir edilebilir” (Gönül, Yıldırım, 2017, s.258).

Toksöz (2018) makalesinde, mûsikînin bir ilim olduğunu söyler ve mûsikîyi, “mûsikî ilmi” olarak tanımlar. “Mûsikî ile ilgili tercüme edilen ilk eserlerle birlikte mûsikî ilmi “ilmu’l-musikâ” adıyla riyazî ilimlere dâhil bir ilim dalı olmuştur” (Toksöz, 2018, s.91).

Yıldırım (2021)’e göre, genel olarak her coğrafyada mûsikînin ortaya çıkış amacı ortak olarak “din” olgusudur. Müslümanlıkta; Allah’ın evi olan camiye çağrı amacıyla kullanılan ezanlar, salâlar Hristiyanlıkta kiliselerde bulunan ibadet amacıyla kullanılan orglar, rekiyemler, oratoryolar vs. örnek gösterebileceğimiz olgulardandır. “İnsanlığın tarihiyle eşdeğer olarak kabul edilen müzik, kültürlerin gelişimiyle birlikte karşımıza zamanla bir ilim olarak çıksa da insan ihtiyacına matuf fonksiyonları hep aynı kalmıştır” (Yıldırım, 2021, s.479). Ayrıca müzik kültürünün gelişimi konusunda edinilen bilgiler şu şekildedir; “Türkler, tarih sahnesine çıkış olarak kabul edilen Orta Asya’dan itibaren göçebe yaşamlarıyla birçok kültürle iç içe yaşamış, bu kültürlerden beslenmiş ve komşu medeniyetlerle yeni ilişkiler içerisinde bulunmuştur. Bu kültür alışverişi birçok konuda olduğu gibi müzik kültürüne de yansımıştır” (Şenzybek, 2021, s.5).

Türk mûsikîsinde kullanılan notasyon sisteminin, kesin ve detaylı bir temsil gücüne sahip olmaması; özellikle perde, nüans, gerginlik ve gevşeme gibi unsurların açık biçimde belirtilmemesi, icrâya yönelik ciddi bir yorum serbestliği doğurmaktadır. Bu durum, icrâcının eserin ruhunu kendi müziksel birikimi ve tavrıyla şekillendirmesine zemin hazırlar. Nitekim Akbel’e (2021) göre, notadaki bu belirsizlikler icrâcıya, müziğin içeriğini nasıl yorumlayacağı konusunda önemli bir özgürlük tanır. Türk mûsikîsi icrâcıları, kuralları daha katı ve notasyonu daha belirgin olan diğer müzik türlerine kıyasla çok daha özgür hareket edebilmektedir. Her ne kadar yorum özgürlüğü tüm müzik türlerinde doğal bir hak olarak kabul edilse de Türk mûsikîsinde bu özgürlüğün sınırlarının açık biçimde belirlenmemiş oluşu; birçok akademisyen ve icrâcı tarafından eleştiri konusu hâline gelmiştir (Akbel, 2021, s. 943).

Türk mûsikîsi geleneğinde ses icrâsı, yalnızca bir teknik aktarım değil; aynı zamanda tarihî, kültürel ve eğitsel bir birikimin sonucudur. Müzik nazariyatı kapsamında ele alınan kaynaklarda, insan sesine dair önemli yorumlar yer almakta; hanendelik geleneğinin tarihsel gelişimi, icrâ biçimi ve sesin işlevsel yönü detaylı şekilde tanımlanmaktadır. Hanendeye kazandırılması gereken ses özelliklerinin yalnızca doğuştan gelen bir yetenekle değil, örgüsel bir eğitim süreciyle şekillendiği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda Savcı ve Kaplan, ses icrâsı ve hanendelik kültürüne ilişkin tarihsel kaynaklarda sesin oluşumu, işlevi ve kullanım biçimlerine dair önemli tespitlere yer verildiğini belirtmektedir (Savcı-Kaplan, 2020, s. 55).

“Sosyal hayatın her alanından mûsikî yoluyla özgürce kendini ifade edebilen san‘atkâr/icrâcılarla büyüyen, çeşitlenen ve gelişen Türk mûsikîsi âsârı, coğrafyanın yöre zenginliklerini de ihtiva ederek türler ve biçimler itibâriyle nâmütenâhi renklerle bezenmiş bir kültür mozağine dönüşmüştür.” (Gönül, 2018, s.36).

Türk mûsikîsi, yalnızca makam ve usûl zenginliğiyle değil, aynı zamanda biçim (form) çeşitliliğiyle de dikkat çeken bir sanattır. Mûsikîdeki form kavramı, melodik ve ritmik düzenin belirli kalıplar içinde yapılandığı anlamına gelir. Kaçar’a (2017) göre, form “mûsikî kalıbı”, yani melodik yapıların ve ritmik örgünün anlamlı bir kompozisyona dönüşmesini sağlayan düzenleyici unsurdur. Nasıl ki edebiyat sanatında duygu ve düşünceleri ileten cümleler mevcutsa, mûsikîde de benzer işlevi yerine getiren ses cümleleri vardır. Bu cümleler birleşerek bir anlatım bütünü oluşturur ve eserin kompozisyonel yapısını belirler. Mûsikîyle kurulan bu yapının kuralları ve estetik ölçütleri, yüzyıllar içinde şekillenmiş ve gelenekle sabitlenmiş bir form anlayışını doğurmuştur (Kaçar, 2017, s. 126).

Yıldırım (2024)’e göre; Türk mûsikîsinin özelliğine uygun icrâlarda bulunan icrâcılar Türk mûsikîsinin öğrenilmesinde ve öğretilmesinde çok büyük önem arz eder. Bilindiği gibi Türk mûsikîsini diğer müziklerden ayıran belli başlı özellikler vardır. Bunlardan bazıları; yorum ifadeleri, üslûp ve tavidir. Bu da icrâcıların kendi yeteneklerince, edindikleri bilgileri ortaya sergileyerek görünür ve bu durumun ortaya çıkmasında meşk usulünün önemi büyüktür. “Türk mûsikî kültürünün nesilden nesile aktarımı yüzyıllar boyu adına meşk denilerek bir nevi taklide dayanan ve hafızadan hafızaya aktarılan sistemle yapılmıştır” (Yıldırım, 2023, s.243). Başka bir tanıma göre ise; “Meşk, özünde

ustanın (mürşid) çırağına (talebe), kendinden önceki ustasından aynı yol ve yöntemlerle aktarılan emâneti hakkıyla aktarma ve yine ustanın sanat hayatına ve külliyatına kendi katkılarını da öğreterek sanata hizmete devam etme, dolayısıyla sanatı her devirde yaşama, yaşatma, geliştirme, güçlendirme tezyin etme süreçlerini de ihtivâ eder” (Gönül, 2024, s.5).

Meşkin nasıl uygulandığı konusunda (Kahyaoğlu, 2021) tanımı; “Meşk, mûsikînin var oluşu ile başlayan ve günümüzde hala kullanılan bir eğitim sistemidir. Meşk’i gerçekleştirmek için bir öğretici ve öğrenciye ihtiyaç vardır. İki şekilde gerçekleştirilebilir. Birinci seçenek; talebeler toplu biçimde U şeklinde otururlar, öğretici U nun önüne geçer, ikinci seçenek; talebe hocanın karşısına oturur, hocası usûl gösterirken elini dizine vurur, talebe aynı şekilde hocasını tekrarlar, hocası söyler, talebe tekrar eder. Hoca tarafından aktarılan bilgiler talebe tarafından benimsenir ve öğrenilir. Türk müziğinde Meşk sistemi tekrar ve taklit üzerine kuruludur ve usta çırak ilişkili bir öğrenme ve öğretme yöntemidir. Müzik eseri ya bölüm ya da bir bütün olarak öğrenciye hoca tarafından defalarca tekrar ettirilir, böylelikle eser de öğrencinin hafızasına yerleşmiş olur” (Kahyaoğlu, 2021, s.277).

Türk mûsikîsi ses icrâsında yorumun en belirgin biçimlerinden biri, süsleme kullanımudur. Süslemeler, icrâcının hem teknik hem estetik hakimiyetini ortaya koyan, aynı zamanda eserin ruhuna dair kişisel bir tavır geliştirmesine olanak sağlayan önemli yorum unsurlarındandır. Bu bağlamda Kaçar’a (2005) göre süsleme; “eserin usûlünü bozmaksızın yapılan, küçük nota yazımları ile gösterilen ve değerini kendinden önceki ya da sonraki notadan alan, çok kısa değerlikli olup çarpma, mordan, tril, grupetto, tremolo adı verilen notalardır” (s. 217). Bu tanım, süslemelerin yalnızca süsleyici değil; aynı zamanda eserin karakterini tamamlayıcı, anlam katmanlarını artırıcı işlevini de açıkça ortaya koymaktadır.

Türk müziği icrâsında her formun kendine özgü bir üsluba sahip oluşu ve icrâcılarının kendilerine has bir tavırlarının varlığı yüzyıllardır süre gelen gelenekli bir icrâyı doğurmaktadır. Bu çalışmada gelenekli icrâ anlayışının niteliğini ortaya koymak amacıyla, ekollerin eserlerdeki yorum unsurlarının nerde ve nasıl kullandığını incelenmiş, bu unsurların icrâdaki yansımaları analiz edilmiştir.

1.1. Araştırma Konusu ve Problemi

Türk mûsikisinde ekol oluşturmuş icrâcılarının yorum özellikleri ve her icrâcının eserlerde aynı yorum unsurlarını kullanıp kullanmadığı konusundaki araştırmalar, Batı mûsikî tekniklerinin Türk mûsikîsinin karakteristik icrâ özelliklerini notaya ve anlatıma geçirmede tam karşılık bulmamaktadır. Bu durum, Türk mûsikîsinin icrâ geleneği ve yorum çeşitliliği üzerine daha kapsamlı ve detaylı çalışmalar yapılması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada, icrâcılarının eserleri hiçbir değişim yorum unsuru vs. olmadan yorumlayıp yorumlamadığını ya da birbirleriyle aynı yorum unsurunu kullanıp kullanmadıklarını incelenecektir.

Bu araştırmada ele alınacak temel problem cümlesi, "Ekol İcrâcılar, Türk Mûsikîsi Ses İcrasında Yorum Unsurlarını Nasıl Kullanmışlardır?" şeklindedir. Bu problem, Türk mûsikîsinde ses icrâsının ekoller bağlamında nasıl şekillendiğini ve yorum unsurlarının bu ekollerle nasıl bir ilişki kurduğunu anlamaya yönelik bir odak noktası sunmaktadır.

1.1.1. Alt Problemler

Çalışmamız sürecinde aşağıda yer alan alt problemlere cevap aranacaktır.

Ekol icrâcılarının;

- Eser icrâlarında kullandıkları yorum unsurları nelerdir?
- Eser icrâlarında kullandıkları tartım unsurları nelerdir?
- Eser icrâlarında kullandıkları ifade unsurları nelerdir?
- Eser icrâlarındaki tartım farklılıkları nelerdir?
- Yorum unsurlarını eserlerde genel kullanımları nasıldır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı: "Türk mûsikîsinde ekol icrâcılarının icrâlarından hareketle, gelenekli icrâ anlayışı doğrultusunda yorum unsurlarının tespiti, kullanımı ve tahlil edilmesi amaçlanmıştır. Konservatuvarlarda eserlerin yorum unsurlarına uygun şekilde okutulması, makalelerde ve tezlerde yorum unsurları ile ilgili daha çok araştırmalar ve çalışmaların yapılması ve bu çalışmaların bir eser değil, birden çok eser üzerinden yapılıp

örneklerle açıklanması veya farklı formlarda da yorum unsurlarının çalışılmasıyla beraber, Türk mûsikîsi kültürüne katkı sunmaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma;

- Türk mûsikîsi icrâ geleneğinin belgelenmesi ve korunmasına katkı sağlar: Çalışma ekol icrâcılarının eser icrâlarındaki yorum unsurlarını analiz ederek, gelenekli icrâ anlayışının akademik zeminde kayıt altında alınması,
- Konservatuvarlar ve ses eğitimi derslerine teorik-pratik katkı sunar: Araştırmada elde edilen bulgular, konservatuvar ve müzik eğitimi veren kurumlarda ses eğitimi programlarının gelenekli icrâ tavrı çerçevesini de kapsayacak şekilde eğitimde yorum unsurlarının kullanılabilmesi,
- Ekol icrâcılarının üslûp ve tavırlarının karşılaştırmalı incelenmesine olanak sağlar: Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca gibi önemli icrâcılarının eser icrâlarında kullandıkları yorum unsurlarının analiz edilmesi, icrâcılarının yorumlarının benzerlik ve farklılıklarını ortaya konması,
- Türk mûsikîsi repertuvarının yorum zenginliğini somut biçimde gösterir: Yorum unsurlarının tespiti ve incelenmesi, bireysel üslûp farklılıklarını somutlaştırarak icrâ kültürünün çeşitliliğini ortaya koyması,
- Gelecek araştırmalara teorik ve uygulamalı bir kaynak sunar: Çalışma, ses icrâsında yorum unsurlarını inceleyen akademik çalışmalara literatür ve uygulama açısından temel oluşturacak nitelikte olması,
- Kültürel aktarımın sürekliliğine akademik destek verir: Gelenekli icrâ unsurlarının belirlenmesi ve eğitsel süreçlere entegre edilmesi, Türk mûsikîsi kültürünün nesilden nesile aktarımına katkı sunması bakımından önem arz etmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada;

- Araştırmada kullanılan yöntemin, araştırmanın konusu, amacı ve problemin çözümlüne uygun olduğu,
- Araştırma örnekleminin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu,
- Araştırmada kullanılacak veri toplama araçlarının, araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
- Araştırmada kullanılacak kayıtların, Alâeddin Yavaşça, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun icrâ tavrını çözümlmeye yetecek nitelikte olduğu,
- Alaeddin Yavaşça, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun eserlerinde kullandıkları yorum unsurlarına ilişkin gerekli verilerin sağlanacağı varsayımından hareket edilmiştir.

Sınırlılıklar

Araştırma;

- Araştırmacının ulaştığı kaynak ve eserlerle,
- Araştırmacı tarafından analiz edilen Alâeddin Yavaşça, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun icrâ ettikleri eserlerle sınırlıdır.
- Araştırmada referans olarak kullanılan eserlerin TRT arşivinden alınan nota nüshalarıyla,
- Araştırma kapsamında istifade edilen kaynaklarda Türk mûsikîsi tarihi, formları, üslûp ve tavrı ile,
- Kayıtların dikte tahlili ile sınırlıdır.

1.5. İlgili Araştırmalar

Bu bölümde, ekoller tarafından icrâ edilen eserlerde yorum unsurlarını inceleyen araştırmalara yer verilmiştir. Araştırmalar, makale, bildiri, doktora tezleri, yüksek lisans tezleri şeklinde sıralanmıştır.

Mustafa Yıldırım, 2021 yılında hazırlamış olduğu “Türk Mûsikîsi’nde Mevlid Geleneği ve Kani Karaca’nın Mevlid İcrâlarının Tahlili” isimli doktora tezinde Cumhuriyet dönemindeki önemli mevlidhânlardan olan Kani Karaca’nın hayatı, mûsikî kişiliği,

mevlidhânlığı araştırılmış ve mevlid icrâsındaki güfte kullanımını, makam seyir özellikleri, ritmik unsurlar, süsleme teknikleriyle Karaca'ya özgü mevlid icrâ tavrı belirlenmiştir. Ayrıca bu çalışmada “Süleyman Çelebi ve mevlidi, Osmanlı döneminde yazılan diğer mevlidler, mevlidhânlar, mevlid tarihi ve kutlamalar” (Yıldırım, 2021) ele alınmıştır.

Metin Durgutlu'nun 2024 yılında hazırladığı “Bekir Sıdkı Sezgin'in İcrâ Özelliklerinin Süsleme, Nüans, Tecvid Bağlamında Analizi ve Etütleştirilmesi” başlıklı doktora tezi, Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâ tarzını detaylı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma, Sezgin'in icrâ ettiği eserlerde uyguladığı nota tartımları, süsleme elemanları, nüans tercihleri ve tecvîd kaidelerinin analizini içerir. Bu analizler doğrultusunda, tavrı edinimini artırmayı hedefleyen etütler geliştirilmiştir. Araştırma sürecinde, icrâ tercihleri somutlaştırılarak yazılı bir forma dönüştürülmüş ve bu şekilde teorik ve pratik bir kaynak oluşturulmuştur.

Özge Zeybek'in 2013 yılında hazırladığı “Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin İcrâlarının Analizi” başlıklı yüksek lisans tezinde, Türk mûsikîsindeki ses icrâsında önemli yer tutan üslûp ve tavrı kavramları detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Çalışmada, bu kavramların açıklanması ve somutlaştırılması üzerinde durulmuş, ayrıca Türk mûsikîsinin önde gelen ekol isimlerinin eserleri incelenmiş ve bu eserler dinlenerek kişisel üslûpları karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Bu bağlamda, tez Türk mûsikîsinde üslûp ve tavrı kavramlarına dair kapsamlı bir değerlendirme sunmaktadır.

Yılmaz Kahyaoğlu tarafından 2021 yılında hazırlanan “Türk Müziğinde Meşk Sistemi” isimli makalede, nesilden nesile aktarım olarak gelen meşk sistemi konusu ele alınmıştır. Ayrıca çalışmanın sonuçlarından bazıları şu şekildedir; Meşk sistemi, günümüzde birçok mûsikî cemiyetinde ve eğitim kurumunda hâlâ uygulanan bir yöntem olarak, eserlerin aktarımında temel bir araç görevi görmektedir. Bu yöntemde, öğrenci notaya bağımlı kalmaksızın, hocasıyla birebir iletişim kurarak eserin üslûp, tavrı ve teknik detaylarını öğrenir. Aynı zamanda bu süreç, öğrencinin yalnızca bir eseri değil, hocasının birikiminde bulunan geniş repertuarı da özümsemesini sağlar. Meşk, Türk mûsikîsinin geleneksel aktarımında öğretim ve sürekliliği en güçlü biçimde destekleyen uygulamalardan biridir (Kahyaoğlu, 2021).

Beray Gökçen Kaya tarafından 2021 yılında hazırlanmış, “Klâsik Türk Mûsikîsi Ses İcracılarından Münir Nurettin Selçuk, Meral Uğurlu ve Bekir Sıtkı Sezgin’in Dört Eser Üzerinden Üslûp ve Tavır Özelliklerinin Karşılaştırmalı Analizi” isimli yüksek lisans tezinde, ekol isimlerin üslûp, tavır ve kullandıkları yorum unsurları incelenmiş olup, bu mukayeseler sonucunda tüm ekollerin kendilerine özgü bir tavır geliştirdikleri kanısına varılmıştır.

Münevver Betül Durak (2022) tarafından hazırlanan “Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrası; Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu Örneği” isimli yüksek lisans tezinde; Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi’nin bestelediği Nevâ Kâr icrâsında Türk mûsikîsinin ekol icrâcılarında Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun ifade yöntemleri, yorum unsurları incelenerek, iki icrâ arasındaki farkı ortaya koymayı amaçlamıştır. Yapılan araştırmada, Meral Uğurlu ve Bekir Sıdkı Sezgin’in eserlerde kendilerine özgü yorumlarda bulunmalarının eserlere farklı renkler verdiği sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca Durak, Türk mûsikîsi icrâsında kullanılan notalarda, icrâcılarının yorumlarının da besteye dahil edilmesiyle eserlerin nüshalarında farklılıklara sebep olabileceğinden, eserlerin notalarında icrâcılarının yorum unsurlarına yer verilmemesiyle beste nüshalarındaki farklılığın önüne geçilebileceğini belirtmiştir.

Gülcan Elibol’un 2023 yılında hazırladığı “Türk Müziği Keman Ekolleri Işığında Viyolonsel ile Türk Müziği İcrâsı” başlıklı yüksek lisans tezi, Türk mûsikîsinde viyolonselle ilgili sınırlı çalışmaların eksikliğini gidermeyi amaçlamaktadır. Bu tezde, Türk müziği keman ekollerinin tavırları analiz edilerek elde edilen bulguların viyolonsel icrâsı için bir kaynak oluşturması hedeflenmiştir. Araştırma sonucunda, Türk mûsikîsinde icrâcının esere sadık kalmakla birlikte yorum unsurlarını kullanarak eseri kişisel bir dokunuşla zenginleştirdiği ve böylece icrâyaya kendine özgü bir katkı sağladığı tespit edilmiştir.

Mehmet Gönül tarafından 2024 yılında hazırlanan “Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları” isimli makalede; Türk mûsikîsindeki farklı icrâ alanlarındaki eserlerin icrâları esnasında kullanılan yorum unsurlarını irdelemiştir. Gönül, yorum unsurlarını “nağmeye ilişkin yorum unsurları”, “tartım ve gidere ilişkin yorum unsurları” ve “ifadeye ilişkin yorum unsurları” olarak üçe ayırmıştır. Ayrıca makalede Gönül; Türk müziği alanındaki icrâcılarının sanata katkılarının aktarımında, nota

üzerinde yapılan tahlillere ilişkin kavramların, sonraki icrâcılar tarafından gereğince anlaşılması adına bundan sonrasında yapılacak araştırmaların Türkçe ifadelerle izah edilmesinin önem arz ettiğini belirtmektedir.



2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Yöntemi

Araştırmamız nitel bir çalışma olup tarama modeli kullanılmıştır. Yapılacak olan çalışmada tarama modeli kullanılarak kitap, makaleler, notalar ve ses kayıtları incelenmiştir.

2.2. Araştırma Modeli

Bu araştırma betimsel bir çalışmadır. Türk müziğinin önemli icrâcılarında Meral Uğurlu, Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca'nın icrâsının Türk Mûsikîsi ses icrâ üslûbunca yorumlama unsurları yönünden analiz edilip durum tespiti yapılacağından araştırmanın modeli; genel taramadır. "Tarama modelleri, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Bu modelde amaçların ifade edilişi genellikle "Ne idi?", "Nedir?", "Ne ile ilgilidir?" ve "Nelerden oluşmaktadır?" gibi soru cümleleri ile olur" (Karasar, 2011s. 77).

"Tarama modeli var olan durumu araştırıp açıklamayı amaçlar. Tarama modeli konuyla ilgili geçmişte ve günümüzdeki tüm verilerin gözden geçirilmesi mantığına dayanır" (Doğanay et al., 2018).

2.3. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni üslûp ve tavır bağlamında Türk mûsikîsi ses icrâsı ekolleri, örnekleme ise Meral Uğurlu, Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca'nın üslûp ve tavırlarının mukayeseli analizleri için seçilen eser icrâlarıdır.

2.4. Veri Toplama Teknikleri

Bu çalışmada veri toplama aracı olarak doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı ve görsel belgelerin sistematik biçimde analiz edilmesi sürecidir (Karataş, 2015, s. 72). Araştırmada, konuya ilişkin tez, makale, dergi, kitap ve ses kayıtları gibi çeşitli kaynaklardan veri toplanmıştır. Bilimsel veri tabanları arasında tez.yok.gov.tr, ProQuest gibi ulusal ve uluslararası erişim sağlayan platformlardan yararlanılmıştır. Ayrıca eserlerin notalarına TRT Nota Arşivi üzerinden, ses kayıtlarına

ise YouTube uygulaması aracılığıyla ulaşılmıştır. Toplanan belgeler, araştırma problemine yönelik belirlenen kavramsal çerçeve doğrultusunda seçilmiş ve analiz edilmek üzere arşivlenmiştir.

2.5. Veri Analizi

“Ekoller Işığında Türk Mûsikîsi Ses İcrasında Yorum Unsurları” başlıklı bu araştırmada, toplanan veriler nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde analiz edilmiştir. Çalışmada temel olarak genel tarama modeli benimsenmiş olup, mevcut belgeler ve kaynaklar üzerinden konuya ilişkin kapsamlı bir inceleme yapılmıştır. İnceleme sürecinde ekollerimiz tarafından ortak icrâ edilen eserler belirlenmiş, bu eserlerin notaları TRT Nota Arşivinden temin edilmiştir. Söz konusu eserlerin ses kayıtlarına ise YouTube platformundan erişilmiş ve ses kayıtları Windows Media Player aracılığıyla dinlenerek dikte yöntemi ile çözümlenmiştir. Çözümlenen eserler, ölçü birimi olarak dörtlük tartım baz alınarak Finale 2014 nota yazım programında nota sistemine aktarılmıştır.

Bu çalışmada, yorum unsurlarının tanımlanması ve kavramsal çerçevesinin oluşturulmasında Prof. Dr. Mehmet Gönül’ün (2024) “Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrasında Yorum Unsurları” başlıklı makalesi temel alınmıştır. Söz konusu çalışmadan hareketle, her bir yorum unsurunun açıklaması yapılmış ve icrâda görülen yorum unsurları bu akademik çerçeveye dayandırılmıştır. Ayrıca, Durak’ın (2022) “Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği” adlı yüksek lisans tezinde, Prof. Dr. Mehmet Gönül’ün danışmanlığında önerilen kavramsal değişiklik doğrultusunda, literatürde sıklıkla kullanılan “süsleme teknikleri” terimi yerine “yorum unsurları” kavramı tercih edilmiştir. Bu bağlamda, icrâda süslemenin değil, icrâcının yorumunun ve bu yoruma özgü unsurların ön plana çıkarılmasının daha uygun olduğu düşünülerek hem bu çalışmada hem de gelecekteki çalışmalarda “yorum unsurları/ifadeleri” kavramı kullanılmasına karar verilmiştir.

Ayrıca, bu çalışmada Türk mûsikîsi kültüründe önemli bir yere sahip olan Cinuçen Tanrıkorur’un “Türk Müziği Kimliği” adlı eserindeki mûsikîye yönelik yaklaşımı örnek alınmış ve çalışmanın kavramsal ve metodolojik çerçevesi bu yaklaşımdan istifade edilerek şekillendirilmiştir. Tanrıkorur’un eseri, Türk mûsikîsinin öz kimliğini korumayı esas alan bir perspektif sunmuş; bu doğrultuda, araştırmada yorum unsurlarının değerlendirilmesine yönelik temel bir referans kaynağı olmuştur.

Çalışmamızın Bulgular bölümünde, yorum unsurları Gönül (2024) çalışmasındaki sıralamaya uygun biçimde ele alınmıştır. İlk olarak yorum unsurlarının tanımı yapılmış; ardından incelenen eserlerde ilgili unsurun yer aldığı bölümler belirlenerek, bu kısımların nota görselleri (ekran fotoğrafları) eklenmiştir. Her örnekte, unsurun hangi perdelere uygulandığı ve eserdeki işlevi açıklanmıştır.

Verilerin analizinde, icrâcılarının üslûp ve tavırları betimsel bir yaklaşımla değerlendirilmiş; hangi yorum unsurunun, hangi icrâcı tarafından, hangi sıklıkla ve hangi eserlerde kullanıldığı, görsel işaretleme yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu bağlamda, her bir unsurun eserdeki konumu ve yoğunluğu Paint programı aracılığıyla işaretlenerek görselleştirilmiş, elde edilen bulgular karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu süreç, üç örnek üzerinden sürdürülmüş; her örnekte nota görseli, analiz ve açıklamalar sistematik bir sıra izleyerek sunulmuştur. Son olarak, yorum unsurlarının eserin genel yapısına ve icrâ karakterine katkısı üzerine genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Verilerin güvenilirliği için, analiz süreci süresince elde edilen bulgular alan uzmanı akademisyenlerle paylaşılmış ve analiz sonuçları üzerinde görüş birliği sağlanmıştır. Bu uygulama, araştırmanın iç geçerliliğini ve bilimsel güvenilirliğini artırmaya yönelik bir önlem olarak tasarlanmıştır.

Bu bağlamda araştırmanın veri analizi süreci, yorum unsurlarının icrâcılara, eserlere ve makamlara göre farklılıklarını ortaya koymaya yönelik betimsel analiz yöntemi çerçevesinde yürütülmüş ve sonuçlar bulgular bölümünde sistematik bir biçimde sunulmuştur.

2.6. Yorum Unsurları

Türk Mûsikîsinde kendine has tavrı olan sanatkârlar her esere kendi yorumunu ekler. Yorum unsurları sanatkârın imzasıdır. Gönül (2024), makalesinde kişinin geliştirdiği özgün tavırlar muvâcehesinde nota üzerinde ifade edilen bütün unsurların “yorum unsurları” olarak tanımlanmasının daha doğru olacağını belirtmiştir.

Türk mûsikîsi icrâsında, ölçü yapısında köklü değişikliklere gidilmeksizin ya da ses dizileri üzerinde çeşitlendirmeye başvurulmadan, kimi zaman tek bir perdede, kimi zaman ise kısa ya da uzun süreli motif ve cümlelerde, sesin etkili kullanımını öne çıkaran uygulamalar yorum unsurları kapsamında değerlendirilmektedir. Bu uygulamalar, icrâyâ ifade derinliği kazandıran temel öğelerdir. Gönül’e (2024) göre, söz konusu yorum biçimleri Türk mûsikîsi icrâsında ifade unsurları olarak tanımlanabilir.

Türk mûsikîsi ses icrâsına örnek gösterilecek isimlerin başında gelen sanatkârlarımız; Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşça, Meral Uğurlu kendine ait yorum unsurlarıyla icrâ ettikleri her esere imzasını atmış ve dinlediğimiz eserlerde kendilerini bu yorum unsurlarıyla öne çıkarmışlardır.

“Süsleme teknikleri” ifadesi, kökeni İngilizceye dayanan ve Türk müziği literatürüne bu yolla geçmiş bir terimdir. Ancak Prof. Dr. Mehmet Gönül’ün danışmanlığında Durak (2022) tarafından hazırlanan Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği başlıklı yüksek lisans tezinde, Gönül’ün çalışmaları ve rehberliği doğrultusunda bu ifade yerine “yorum unsurları/ifadeleri” kavramı tercih edilmiş ve bu çalışmalar başta olmak üzere yorum unsurları birçok çalışmada kullanılmaya başlanmıştır. Bu yaklaşım, süsleme kavramının ötesine geçerek, icrâcının bireysel üslûbunu ve esere kattığı özgün yorumu vurgulaması açısından daha kapsayıcı bir anlam taşımaktadır. Çalışmamızda da benzer şekilde, icrâda süsleme değil; icrâcının yorumu ve bu yorumu oluşturan unsurların ön planda tutulması gerektiği düşüncesiyle “yorum unsurları” terimi tercih edilmiş; bu kullanımın hem bu çalışmada hem de ileride yapılacak benzer nitelikteki çalışmalarda daha anlamlı ve işlevsel olacağı kanaatine varılmıştır.

3. BULGULAR ve YORUMLAR

Bu başlık altında, Türk mûsikîsi repertuvarında seçilmiş eserler üzerinden Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu'nun icrâları, yorum unsurları bağlamında karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Her icrâcının aynı eserdeki yaklaşım farkları, kullanılan yorum unsurları, ifade biçimleri ve geleneksel icrâ üslûbuna katkıları detaylı biçimde değerlendirilmiştir; yorum anlayışlarının benzerlikleri ve farklılıkları, belirli icrâ unsurları üzerinden sistematik olarak incelenmiştir. Bu analizler doğrultusunda, icrâcılarının bireysel tavır özelliklerinin Türk mûsikîsine katkısı ortaya konmaya çalışılmıştır.

3.1. Ekol İcracıların, Eser İcralarında Kullandıkları Yorum Unsurları

Türk mûsikîsi, makam, usûl ve duygu zenginlikleri açısından çok geniş bir sanat alanıdır. Cinuçen Tanrıkorur'un "Türk Müzik Kimliği" kitabında yer verdiği gibi, bir icrâcı bir eseri her seferinde aynı şekilde icrâ etmemektedir. O an duygularının gerektirdiği durum itibarıyla gerek tartım gerek çarpma, duraksama değişiklikleri ile notaya bağlı kalmamaktadır. Bu sebeple Türk Müziğinde Yorum Unsurları notalarda olmasa bile yorumlamada icrâ edilmektedir (Tanrıkorur, 2004).

Alaeddin Yavaşca, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu gibi Türk mûsikîsinde ses icrâlarıyla ekol hâline gelmiş olan önemli icrâcılarının da eser icrâlarında yorum unsurlarına bağlı olarak çeşitli değişiklikler yaptıkları, bu araştırmada elde edilen bulgularla açık bir biçimde ortaya konmuştur. Söz konusu icrâcılar, makamsal yapı, güfte vurgusu ve eserin genel ifade karakterine göre icrâlarında farklı yorum tercihleri sergileyerek, hem gelenekli icrâ anlayışına bağlı kalmış hem de kişisel üslûplarını ve sanatsal tavırlarını ortaya koymuşlardır. Bu durum, icrâcılarının eserleri yalnızca teknik doğrulukla değil, aynı zamanda yorum derinliğiyle icrâ ettiklerini göstermektedir. Bekir Sıdkı Sezgin'in seslendirdiği "Nolur bir an bana olsan vefakâr" adlı hicazkâr eseri stüdyo kaydı altında farklı, canlı icrâsı sırasında farklı yorum ve tartım unsurları ile icrâ ettiği görülmüştür.

Aksak

Nota
BEHEY ZA LİM MÜ RÜV VET SİZ CE FA CE FA

1. Yorumu
BE HEY ZA LİM MÜ RÜV VET SİZ CE FA CE FA

2. Yorumu
BEHEY ZA LİM MÜ RÜV VET SİZ CE FA CE FA

Şekil 1. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Yorum Farklılığı

Şekil 1’de görüldüğü üzere; Bekir Sıdkı Sezgin, ilk yorumunda eseri stüdyo kaydı altında usûl gereğince icrâ ederken, canlı performansı sırasında daha serbest icrâ etmiştir. Çarpma kullanımından çok, daha serbest dalgalanmalar kullanmıştır.

Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşça gibi icrâcılarının eserlerinde kullandıkları yorum unsurları, notalar üzerinde açık bir şekilde belirtilerek somutlaştırılmıştır. Bu yaklaşımla, icrâda kullanılan yorum detaylarının dikte edilmesi, eserlerin teknik ve sanatsal açıdan daha iyi anlaşılmasını ve aktarılmasını sağlamaktadır.

3.1.1. Çarpma Çeşitleri

Çarpma

Gönül (2024) makalesinde ve yürüttüğü derslerde, çarpma yorum unsurunun, Türk mûsikîsinde sıkça kullanılan bir yorum unsuru olduğunu sıklıkla vurgular. Türk mûsikîsi repertuarında, ses ve saz icrâlarında önemli bir yer tutan çarpmalar, icrâ sırasında çok yönlü biçimlerde kullanılmakta olup, icrâcının üslûp ve tavır bakımından özgürlüğünü yansıtmaktadır. “Çarpmalar notada genellikle tartımla ifâde edilemeyecek ya da ifâde edilmesine gerek duyulmayacak kadar kısa süreli sesler olarak düşünüldüğünde, çarpmaları değerliğini önceki ya da sonraki notadan alan müzikal unsurlar olarak anlatmanın gerekli olmadığını düşünüyoruz” (Gönül, 2024, s.10).

Ara çarpma

Türk mûsikîsi ses icrâsında genel icrâ üslûbu sebebi ile sıklıkla kullanılan bir yorum unsuru olan ara çarpma konusunda Gönül, “Ara çarpmalar, genellikle 4’lük, 8’lik ve 16’lık tartımlar başta olmak üzere muhtelif tartımlar arasında ve aynı iki perde arasında, genellikle bir üst perdeye yapılan çarpmalardır.” (Gönül 2024, s.11) demektedir. Buna göre Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca’nın ara çarpma kullanımlarına ilişkin örnekler şöyledir;

The image shows a musical score for the piece 'Sengin Semâi' by Küçük Mehmed Ağa. The score is written in 4/4 time and features three vocal parts: Nota, Bekir Sıdkı Sezgin, and Alâeddin Yavaşca. The lyrics are 'EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ NÂN SA NADÜŞ'. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes, and the vocal parts are arranged in three staves. The lyrics are: EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ NÂN SA NADÜŞ.

Şekil 2. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcralarında Ara Çarpma Kullanımı

Şekil 2’de Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca’nın icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez” isimli suzinak eserin zemin bölümünde B.S.S.ilk ölçüde hisar perdeleri arasında eviç perdesine, A.Y.’nin ikinci ölçüde hisar perdeleri arasında eviç perdesine ve çârgâh perdeleri arasında nevâ perdesine, segâh perdeleri arasında çârgâh perdesine ara çarpma yaptıkları görülmektedir.

The image shows a musical score for the piece 'Sengin Semâi' by Küçük Mehmed Ağa. The score is written in 4/4 time and features three vocal parts: Nota, Bekir Sıdkı Sezgin, and Alâeddin Yavaşca. The lyrics are 'AH BU GE CE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ'. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes, and the vocal parts are arranged in three staves. The lyrics are: AH BU GE CE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ.

Şekil 3. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Ara Çarpma Kullanımı

Şekil 3'te icrâ edilen “Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş ettim” isimli eserin zemin kısmında, Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca'nın, hüseyini perdeleri arasında acem perdesine ara çarpma yaptıkları görülmektedir.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Nota' and the bottom staff is labeled 'Meral Uğurlu'. Both staves are in 9/8 time and have a key signature of one sharp (F#). The 'Nota' staff contains a complex melodic line with many grace notes. The 'Meral Uğurlu' staff contains a simpler melodic line with lyrics: FIRSATBULSAM YÂ RE VAR SAM FIRSATBULSAM YÂRE VAR SAM. The score is marked 'Aksak' and includes a 'S' symbol.

Şekil 4. Meral Uğurlu İcrasında Ara Çarpma Kullanımı

Şekil 4'te icrâ edilen, “Fırsat Bulsam Yâre Varsam” isimli eserde, Meral Uğurlu'nun, tiz cârgâh perdeleri arasında tiz nevâ perdesine ara çarpma yaptığı görülmektedir.

Yorum

Örneklere göre, Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu tarafından icrâ edilen eserlerin ara çarpma yorum unsuru bakımından incelendiğinde, her üç icrâcının da ara çarpmaları ardışık gelen aynı perdeler arasında kullandıkları ve örnekler dışında da genel icrâlarında ara çarpma yorum unsurunu makama ilişkin perdeleri gözeterek sıklıkla tercih ettikleri görülmüştür.

Üst Çarpma

Türk mûsikîsi ses icrâcıları tarafından, hançere teknikleri ile sıklıkla tercih edilen üst çarpmalarla ilgili Gönül; “Üst çarpmalar seyirde aşağı yönlü kısa ya da uzun süreli yürüyüşlerde çıkılan ve varılan seslerin makamın insicâmı ile daha temiz seslendirilebilmesi maksadı ile genellikle icrâ edilen perdenin makam dizisine göre bir üst perdesine çarpılarak yapılır” (Gönül 2024, s.12) demektedir. Bu açıklamaya göre Meral Uğurlu, Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca'nın üst çarpma kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdakiler gibidir.

Nota
AH BU CE FÂ YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY

B.S.S.
AH BU CE FÂ YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY

A.Y.
AH BU CE FÂ YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY

Şekil 5. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Üst Çarpma Kullanımı

Şekil 5'te Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca'nın icrâ ettiği "Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez" isimli Sûzinak eserin zemin bölümünde, B.S.S.'nin, nevâ perdesinden rast perdesine gelene kadar inici bir şekilde üst çarpma kullanarak icrâ niteliğini güçlendirme amacıyla, sonraki ölçüde de eviç perdesinden çârgâh perdesine kadar inici şekilde üst çarpma kullanıp, nevâ perdesinden önce hisar perdesine ve dügâh perdesinden önce tekrar segâh inici üst çarpma kullandığı görülürken, A.Y.'nın segâh perdesinden rast perdesine gelene kadar inici ve sonrasında hüseyini perdesinden segâh perdesine gelene kadar inici üst çarpma kullandığı görülmüştür.

Nota
MÜŞ ET TİM AH BU GE CE BEN Yİ NEBÛL

B.S.S.
MÜŞ ET TİM AH BU GE CE BEN Yİ NEBÛL

A.Y.
MÜŞ ET TİM AH BU GE CE BEN Yİ NEBÛL

Şekil 6. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Üst Çarpma Kullanımı

Şekil 6'da icrâ edilen "Bu Gece Ben Bülbülleri Hâmuş Ettim" isimli eserde, B.S.S.'in sünbüle perdesinden hüseyini perdesine gelene kadar, sonraki ölçüde muhayyer perdesinden acem perdesine gelene kadar, bir sonraki ölçüde ise hüseyini perdesinden önce acem, nevâ perdesinden önce acem ve tekrar hüseyini perdesinden önce acem üst çarpma kullandığı görülmüştür. A.Y. ise sünbüle perdesinden başlayarak hüseyini perdesine kadar, bir sonraki ölçüde gerdaniye perdesinden önce muhayyer perdesine,

acem perdesinden önce gerdaniye perdesine, acem perdesinden önce gerdaniye, hüseyini perdesinden önce acem, nevâ perdesinden önce acem üst çarpma kullanmıştır.

The image shows a musical score for the piece "Fırsat Bulsam Yâre Varsam". It consists of three staves: Nota (Vocal), M.U. (Mevâzî), and A.Y. (A.Y.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: KİM DEN Kİ ME ŞEK VA E DEN. The score illustrates the use of the 'üst çarpma' (upper strike) technique, which is a common feature in the 'Fırsat Bulsam Yâre Varsam' piece.

Şekil 7. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Üst Çarpma Kullanımı

Şekil 7’de icrâ edilen, “Fırsat Bulsam Yâre Varsam” isimli eserde Meral Uğurlu ve A.Y.’nın dik kürdi perdesinden rast perdesine kadar, dügâh perdesinden önce dik kürdi perdesine, nim hicaz perdesinden önce nevâ perdesine, nevâ ve hüseyini perdesinden önce acem perdesine, nim hicaz perdesinden önce nevâ perdesine inici üst çarpma kullandığı görülmüştür.

Yorum

Çalışmamızın örneklemini olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu tarafından icrâ edilen eserler üst çarpma yorum unsuru bakımından incelendiğinde, ardışık gelen farklı perdeler arasında bir üst perdeye çarparak, ses icrâsında sık kullanıldığı görülmektedir.

Ön çarpma

Türk mûsikîsi ses icrâsında yaygın bir biçimde kullanılan, makamın seyrine göre ölçü ya da kelime başlarında sıkça tercih edilmekte olan ön çarpmalar, asıl duyurulmak istenen perdeden daha hafif duyulmaktadır. Gönül’ e göre ön çarpma; “Ön çarpmalar varılacak perdeyi pekiştirme, sağlamlaştırma, net yakalayabilme gibi maksatlarla, duyurulmak istenen perdenin makam dizisine göre genellikle 1 önceki ses ya da duyurulacak perdenin yarım ses altındaki perde ile parmakla yapılır” (Gönül, 2024, s.13).

Bu açıklamaya göre Meral Uğurlu, Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca'nın ön çarpma kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir.

The image shows a musical score for three staves: Nota, B.S.S., and A.Y. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "MI BI LI YOR SUN GEL MI YOR SUN". The Nota staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The B.S.S. and A.Y. staves have a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff. The Nota staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The B.S.S. and A.Y. staves have a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff. The Nota staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The B.S.S. and A.Y. staves have a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff.

Şekil 8. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Ön Çarpma Kullanımı

Şekil 8’de icrâ edilen, “Akşamın Olduğu Yerde Bekle Diyorsun” isimli eserde, B.S.S.’in ve A.Y.’nin üçüncü ölçüde hicaz perdesine cârgâh ön çarpma ile geldiği görülmüştür.

The image shows a musical score for three staves: Nota, B.S.S., and A.Y. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "YAR SA NA DÜŞ MEZ GEL GEL". The Nota staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The B.S.S. and A.Y. staves have a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff. The Nota staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The B.S.S. and A.Y. staves have a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff.

Şekil 9. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Ön Çarpma Kullanımı

Şekil 9’da icrâ edilen, “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez” isimli eserde, B.S.S.’in ve A.Y.’nin ilk ölçüde eviç perdesine hisar ön çarpma ile, segâh perdesine düğâh ön çarpma ile ve B.S.S.’in rast perdesine ırak perdesi ön çarpması kullandığı görülmüştür.

The image shows a musical score for three parts: Nota (Vocal), B.S.S. (Soprano), and A.Y. (Alto). The lyrics are: MÜŞ ET TİM AH BU GE CE BEN Yİ NEBÜL. The A.Y. staff shows a specific rhythmic pattern for the word 'BEN'.

Şekil 10. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Ön Çarpma Kullanımı

Şekil 10’da icrâ edilen “Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş ettim” isimli eserin zemin kısmında, A.Y.’nın üçüncü ölçüde hüseyini perdesinde nevâ ön çarpma kullandığı görülmüştür.

Yorum

Çalışmamızın örneklemini olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu tarafından icrâ edilen eserler ön çarpma yorum unsuru bakımından incelendiğinde, kullanılmak istenen asıl perdeyi temiz ve daha parlak tutma amacıyla kullanıldığı görülmüştür. Farklı perdelere uygulanan bu çarpmalar, önüne geldiği perdenin yarım ses ya da bir ses öncesinde kullanılır ve icrâcılarımızın en sık kullandığı yorum unsurlarından biridir. Bir üst perdeye çarparak, daha ziyade 4’lük ve 8’lik tartımlar arasında kullanılır.

Öncü Çarpma

Türk mûsikîsi ses icrâsında çok önemli bir yere sahip olan öncü çarpmalar, icrâcılarımız tarafından en çok kullanılan yorum unsurlarından biridir. Eserlerde, makamın gerekliliğine göre farklı yerlerde kullanım göstermektedir. Gönül (2024) öncü çarpma ile ilgili;

Öncü çarpmaların varılmak istenen perdelerin gereğince ve doğru bulunması için mihmandar niteliği vardır. Öncü çarpmalar, varılmak istenen perdenin genellikle 2’li, 3’lü, 4’lü, 5’li ya da oktav alt seslere genellikle -güçlü ya da hafif bir şiddette- mızraplı çarpılarak hedef perdeye kadar kaydırma ile ulaştırılması ve genellikle asıl perdenin mızrapsız icrâsı şeklinde tatbik edilir. Ön çarpmalardan farkı, genellikle çarpma ve asıl ses aralıklarının daha büyük olması ve asıl perdeye genellikle kaydırma ile ulaştırılmasıdır (Gönül, 2024, s.13).

Demektedir. Bu açıklamaya göre B.S.S., M.U. ve A.Y’ nın öncü çarpma kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdakiler gibidir;

Nota
MEZ EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ

B.S.S.
MEZ EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ

A.Y.
MEZ EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ

Şekil 11. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Öncü Çarpma Kullanımı

Şekil 11’de Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca’nın icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez” isimli eserin zemin bölümünde iki icrâcı da nevâ perdesi öncesinde rast perdesine öncü çarpma yaptığı görülmektedir.

Nota
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM HER NE YAP SAM

M.U.
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM HER NE YAP SAM

A.Y.
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM ÂH NE YAP SAM

Şekil 12. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Öncü Çarpma Kullanımı

Şekil 12’de M.U ve A.Y.’nın icrâ ettiği “Fırsat Bulsam Yâre Varsam” isimli eserin zemin bölümünde M.U. hüseyini perdesi öncesi, düğâh perdesine, örnek eserin ikinci ölçüsünde düğâh perdesi öncesi hüseyini aşırın perdesine, A.Y. ise aynı örnek eserin üçüncü ölçüsünde, düğâh perdesinden nevâ perdesine öncü çarpma yaptığı görülmektedir.

The image shows a musical score for three parts: Nota, B.S.S., and A.Y. The lyrics are: KA Şİ KE MA NİM (saz) AH TA KI EF LÂ. The B.S.S. part has a 5-measure rest at the beginning of the first line.

Şekil 13. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Öncü Çarpma Kullanımı

Şekil 13'e B.S.S. ve A.Y.'nin icrâ ettiği "Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş Ettim" isimli eserin zemin bölümünde B.S.S. kaba kürdi perdesine öncü çarpma yapıp yegâh perdesine, örnek eserin üçüncü ölçüsünde nevâ perdesine öncü çarpma yaparak muhayyer perdesine ulaştığı görülürken. A.Y. ise aynı örnek eserin üçüncü ölçüsünde, nevâ perdesinden dügâh perdesine öncü çarpma yaptığı görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örnekleme olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu tarafından icrâ edilen eserler öncü çarpma yorum unsuru bakımından incelendiğinde, üç icrâcının da genelde eser ya da cümle başlarında tercih ettikleri görülmüştür. Kelimelerin arasında kullanılmaması dikkat çekmiş, nefes alınan yerlerde kullandıkları özellikle görülmüştür. İcracılarımızın en sık kullandığı yorum unsurlarından biri olan öncü çarpmalar, 2'li 3'lü 4'lü, 5'li alt oktavlarda duyulur ve daha ziyade 4'lük ve 8'lik tartımlar arasında kullanılmıştır.

Merdiven Çarpma

İnici ve çıkıcı olarak iki şekilde tarif edilen merdiven çarpmalar hem yukarı hem aşağı şekilde görülüp, Türk mûsikîsi ses icrâsında kullanılır, Gönül'e göre

Merdiven çarpmalar, çıkıcı merdiven çarpma ve inici merdiven çarpma şeklinde hem yukarı hem de aşağı yönlü seyirde görülür. Çıkıcı merdiven çarpmalarda seyirde sıralı seslerde nağmenin başlanılan ilk perdesinden sonra, varılmak istenen bir üst perdeden hemen önce, varılmak istenen perdenin bir üst perdesine çarpılarak yapılır. İnici merdiven çarpmalar ise başlanan sestem bir alt perdeye inilirken başlanan sesin bir üst perdesine çarpılması suretiyle tatbik edilir (Gönül, 2024, s.14).

Bu açıklamaya göre B.S.S., ve A.Y.’nin merdiven çarpma kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdakiler gibidir;

Nota
MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA

B.S.S.
13 MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA

A.Y.
13 MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA

Şekil 14. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Merdiven Çarpma Kullanımı

Şekil 14’te B.S.S. ve A.Y.’nin icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân” isimli eserde, iki icrâcının da nevâ perdesinden muhayyer perdesine kadar merdiven çarpma yaptıkları görülmektedir.

İnici Merdiven Çarpma

İnici merdiven çarpma, merdiven çarpmanın farklı bir biçimi olup, Durak tarafından şu şekilde açıklanmıştır; “Ses icrâlarında, tizden peste doğru düzenli bir şekilde ilerleyen bir seyirde, başlangıç sesinin bir üst perdesine yapılan çarpma hareketi "inici merdiven çarpma" olarak adlandırılır. Bu teknik, icrâ sırasında geçişlerin daha yumuşak ve etkileyici bir şekilde yapılmasını sağlayan önemli bir yorum unsurudur” (Durak, 2022, s.60).

Bu açıklamaya göre B.S.S., ve A.Y.’nin inici merdiven çarpma kullanımları şu şekildedir;

Nota
NAZ LI CE NÂ NİM

B.S.S.
29 NAZ LI CE NÂ NİM

A.Y.
29 NAZ LI CE NÂ NİM

Şekil 15. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında İnici Merdiven Çarpma Kullanımı

Şekil 15’te B.S.S. ve A.Y’ nın icrâ ettiği “Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş Ettim” isimli eserde, iki icrâcının da düğâh perdesinden hüseyni aşırın perdesine kadar inici merdiven çarpma yaptıkları görülmektedir.

Nota
GEL SER Vİ NA ZIM GEL h GEL

B.S.S.
25
GEL SER Vİ NA ZIM GEL GEL

A.Y.
25
GEL İŞ VE BA ZIM GEL GEL

Şekil 16. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında İnici Merdiven Çarpma Kullanımı

Şekil 16’da B.S.S. ve A.Y’ nın icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân” isimli eserde, iki icrâcının da gerdaniye perdesinden segâh perdesine kadar inici merdiven çarpma yaptıkları görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örnekleme olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu tarafından icrâ edilen eserler merdiven çarpma yorum unsuru bakımından incelendiğinde, çıkıcı ve inici merdiven çarpmalar sıralı sesler arasında daha ziyade 4’lük 8’lik ve 16’lık tartımlar arasında kullanılır.

İkili Çarpma

Türk mûsikîsi ses icrâsında kullanılan ikili çarpmalarla ilgili Gönül (2024);

İkili çarpmalar, eserde ya da irticâli icrâda arzu edilen seslerin vurgulanması için kullanılan yorum unsurlarıdır. İlk çarpma notası vurgulu ikincisi daha hafif duyurulur. İkili çarpmalarda, asıl perdenin iki altı ve bir altı, iki üstü ve bir üstü, asıl perde ve perde altı ya da asıl perde ve perde üstü çarpmalarından sonra asıl perde duyurmalar şeklinde farklı kullanımlar görülmektedir (Gönül, 2024, s.15).

Demektedir. Bu açıklamaya göre B.S.S., ve A.Y’ nın inici merdiven çarpma kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir;

Nota
GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA Pİ ŞE DIR AM

B.S.S.
GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA Pİ ŞE DIR AM

Şekil 17. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında İkili Çarpma Kullanımı

Şekil 17'd B.S.S in icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân” isimli eserde, çârgâh perdesinde, çârgâh ve nevâ perdesi ikili çarpma yaptığı görülmektedir.

Nota
MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA

B.S.S.
MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA

A.Y.
MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA

Şekil 18. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında İkili Çarpma Kullanımı

Şekil 18'de B.S.S in icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân” isimli eserde, çârgâh perdesinde, çârgâh ve nevâ perdesi ikili çarpma yaptığı görülmektedir.

Sengin Semâi
Nota
AH BU GE CE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ

Bekir Sıdkı Sezgin
AH BU GE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ

Şekil 19. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında İkili Çarpma Kullanımı

Şekil 19'da B.S.S in icrâ ettiği “Ah Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmûş Ettim” isimli eserde hüseyini perdesinde, hüseyini ve acem perdesi ikili çarpma yaptığı görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örnekleme olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin tarafından icrâ edilen eserler ikili çarpma yorum unsuru bakımından incelendiğinde, asıl perdenin, iki altı bir altı, iki üstü bir üstü şeklinde kullanılan ikili çarpmalar, arasında daha ziyade 4'lük tartımlar arasında kullanılmıştır.

3.1.2. Kaydırma

Türk mûsikîsi ses icrâsında makamın gerekliliğine göre, eserin farklı bölümlerinde kullanılan kaydırmalarla ilgili Gönül (2024);

Dünya müzik literatüründe “glissando” olarak tarif edilen bu yorum unsuruna biz Türk müziği icrâsının makam perde ve bunlara bağlı seyir icrâ özellikleri bakımından farklı icrâ edildiği düşüncesi ile “kaydırma” ifâdesinin kullanılmasını ayırıştırıcı olması bakımından daha doğru buluyoruz. Kaydırmalar gerek ses gerek saz icrâsında nağmenin asıl yapısında bulunan perdelerin, -güfteye ve nağmenin mânâsına dâir inceliklerini tatbik etmek maksadıyla- makam ve seyir özelliklerince icrâsı esnasında, çarpma-perde, perde-perde arasında sıklıkla kullanılan, mûsikîmiz icrâsı için çok önemli olan yorum unsurlarındandır (Gönül, 2024, s.17).

Demektedir. Bu açıklamaya göre B.S.S., ve A.Y.'nin kaydırma kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir.

The image shows a musical score for the piece "Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân". It consists of three staves: Nota (Vocal), B.S.S. (Saz), and A.Y. (Saz). The lyrics are: AH BU CE FÂ YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY. The score illustrates the use of "kaydırma" (glissando) in the B.S.S. and A.Y. parts. The B.S.S. part shows a glissando from the 5th fret to the 4th fret, and the A.Y. part shows a glissando from the 5th fret to the 4th fret. The lyrics are: AH BU CE FÂ YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY.

Şekil 20. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Kaydırma Kullanımı

Şekil 20’de B.S.S. ve A.Y.’nin icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân” isimli eserde B.S.S.’in segâh perdesinden dügâh perdesine, A.Y.’nin ise nevâ perdesinden çârgâh perdesine, segâh perdesinden dügâh perdesine, dügâh perdesinden rast perdesine ve eviç perdesinden hisar perdesine kaydırma yaptığı görülmektedir.

Nota
SEN DE GÖ ZÜM HÜS NÜ NE HAY RET DE A MAN

B.S.S.
25
SEN DE GÖ ZÜM HÜS NÜ NE HAY RET DE A MAN

A.Y.
25
SEN DE GÖ ZÜM HÜS NÜ NE HAY RET DE A MAN

Şekil 21. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Kaydırma Kullanımı

Şekil 21’de B.S.S. ve A.Y.’nin icrâ ettiği “Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş Ettim” isimli eserde B.S.S.’in gerdaniye perdesinden acem perdesine ve tekrar gerdaniye perdesinden acem perdesine, çârgâh perdesinden kürdi perdesine sonrasında tekrar çârgâh perdesinden kürdi perdesine, son olarak nevâ perdesinden çârgâh perdesine, A.Y.’nin ise çârgâh perdesinden kürdi perdesine ve kürdi perdesinden düğâh perdesine kaydırma yaptığı görülmektedir.

Nota
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM HER NE YAP SAM

M.U.
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM HER NE YAP SAM

A.Y.
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM ÂH NE YAP SAM

Şekil 22. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Kaydırma Kullanımı

Şekil 22’de M.U. ve A.Y.’nin icrâ ettiği “Fırsat Bulsam Yâre Varsam” isimli eserde M.U.’nun gerdaniye perdesinden acem perdesine, nevâ perdesinden hüseyini perdesine, A.Y.’nin ise gerdaniye perdesinden acem perdesine, nim hicaz perdesinden nevâ perdesine, nevâ perdesinden nim hicaz perdesine ve dik kürdi perdesinden düğâh perdesine kaydırma yaptığı görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örneklemini olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin tarafından icrâ edilen eserler kaydırma bakımından incelendiğinde, 4'lük 8'lik ve 16'lık tartımlar arasında kullanıldığı görülmüştür. İcracılar, perde geçişlerini nefes almadan ve kesintisiz, duraksamaksızın icrâ eder.

3.1.3. Titretme

Dalgalanma ve sık dalgalanmaya göre daha sık perde geçişlerinden oluşan titretmelerle ilgili, Gönül (2024) “Tavır sahibi hemen her icrâcıda makama tür ve biçimlere göre ister sözlü ister sözsüz olsun farklılaşabilen, âsârın icrâsında mânâyâ ilişkin derin anlamlar sunabildiğinden ve standartlaştırılmayacak şekilde farklı kullanılabildiğinden gereğince icrâyâ katılması için uzun çalışmalarla olgunlaşabilmektedir” (Gönül, 2024, s.17). Demektedir. Bu açıklamaya göre B.S.S., M.U. ve A.Y' nin titretme kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir;

The image shows a musical score for Bekir Sıdkı Sezgin's 'Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmûş Ettim'. It consists of three staves: 'Nota' (Vocal), 'B.S.S.' (Saz), and 'A.Y.' (A.Y.). The 'Nota' staff has the lyrics: KA Şİ KE MA NIM (saz) AH TA KI EF LÂ. The 'B.S.S.' staff has the lyrics: KA Şİ KE MA NIM (saz) AH TA KI EF LÂ. The 'A.Y.' staff has the lyrics: KA Şİ KE MA NIM (saz) AH TA KI EF LÂ. The 'B.S.S.' staff features a trill (t) over the 'MA' note, which is highlighted with a box. The 'A.Y.' staff also features a trill (t) over the 'MA' note, which is highlighted with a box.

Şekil 23. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Titretme Kullanımı

Şekil 23'te Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâ ettiği “Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmûş Ettim” isimli eserde yegah perdelerinde titretme yaptığı görülmektedir.

The image shows a musical score for Alâeddin Yavaşca's 'Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmûş Ettim'. It consists of three staves: 'Nota' (Vocal), 'B.S.S.' (Saz), and 'A.Y.' (A.Y.). The 'Nota' staff has the lyrics: ÂH BU CE FA YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY. The 'B.S.S.' staff has the lyrics: ÂH BU CE FA YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY. The 'A.Y.' staff has the lyrics: ÂH BU CE FA YÂR SA SA DÜŞ MEZ VAY. The 'B.S.S.' staff features a trill (t) over the 'FA' note, which is highlighted with a box. The 'A.Y.' staff also features a trill (t) over the 'FA' note, which is highlighted with a box.

Şekil 24. Alâeddin Yavaşca İcrasında Titretme Kullanımı

Şekil 24'te B.S.S. ve A.Y.'nin icrâ ettiği "Ey Dil Heves-i Vuşlat-ı Cânân" isimli eserde A.Y.'nin çârgâh ve segâh perdelerinde titretme yaptığı görülmektedir.

Nota
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM HER NE YAP SAM

M.U.
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM HER NE YAP SAM

A.Y.
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM ÂH NE YAP SAM

Şekil 25. Alâeddin Yavaşca İcrasında Titretme Kullanımı

Şekil 25'te M.U. ve A.Y.'nin icrâ ettiği "Fırsat Bulsam Yâre Varsam" isimli eserde A.Y.'nin nevâ ve hüseyini perdelerinde titretme yaptığı görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örnekleme olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca tarafından icrâ edilen eserler titretme bakımından incelendiğinde, 4'lük 8'lik ve 16'lık tartımlarda kullanıldığı görülmüştür. İcracılar daha ziyade meyan bölümünde gösterilen perde ve civarında icrâ eder.

3.1.4. Dalgalanma

Birbirine yakın ses aralığında salınımla oluşan dalgalanma, Türk mûsikîsi ses icrâsında sık kullanılır, Gönül'e göre; "Dalgalanma, titretmeye göre daha geniş bir frekans aralığında perdenin salınmasıyla duyurulan bir yorum unsurudur. Dalgalanmada bu geniş frekans aralığı tutulan perdenin yarım ses altı ve yarım ses üstüne kadar genişleyebilir" (Gönül, 2024, s.18).

Geniş Dalgalanma

Dar dalgalanmaya göre daha geniş aralıkta icrâ edilen geniş dalgalanma Acar'a göre; "Dalgalanmanın takip edilebilecek kadar geniş bir aralıkla icrâ edildiği, esas perde ile

yarım derece ilerisi ve gerisi arasındaki frekans bandında yavaş bir şekilde yapılmaktadır” (Acar, 2023, s.13).

Nota üzerinde (˘) ile gösterilir.

Bu açıklamaya göre B.S.S., A.Y’ ve M.U’nun geniş dalgalanma kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir;

Aksak

Nota

Meral Uğurlu

Alâeddin Yavaşca

FIRSATBULSAM YÂ RE VAR SAM FIRSATBULSAM YÂRE VAR SAM

FIRSATBULSAM YÂ RE VAR SAM FIRSATBULSAM YÂRE VAR SAM

FIRSATBULSAM YÂ RE VAR SAM FIRSATBULSAM YÂRE VAR SAM

Şekil 26. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Geniş Dalgalanma Kullanımı

Şekil 26’da M.U. ve A.Y’ nin icrâ ettiği “Fırsat Bulsam Yâre Varsam” isimli eserin zemin bölümünde, M.U.’nun muhayyer perdesinde, A.Y.’nin muhayyer perdesinde ve nevâ perdesinde, son olarak muhayyer ve tiz buselik perdesinde geniş dalgalanma yaptıkları görülmektedir.

Nota

B.S.S.

A.Y.

MEZ EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ

MEZ EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ

MEZ EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ

Şekil 27. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Geniş Dalgalanma Kullanımı

Şekil 27’de B.S.S. ve A.Y’ nin icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân” isimli eserin zemin bölümünde, B.S.S. nevâ, hisar ve eviç perdesinde, ölçü sonunda gerdaniye

perdesinde, diğ er ölçüde nevâ perdesinde, A.Y.’nın ilk ölçünün sonunda gerdaniye perdesinde ve sonraki ölçüde nevâ perdesinde, geniş dalgalanma yaptıkları görülmektedir.

Sengin Semâi

Nota

h... AH BU GE CE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ

Bekir Sıdkı Sezgin

h... AH BU GE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ

Şekil 28. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Geniş Dalgalanma Kullanımı


Şekil 28’de B.S.S.’ in icrâ ettiği “Bu Gece Ben Bülbülleri Hâmuş Ettim” isimli eserin zemin bölümünde acem perdesinde, ölçü sonunda tekrar acem perdesinde, diğ er geniş dalgalanmayı ise üçüncü ölçüyü dördüncü ölçüye bağlayan acem perdesinde yaptığı görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örnekleme olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca tarafından icrâ edilen eserler geniş dalgalanma bakımından incelendiğinde, dar dalgalanmaya göre daha yavaş salınımlı olan geniş dalgalanmalar 2’lik 4’lük ve 8’lik tartımlarda, eserin zemin ve meyan kısmında kullanılmıştır.

Dar dalgalanma

Geniş dalgalanmadan farklı olarak sık dalgalanmayla icrâ edilen dar dalgalanma, Gönül’e göre; “Esas sesin frekans bandında üst ve alt konumlarındaki sesler arasında hızlı bir gidiş gelişle oluşturulan bir yorum unsurudur” (Gönül, 2010 s.13).

Tek notada dalgalanmadan ziyade, kendinden bir sonraki nota ile çok sık yapılan dalgalanmalarda kullanılan dar dalgalanma, nota üzerinde () ile gösterilir.

Bu açıklamaya göre B.S.S., ve A.Y’ nın dar dalgalanma kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir;

Nota
GEL SER Vİ NA ZİM GEL GEL

B.S.S.
GEL SER Vİ NA ZİM GEL GEL

A.Y.
GEL SER Vİ NA ZİM GEL GEL

Şekil 29. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcralarında Dar Dalgalanma Kullanımı

Şekil 29’da B.S.S. ve A.Y’ nın icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân” isimli eserde iki icrâcının da ilk ölçüde çârgâh perdesinde ve ikinci ölçünün başında nevâ perdesinde dar dalgalanma yaptıkları görülmektedir.

Nota
MÜŞ ET TİM AH BU GE CE BEN Yİ NEBÜL

B.S.S.
MÜŞ ET TİM AH BU GE CE BEN Yİ NEBÜL

A.Y.
MÜŞ ET TİM AH BU GE CE BEN Yİ NEBÜL

Şekil 30. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Dar Dalgalanma Kullanımı

Şekil 30’da B.S.S. ve A.Y.’ nın icrâ ettiği “Bu Gece Ben Bülbülleri Hâmuş Ettim” isimli eserin zemin bölümünde B.S.S. acem perdesinde ve dördüncü ölçüde tekrar acem perdesinde, A.Y. ise gerdaniye perdesinde, dar dalgalanma yaptığı görülmektedir.

The image shows a musical score for three parts: Nota (Vocal), M.U. (Meyan), and A.Y. (Acem). The lyrics are 'YÂR YÂR A MAN'. The M.U. and A.Y. parts show specific techniques like 'h' and 't' marks, and a box around the final notes indicating a 'dar dalgalanma' (narrow undulation) effect.

Şekil 31. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Dar Dalgalanma Kullanımı

Şekil 31’de M.U. ve A.Y.’nin icrâ ettiği “Fırsat Bulsam Yâre Varsam” isimli eserin meyan bölümünde M.U. üçüncü ölçünün başındaki acem perdesinde, A.Y. ise dördüncü ölçünün sonundaki acem perdesinde dar dalgalanma yaptığı görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örnekleme olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca tarafından icrâ edilen eserler dar dalgalanma bakımından incelendiğinde, geniş dalgalanmaya göre daha sık salınım gösteren dar dalgalanmalar 2’lik 4’lük ve 8’lik tartımlarda, eserin zemin ve meyan kısmında kullanılmıştır.

3.1.5. Perde Bırakma

Türk mûsikîsi ses icrâsında eserin seyrine ve makamın gerekliliğine göre farklılıklar gösteren perde bırakmalarla ilgili Gönül (2024); “Asma kalış yapılan ya da seyir içerisinde nağmeye ya da güfteye göre mânâya dâir ifâdeyi farklılaştırmak için ya da tamamıyla icrâcının tavrı dâhilinde tercih edilen, perde altına sesin hedef gözeterek ya da gözetmeyerek ani ve hızlıca pestleştirdiği bir yorum unsurudur” (Gönül, 2024, s.21). Demektedir.

Bu açıklamaya göre B.S.S., ve A.Y.’nin perde bırakma kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir;

Sengin Semâi

Nota
AH BU GE CE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ

Bekir Sıdkı Sezgin
AH BU GE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ

Alâeddin Yavaşça
AH BU GE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ

Şekil 32. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Perde Bırakma Kullanımı

Şekil 32’de B.S.S. ve A.Y.’nın icrâ ettiği “Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmûş Eттіm” isimli eserin zemin bölümünde B.S.S.’in acem perdesinde, A.Y.’nın ise gerdaniye perdesinde perde bırakma yaptığı görülmektedir.

Nota
KE RE SİD OLDU Yİ NE NAĞ ME İ ÂH ÂH TA KI EF

B.S.S.
KE RE SİD h... OLDU Yİ NE NAĞ ME İ ÂH ÂH TA KI EF

Şekil 33. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Perde Bırakma Kullanımı

Şekil 33’te B.S.S.’in icrâ ettiği “Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmûş Eттіm” isimli eserde acem perdesinde perde bırakma yaptığı görülmektedir.

Yorum

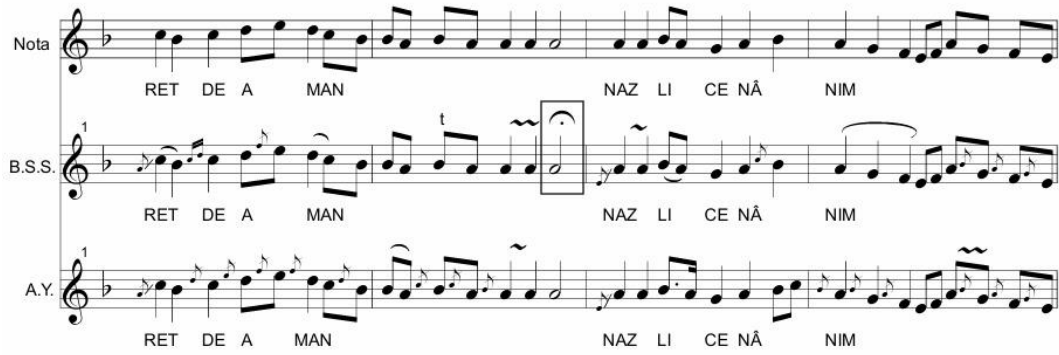
Çalışmamızın örnekleme olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça tarafından icrâ edilen eserler perde bırakma bakımından incelendiğinde perdenin aniden pestleşmesi amacıyla kullanılan perde bırakmaların 8’lik ve senkoplu tartımlarda kullanıldığı görülmüştür.

3.2. Ekol İcracıların, Eser İcrâlarında Kullandıkları Tartım Unsurları

3.2.1. Duraksama

İcra esnasında daha ziyade anlam ve duyguyu derinleştirme amacıyla kullanılan duraksamayla ilgili Gönül (2024); “Duraksamalar, doğrudan perdenin kendi tartım süresinde başlayıp ritim dışında uzayan sürelerde uygulanabileceği gibi, duraksama öncesinde icrânın ağırlaşması da yaygın kullanımlardandır ve () işareti ile gösterilir.” (Gönül, 2024, s.25) demektedir.

Bu açıklamaya göre B.S.S., ve A.Y’ nın duraksama kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir;



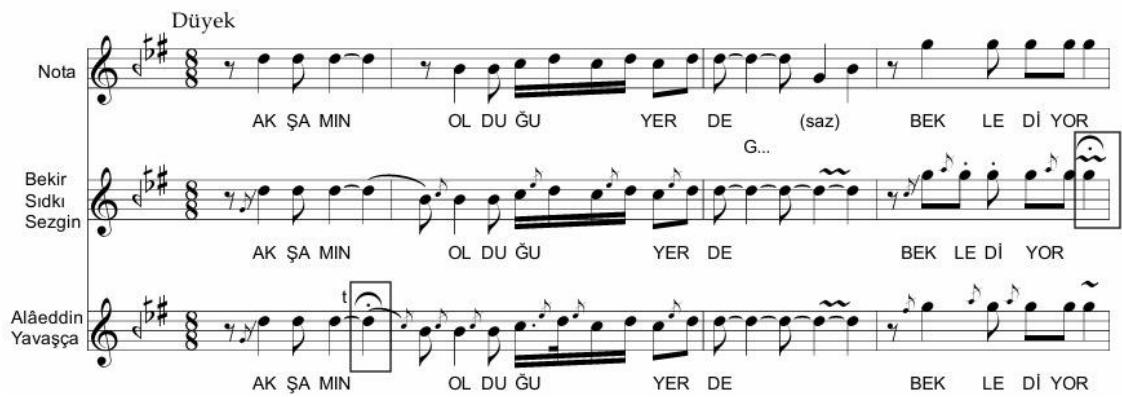
Nota
RET DE A MAN NAZ LI CE NÂ NIM

B.S.S.
RET DE A MAN NAZ LI CE NÂ NIM

A.Y.
RET DE A MAN NAZ LI CE NÂ NIM

Şekil 34. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Duraksama Kullanımı

Şekil 34’te B.S.S. ve A.Y.’ nın icrâ ettiği “Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş Ettim” isimli eserde B.S.S.’in düğâh perdesinde duraksama yaptığı görülmektedir.



Düyek
Nota
AK ŞA MIN OL DU ĞU YER DE (saz) BEK LE Dİ YOR

Bekir Sıdkı Sezgin
AK ŞA MIN OL DU ĞU YER DE BEK LE Dİ YOR

Alâeddin Yavaşca
AK ŞA MIN OL DU ĞU YER DE BEK LE Dİ YOR

Şekil 35. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Duraksama Kullanımı

Şekil 35’te B.S.S. ve A.Y.’nin icrâ ettiği “Akşamın Olduğu Yerde Bekle Diyorsun” isimli eserde B.S.S.’in gerdaniye perdesinde, A.Y.’nin ise nevâ perdesinde duraksama yaptığı görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örnekleme olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca tarafından icrâ edilen eserler duraksama bakımından incelendiğinde, tartım süresine uygun başlayıp gider dışına taşacak biçimde uzatılması ile oluşturulan duraksamaların 2’lik ve 4’lük tartımlarda kullanıldığı görülmüştür.

3.2.2. Ağırlaşma

Türk mûsikîsi ses icrâsında ekollerin genellikle geçki ya da kararda kullanılan ağırlaşmalarla ilgili Gönül (2024); “Özellikle ses icrâsında ağırlaşmaların yapıldığı yerlerde tartımın insicâmının bozulmaması için mutlaka solistin önüne geçilmeden takip edilmesi gerekir. Nota üzerinde ağırlaşmanın yapılacağı ya da başladığı yerden itibaren olmak üzere “ağır...”, “ağırca” ya da “ağırlaşarak” gibi kelimelerle veya kısaltmalarla gösterilir” (Gönül, 2024, s.25) demektedir.

Bu açıklamaya göre, M.U., ve A.Y.’nin ağırlaşma kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir;

The image shows a musical score for the piece "Fırsat Bulsam Yâre Varsam". It consists of three staves: Nota (top), M.U. (middle), and A.Y. (bottom). The M.U. staff has a box around the word "ağır..." indicating a heavy emphasis. The lyrics are YÂR, AH, YÂR, AH, A, MAN, YÂR, YÂR, A, MAN.

Şekil 36. Meral Uğurlu İcrasında Ağırlaşma kullanımı

Şekil 36’da M.U.’nun icrâ ettiği “Fırsat Bulsam Yâre Varsam” isimli eserin meyan kısmında, Uğurlu’nun ölçü bitiminde ağırlaştığı, diğer ölçüyü nispeten daha güçlü icrâ ettiği görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örnekleme olan icrâcılardan Meral Uğurlu tarafından icrâ edilen eser, ağırlaşma bakımından incelendiğinde, eserin hakimiyetini gösteren, daha parlak icrâ edilen güçlü kısımlara gelmeden, ölçü ya da cümle bitişlerinde icrâ ettiği görülmüştür.

3.2.3. Kesik İcra

Türk mûsikisinde, belirli formlarda icrâ edilen kesik icrâyla ilgili Gönül (2024); “İcrânın tartımların süre uzunluğuna bakılmaksızın keskin duruşlarla devam ettirileceği ve fakat duruşların tartımın süresi ile sınırlı olduğu anlamına gelen bir yorum unsurudur. Notada, kesik icrâ edilecek olan perdenin dizekteki konumuna göre notanın üzeri ne ya da altına gelen (.) ile gösterilir” (Gönül, 2024, s.26) demektedir.

Bu açıklamaya göre M.U., B.S.S., ve A.Y’ nın kesik icrâ kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir;

The image shows a musical score for the piece 'Fırsat Bulsam Yâre Varsam'. It consists of three staves: 'Nota' (Vocal), 'M.U.' (M.U.), and 'A.Y.' (A.Y.). The lyrics are: YA NI MA GEL SEN SİN BE NİM GÖN LÜM A LAN. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, illustrating the 'kesik icra' technique.

Şekil 37. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Kesik İcra Kullanımı

Şekil 37’de M.U. ve A.Y’ nın icrâ ettiği “Fırsat Bulsam Yâre Varsam” isimli eserin zemin bölümünde, M.U.’nun hüseyini perdesinde, A.Y.’nin hüseyini perdesinde ve eviç perdesinde, kesik icrâ yaptıkları görülmektedir.

The image shows a musical score for the piece 'Fırsat Bulsam Yâre Varsam'. It consists of two staves: 'Nota' (Vocal) and 'B.S.S.' (B.S.S.). The lyrics are: GEL SER Vİ NA ZİM GEL GEL. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, illustrating the 'kesik icra' technique.

Şekil 38. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Kesik İcra Kullanımı

Şekil 38’de B.S.S.’in icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuşlat-ı Cânân” isimli eserin zemin bölümünde, B.S.S.’in nevâ perdesinde, kesik icrâ yaptığı görülmektedir.

Nota
GEL İŞ VE BA ZİM BEN DE NE EY LE GEL VE FA

B.S.S.
GEL İŞ VE BA ZİM BEN DE NE EY LE GEL VE FA

A.Y.
GEL İŞ VE BA ZİM BEN DE NE EY LE GEL VE FA

Şekil 39. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Kesik İcra Kullanımı

Şekil 39’da B.S.S. ve A.Y.’nın icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuşlat-ı Cânân” isimli eserin zemin bölümünde, A.Y.’nin acem perdesinde kesik icrâ yaptığı görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örneklemini olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu tarafından icrâ edilen eserler kesik icrâ bakımından incelendiğinde, tartım süresine uygun başlayıp gider dışına taşmayacak biçimde ani duruşlar ile oluşturulan kesik icrâlar, 4’lük ve 8’lik tartımlarda kullanıldığı görülmüştür.

3.3. Ekol İcraçılarının, Eser İcralarında Kullandıkları İfade Unsurları

3.3.1. Güçlü

Türk mûsikîsi ses icrâsında geldiği eser bölümünün daha kuvvetli icrâ edilmesi ifadesiyle güçlünün, Gönül’e göre tanımı şu şekildedir; “İcranın belirli bölümlerinde normal ahengin ötesine geçerek daha parlak ve etkili bir şekilde uygulanmasını ifade eder. Güçlü icrâlar, notalarda yoğunluğu belirtmek için "(G...)" sembolüyle, daha az yoğun olanlar ise "(g...)" sembolüyle işaretlenmiştir” (Gönül, 2024, s.27).

Bu açıklamaya göre B.S.S., M.U. ve A.Y'nın güçlü kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir;

Nota
İŞ VE PE SEN DİM GEL GEL

B.S.S.
İŞ VEPE SEN DİM GEL GEL

Şekil 40. Bekir Sıdkı Sezgin İcrasında Güçlü Kullanımı

Şekil 40'ta B.S.S.'in icrâ ettiği "Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş Ettim" isimli eserin meyan bölümünde icrâcının sünbüle perdesi bölgesini güçlü biçimde icrâ ettiği görülmektedir.

Nota
MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA

B.S.S.
MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA

A.Y.
MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA

Şekil 41. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Güçlü Kullanımı

Şekil 41'de B.S.S. ve A.Y'nın icrâ ettiği "Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez" isimli eserde, iki icrâcının muhayyer perdesini civarını hafif biçimde icrâ ettikleri görülmektedir.

Nota
FIRSATBULSAM YÂ RE VAR SAM FIRSATBULSAM YÂRE VAR SAM

Meral Uğurlu
FIRSATBULSAM YÂ RE VAR SAM FIRSATBULSAM YÂRE VAR SAM

Şekil 42. Meral Uğurlu İcrasında Güçlü Kullanımı

Şekil 42’de M.U.’nun icrâ ettiği “Fırsat Bulsam Yâre Varsam” isimli eserin zemin kısmında, Uğurlu’nun tiz çârgâh perdesi civarını güçlü biçimde icrâ ettiği görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örnekleme olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu tarafından icrâ edilen eserler güçlü bakımından incelendiğinde, eserin hakimiyetini gösteren, daha parlak icrâ edilen güçlü kısımları, 8’lik ve 16’lık tartımlar civarında kullanılmıştır.

3.3.2. Hafif

Türk mûsikîsi ses icrâsında sık kullanılan bir unsur olan hafifle ilgili Gönül; “Özellikle icrânın zayıf algılandığı bölümlerde kullanılan bu yöntem, müzikte bir derinlik yaratır ve notalarda "(h...)" sembolüyle belirtilir. Hafif, eserin dinamik yapısına narin bir dokunuş katmak için başvurulan ince bir detaydır” (Gönül, 2024, s.27) Demektedir.

Bu açıklamaya göre B.S.S., M.U. ve A.Y’ nin hafif kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir;

The image shows a musical score for the piece "Fırsat Bulsam Yâre Varsam". It consists of three staves: Nota (Vocal), B.S.S. (Soprano), and A.Y. (Alto). The lyrics are "YÂR SA NA DÜŞ MEZ GEL GEL". The B.S.S. and A.Y. staves include "h..." and "t" markings above the notes, indicating the use of the "hafif" technique. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Şekil 43. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Hafif Kullanımı

Şekil 43’te B.S.S. ve A.Y’ nin icrâ ettiği “Ey Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez” isimli eserde, iki icrâcının da nevâ perdesi civarından, B.S.S.’in üçüncü ölçünün rast perdesinden başlayan kısmı hafif biçimde icrâ ettikleri görülmektedir.

Nota
LÂ KE RE SİD OLDUYİ NE NAĞ ME İ ÂH

B.S.S.
13 LÂ KE RE SİD OLDUYİ NE NAĞ ME İ ÂH

A.Y.
13 LÂ KE RE SİD OLDUYİ NE NAĞ ME İ ÂH

Şekil 44. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça İcrasında Hafif Kullanımı

Şekil 44'te B.S.S. ve A.Y' nin icrâ ettiği "Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş Ettim" isimli eserde, iki icrâcının tiz çârgâh perdesi civarını hafif biçimde icrâ ettikleri görülmektedir.

Nota
Bİ RAZ DER Dİ Mİ O NA YAN SAM YÂRE LİN DEN

M.U.
Bİ RAZDER Dİ Mİ O NA YAN SAM AŞKE LİN DEN

Şekil 45. Meral Uğurlu İcrasında Hafif Kullanımı

Şekil 45'te M.U.'nun icrâ ettiği "Fırsat Bulsam Yâre Varsam" isimli eserde, Uğurlu'nun acem perdesi civarını hafif biçimde icrâ ettikleri görülmektedir.

Yorum

Çalışmamızın örnekleme olan icrâcılardan Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşça ve Meral Uğurlu tarafından icrâ edilen eserler hafif bakımından incelendiğinde, eserin naif icrâ edilmesi için daha zayıf duyulan hafif ifade unsurları, daha ziyade eserlerin meydan kısmında tiz bölgelerde sıkça kullanılmaktadır.

3.4. Ekol İcracıların, Eser İcralarındaki Tartım Farklılıkları

Türk mûsikîsinin ses örgüsündeki zenginliği şekillendiren başlıca unsurlardan biri, usûl yapısıdır. Usûl, bir eserin besteleniş sürecinden doğaçlama icrâya kadar pek çok boyutta belirleyici bir rol üstlenir, eserin kimliğini oluşturan, icrâcının yorumsal derinliğini

besleyen usûlleri oluşturan ve ayırt edici bir öge niteliğinde olan tartımlar, icrâcılar tarafından farklılıklar gösterebilmektedir. Gönül, Tartım Farklılıklarını şu şekilde açıklamıştır; “Türk mûsikînin nağme zenginliğinin makam dışındaki diğer unsuru usuldür. Türk mûsikîsinde usûl, eserin formundan giderine, bestesinden irticâli icrâsına, pek çok tür ve biçimde besteye, icrâyâ ve yoruma belirleyici, etkileyici, ayırıştırıcı özellikler katar” (Gönül, 2024, s.22).

Söz konusu açıklama, tartım farklılıklarının odak noktasını tartım çeşitlemeleri kavramına yönlendirmektedir. Tartım çeşitlemeleriyle ilgili Gönül; “Genellikle eserin uzayan seslerinin ya da nispeten daha büyük tartımlı olan ezgilerinin, icrâda daha küçük tartımlarla zenginleştirilerek icrâsı şeklinde târif edilebilecek bir yorum unsurudur” (Gönül, 2024, s.23) Demektedir.

Bu açıklamaya göre B.S.S., M.U. ve A.Y’ nin tartım çeşitlemeleri kullanımlarına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir;

The image shows a musical score for the piece "Bu Gece Ben Bülbülleri Hâmûş Ettim". It consists of three staves: Nota (top), B.S.S. (middle), and A.Y. (bottom). The lyrics are: LÂ KE RE SİD OLDUYİ NE NAĞ ME İ ÂH. The score illustrates the use of different rhythmic patterns (tartım) for each part. The Nota staff shows a sequence of notes with stems, while the B.S.S. and A.Y. staves show more complex rhythmic patterns with stems and flags. The lyrics are written below the staves, with some words like "LÂ", "KE RE", "SİD", "OLDUYİ NE", "NAĞ", "ME İ", and "ÂH" appearing on multiple lines.

Şekil 46. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Tartım Çeşitlemeleri Kullanımı

Şekil 46’da B.S.S. ve A.Y.’nin icrâ ettiği “Bu Gece Ben Bülbülleri Hâmûş Ettim” isimli eserde, A.Y. ilk kısımdaki muhayyer perdesinin başladığı kısmı iki bağlı 8’lik icrâ ederken, B.S.S. ise senkoplu biçimde icrâ etmiştir. Devamında tıpkı ilk örnekteki gibi senkoplu icrâ eden B.S.S., bu sefer 16’lık notanın başta olduğu senkop çeşidini kullanmıştır. Devamında, eserin aslında 4’lük nota şeklinde yazılan muhayyer perdesinde, A.Y. 8’lik muhayyer ve 8’lik nim şehnaz kullanırken, ikinci ölçüde iki bağlı 8’lik biçiminde asıl notası bulunan tartımı A.Y. senkoplu şekilde icrâ etmiştir. Üçüncü ölçünün sonunda 8’lik ve 16’lık notadan oluşan senkoplu tartım icrâ eden B.S.S., sonraki

verilen örnekte de gerdaniye ve acem perdesinde senkop kullanıp, asıl notasında iki bağlı 8'lik kullanılan son örnekteki kısmı A.Y. senkoplu biçimde icrâ etmiştir.

The image shows a musical score for three staves: Nota, B.S.S., and A.Y. The lyrics are 'YAR SA NA DÜŞ MEZ GEL GEL'. The score illustrates the use of senkop (syncopation) in the A.Y. staff and the relationship between the staves. The A.Y. staff shows a syncopated rhythm for the words 'NA DÜŞ' and 'GEL'. The B.S.S. staff shows a more complex rhythmic pattern with accents and slurs. The Nota staff shows the original melody with a steady rhythm.

Şekil 47. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Tartım Çeşitlemeleri Kullanımı

Şekil 47’de B.S.S. ve A.Y.’nin icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez” isimli eserde, A.Y. ilk kısımdaki muhayyer perdesinin başladığı kısmı iki bağlı 8’lik icrâ ederken, B.S.S. ise senkoplu biçimde icrâ etmiştir. Devamında tekrar asıl notası iki bağlı 8’lik olan ve A.Y.’nin da asıl notasının tartımına göre icrâ ettiği kısımda B.S.S. birbirine bağlı iki 16’lık ve onlara bağlı 8’lik nevâ perdesi şeklinde icrâ ettiği görülmektedir. Dördüncü ölçüdeki gösterilen kısımlar iki bağlı 8’liklerin oluşturduğu kısımlardır ve A.Y. asıl notanın tartımına göre icrâ ederken B.S.S., 8’lik ve ona bağlı iki 16’lık notalar kullanmıştır.

The image shows a musical score for three staves: Nota, B.S.S., and A.Y. The lyrics are 'NÂN SA NA DÜŞ MEZ YAR YAR'. The score illustrates the use of senkop (syncopation) in the A.Y. staff and the relationship between the staves. The A.Y. staff shows a syncopated rhythm for the words 'NA DÜŞ' and 'YAR'. The B.S.S. staff shows a more complex rhythmic pattern with accents and slurs. The Nota staff shows the original melody with a steady rhythm.

Şekil 48. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Tartım Çeşitlemeleri Kullanımı

Şekil 48’de B.S.S. ve A.Y.’nin icrâ ettiği “Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez” isimli eserde, asıl nota 4’lük hisar, 4’lük eviç perdesiyken, B.S.S. 16’lık hisar ve eviç

perdesi ve ona bağı 8'lik hisar perdesi, A.Y. ise 4'lük hisar perdesi ve birbirine bağı iki 8'lük eviç perdesi biçiminde icrâ etmiştir.

Nota
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM HER NE YAP SAM

M.U.
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM HER NE YAP SAM

A.Y.
HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM ÂH NE YAP SAM

Şekil 49. Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca İcrasında Tartım Çeşitlemeleri Kullanımı

Şekil 49'da M.U ve A.Y.'nin icrâ ettiği "Fırsat Bulsam Yâre Varsam" isimli eserde, asıl nota birbirine bağı 8'lik hüseyini ve nevâ perdesiyken, M.U. 16'lık iki hüseyini ve onlara bağı bir 8'lik nevâ perdesi şeklinde icrâ ederken, A.Y. ise birbirine bağı 16'lık iki hüseyini ve iki nevâ perdesi şeklinde icrâ ettiği görülmüştür.

3.5. Yorum Unsurlarının Farklı Eserlerde Kullanım Örnekleri

Beste: Buhûrizâde Mustafa İrtî
Makam: Hisar

Aksak Semâi

Nota
AH Dİ LI PÜR İZ TI RA BIM MEV CE İ SEY

Alâeddin Yavaşca
AH Dİ LI PÜR İZ TI RA BIM MEV CE İ SEY

Meral Uğurlu
AH Dİ LI PÜR İZ TI RA BIM MEV CE İ SEY

Nota
LÂB DIR

Alâeddin Yavaşca
LÂB DIR

Meral Uğurlu
LÂB DIR

Şekil 50. Dil-i Pür Izdırabım Mevce-i Seylâbdır Sensiz

Yorum

Şekil 50’de görüldüğü gibi, Alâeddin Yavaşca da Meral Uğurlu da hüseyini perdesine düğâh öncü çarpma ile başlamıştır. Alâeddin Yavaşca ilk ölçüde hüseyini perdesine dar dalgalanma ile başlayıp, yine hüseyini perdesinde dar dalgalanma ile bitirirken Meral Uğurlu ise geniş dalgalanma yorum unsurunu ilk ölçünün bitimindeki hüseyini perdesinde kullanmayı tercih etmiştir. Her iki icrâcıda gerdaniye perdesinden acem perdesine kadar üst çarpma kullanmıştır. Meral Uğurlu, ikinci ölçüye nevâ perdesinden ön çarpma ile başlarken Alâeddin Yavaşca ikinci ölçüde ön çarpma kullanmayı tercih etmemiştir, iki icrâcî da senkoplu hüseyini perdesinden sonra nevâ perdesine geçerken üst çarpma kullanmıştır. Üçüncü ölçüye A.Y. ön, M.U. ise öncü çarpma ile başlamıştır. Ayrıca her iki icrâcî da gerdaniye perdesinden acem perdesine kadar üst çarpma kullanmıştır. Alâeddin Yavaşca dördüncü ölçünün hüseyini perdesinde geniş dalgalanma, muhayyer perdesinde dar dalgalanma kullanıp, muhayyer perdesinden acem perdesine üst çarpma

ile eserin sonuna gelirken, Meral Uğurlu'nun son ölçüye öncü çarpma ile başlayıp, muhayyer perdesinde üst çarpma ile devam edip cümleyi sonlandırdığı görülmüştür.

Beste: Sultan III. Selim
Makam: Süzidilâra

Sengin Semâi

Nota
Meral Uğurlu
Bekir Sıdkı Sezgin

AH PER ÇE Mİ Zİ VE Rİ DÜ Şİ Nİ GE Hİ Â

Şekil 51. Ab ü Tâb ile Bu Şeb

Yorum

Şekil 51'de görüldüğü üzere, iki icrâcıda ölçüye gerdaniye perdesinde rast perdesi öncü çarpma kullanarak başlamıştır. Meral Uğurlu, ilk ölçünün başındaki gerdaniye perdesini geniş dalgalanma yorum unsuru ile icrâ edip yine gerdaniye perdesinde sık dalgalanma ile sonlandırırken, Bekir Sıdkı Sezgin ise ilk ölçüye geniş dalgalanma ile başlayıp ölçü sonundaki gerdaniye perdesine kaydırma yorum unsuru ile ulaşmıştır. Bekir Sıdkı Sezgin ikinci ölçüye öncü çarpma ile başlayıp acem perdesinde dalgalanma ile sonlandırırken Meral Uğurlu ise ikinci ölçüye ön çarpma ile başlayıp ara çarpma ile devam edip muhayyer perdesinde hafif kullanıp gerdaniye perdesinde üst çarpma kullandığı görülmüştür. Bekir Sıdkı Sezgin üçüncü ölçünün mahur perdesinde geniş dalgalanma kullanırken Meral Uğurlu'nun üçüncü ölçüde üst çarpma kullandığı görülmüştür. Bekir Sıdkı Sezgin dördüncü ölçüde üst çarpma, gerdaniye perdesinde hafif yorum unsurunu kullanıp, nevâ perdesinde dalgalanma ile cümlesini sonlandırırken, M. U. İse mahur ve gerdaniye perdesinde üst çarpma kullanıp, gerdaniye perdesinden nevâ perdesine kadar inici merdiven çarpma kullandığı görülmüştür.

Aksak

Nota

BA KI ŞIN DAN SÜ ZÜ LEN İŞ VENEKUR BAN O LA YIM

Alaeddin Yavaşca

BA KI ŞIN DAN SÜ ZÜ LEN İŞ VENEKUR BAN O LA YIM

Bekir Sıdkı Sezgin

BA KI ŞIN DAN SÜ ZÜ LEN İŞ VENEKUR BAN O LA YIM

Şekil 52. Benzemez Kimse Sana

Yorum;

Şekil 52’de verilen örnek eserde, her iki icrâcıda kullanılan örnek esere başlarken hüseyni perdesinde düğâh öncü çarpma kullanmıştır. Alâeddin Yavaşca ilk ölçüde acem perdesinden hüseyni perdesine, sonrasında muhayyer perdesinden acem perdesine kaydırma yorum unsuru kullanmıştır. Sonrasında ikinci ölçünün başında hüseyni perdesinden nevâ perdesine yine kaydırma kullanarak ulaşmış, ikinci ve dördüncü nevâ perdesinde dar dalgalanma kullanmıştır. Üçüncü ölçüye öncü çarpma ile başlamış, nevâ perdesinde ara çarpma kullanmıştır. Bekir Sıdkı Sezgin ise ilk ölçünün acem perdesinde geniş dalgalanma kullanıp ön çarpma ile geldiği muhayyer perdesinden acem perdesine kaydırma ile ulaşmıştır. İkinci ölçünün hüseyni perdesinden nevâ perdesine kaydırma, nevâ perdesinde ara çarpma ve ölçü sonundaki nevâ perdesinde dar dalgalanma kullanan Bekir Sıdkı Sezgin, nevâ perdesinde duraksama ifade unsurunu da kullanmıştır. Alâeddin Yavaşca, üçüncü ölçünün nevâ perdesinde ara çarpma kullanırken, düğâh perdesinde dar dalgalanma kullanıp, dördüncü ölçüye öncü çarpma ile başlarken çârgâh perdesinde ise dar dalgalanma kullanmıştır.

Nota
CÂNİM YE LE LEL LELE LE LELLELE LELE LEL LI

Meral Uğurlu
CÂNİM YE LE LELE LE LEL LELE LEL LI

Bekir Sıdkı Sezgin
CÂNİM YE LE LELE LE LEL LELE LEL LI

Şekil 53: Ceyhun Arayan Dide-i Giryanımı Görsün

Yorum:

Şekil 53'te verilen örnek eserde, her iki icrâcı da esere düğâh öncü çarpma ile başlamıştır, B.S.S. hüseyini, muhayyer ve ölçünün sonundaki muhayyer perdesinde geniş dalgalanma kullanırken, M.U. muhayyer ölçünün sonundaki muhayyer perdesinde dar dalgalanma kullanmıştır. Bekir Sıdkı Sezgin ikinci ölçüye düğâh öncü çarpma ile başlayıp muhayyer perdesinde dar dalgalanma kullandıktan sonra üst çarpma kullanıp dalgalanma ile ölçüye son vermiştir. Meral Uğurlu ikinci ölçüde muhayyer perdesinden hüseyini perdesine kadar kaydırma, üst çarpmalar kullanıp muhayyer perdesinde geniş dalgalanma ile ikinci ölçüye son vermiştir. B.S.S. üçüncü ölçünün muhayyer perdesine dar dalgalanma ile başlayıp hemen ardından üst çarpma kullanıp, tekrar nim şehnaz perdesinde dar dalgalanma kullanıp dik acem perdesinde de geniş dalgalanma yorum unsuruna yer verdiği görülmüştür. Ardından üst çarpma ve kaydırmayla dik acem e gelen B.S.S. son ölçüde hüseyini perdesinde dar dalgalanma ile örnek eserin ölçüsüne son vermiştir. M.U. ise üçüncü ölçüde üst çarpma kullanıp, hüseyini perdesinde geniş dalgalanma kullandıktan sonra üçleme tartım çeşitliliğine yer vermiştir. Nim şehnaz perdesinden hüseyini perdesine kaydırmayla gelen M.U. örnek eserin son ölçüsüne hüseyini perdesinde dar dalgalanma kullanarak son vermiştir.

Nota
BE Lİ YÂ RİM BE Lİ Mİ RİM

Meral Uğurlu
BE Lİ YÂ RİM BE Lİ Mİ RİM

Bekir Sıdkı Sezgin
BE Lİ YÂ RİM BE Lİ Mİ RİM

Alâeddin Yavaşca
BE Lİ YÂ RİM BE Lİ Mİ RİM

Şekil 54: Çin-i Geysusuna Zencir-i Teselsül Ederler

Yorum;

Şekil 54'te verilen örnek eserde, üç icrâcı da eserin ilk ölçüsü nevâ perdesine, rast öncü çarpma ile başlamışken M.U. ve B.S.S. ilk ölçünün sonunda hüseyini perdesinde ara çarpma yorum unsuru kullanmıştır. A.Y. ise ilk ölçünün sonundaki hüseyini perdesini ikinci ölçünün başındaki gerdaniye üst çarpmasına kaydırma ile bağlamış, üç icrâcı da ikinci ölçüye üst çarpma ile ulaşmıştır. B.S.S. hüseyini perdesinden önce de üst çarpma kullanmışken M.U. gerdaniye perdesinde duraksama kullanmıştır. Ardından şehnaz perdesinde titretme kullanıp, hüseyini perdesinde üst çarpma ve ikinci ölçünün sonunda nevâ perdesinde tekrar ara çarpma kullanmıştır. B.S.S. ise hüseyini ve şehnaz perdesinde üst çarpma kullanıp ikinci ölçünün sonundaki nevâ perdesini üçüncü ölçünün başındaki nevâ perdesine bağlamıştır. A.Y. ikinci ölçünün şehnaz perdesinde hafif ifade unsurunu kullanıp hüseyini perdesinden önce yine üst çarpma kullanmıştır. Üçüncü ölçünün çârgâh perdesinde üç icrâcı da öncü çarpma kullanırken, M.U. ve B.S.S. üçüncü ölçünün sonundaki nevâ perdesinde dar dalgalanma kullanmıştır. Dördüncü ölçüde ise B.S.S. ve A.Y. kaydırma ile başlarken M.U. şehnaz perdesinden önce gerdaniye üst çarpma kullanmıştır. Ardından M.U. şehnaz perdesinden buselik perdesine kadar üst çarpma ve ara çarpma kullanmış, B.S.S. hüseyini perdesinden nevâ perdesine kaydırma kullanırken A.Y. üst çarpma kullanmış, B.S.S. çârgâh perdeleri arasında ara çarpma yorum unsuru icrâ edip cümle sonundaki çârgâh ve buselik perdesinde dar dalgalanma kullanmıştır.

A.Y. ise nevâ perdesinden önce üst çarpma kullanıp son hecede dar dalgalanma icrâ etmiştir.

Güfte ve Beste: Dede Efendi

Nota
YAR YAR HUR RE MÜ HA DAN

Meral Uğurlu
YAR YAR HUR RE MÜ HA DAN

Bekir Sıdkı Sezgin
YAR YAR HUR RE MÜ HA DAN

Şekil 55: Dehrolmada Bu Sür ile

Yorum;

Şekil 55'te verilen örnek esere iki icrâcı da öncü çarpma ile başlarken M.U. acem perdesine geniş, B.S.S. ise dar dalgalanma kullanarak başlamıştır. Ölçünün sonunda iki icrâcı da acem perdesinden hüseyini perdesine kaydırma yapmış, ikinci ölçüye M.U. öncü çarpma B.S.S. ise ön çarpma ile başlamayı tercih etmiştir. M.U. muhayyer perdesinden önce ve sonra B.S.S. ise sadece sonra ön çarpma kullanıp M.U. muhayyer perdesinde dar dalgalanma kullanmıştır. Ardından iki icrâcı da üçüncü ölçüde nevâ perdesine düğâh öncü çarpma ile ulaşırken nevâ perdesinden nim hisar perdesine kaydırmayla ulaşırken B.S.S. nevâ perdesinden çârgâh perdesine yine kaydırmayla ulaşmıştır. Son ölçüde M.U. çârgâh perdesinde geniş dalgalanma kullanırken B.S.S. ise dar dalgalanma kullanmıştır.

Sengin Semâi

Nota
KIB LEM O LA LI KA ŞIN

Alâeddin Yavaşça
KIB LEM O LA LI KA ŞIN

Bekir Sıdkı Sezgin
KIB LEM O LA LI KA ŞIN

Nota
KA ŞIN O LA LI KIB LEM

Alâeddin Yavaşça
KA ŞIN O LA LI KIB LEM

Bekir Sıdkı Sezgin
KA ŞIN O LA LI KIB LEM

Şekil 56: Didem Yüzüne Nâzır

Yorum;

Şekil 56’da verilen örnek eserde iki icrâcı da eserin ilk ölçüsüne öncü çarpma ile başlamışken B.S.S. nevâ perdesinden muhayyer perdesine kaydırma ile gelirken A.Y. ise ön çarpmayla gelmeyi tercih etmiştir. Ardından B.S.S. muhayyer perdesinde geniş dalgalanma kullanırken A.Y. ise burada değil de ölçünün sonundaki gerdaniye perdesinde geniş dalgalanma kullanmayı tercih etmiş, A.Y. muhayyer perdesinden önce, B.S.S. ise hem muhayyer perdesinden önce hem gerdaniye perdesinden önce üst çarpma kullanmıştır. İki icrâcı da ikinci ölçüye öncü çarpma ile ulaşıırken A.Y. gerdaniye perdesinden önce üst çarpma, B.S.S. ise muhayyer perdesinde dar dalgalanma kullanmıştır. A.Y.’da hüseyini perdesinde dar dalgalanma kullandıktan sonra iki icrâcı da acem perdesinden önce üst çarpma tercih etmişlerdir. Üçüncü örnek ölçüde A.Y. öncü çarpma, hüseyini perdelerinden önce üst çarpma ve yine nevâ perdesinden önce üst çarpma kullanıp hüseyini perdesinden dik kürdi perdesine kadar inici merdiven çarpma ile

devam etmiştir. B.S.S. ise üçüncü ölçünün hüseyni perdesinden acem perdesine kaydırmayla gelip hüseyni perdesinden nevâ perdesine yine kaydırmayla ulaşmıştır ve nim hicaz perdesinden acem perdesine kadar çıkıcı, hüseyni perdesinden dik kürdi perdesine kadar inici merdiven çarpma kullanmıştır. Son ölçüde düğâh perdesinden önce ön, dik kürdi perdesinden önce üst çarpma kullanan icrâcılarımız, örnek eserin son ölçüsünün sonundaki düğâh perdesini dar dalgalanma kullanarak sonlandırmıştır.

Beste: Kara İsmail Ağa

Nota
NÂ ZI NA HAY RÂN O LA YIM GEL A MAN

Meral Uğurlu
NÂ ZI NA HAY RÂN O LA YIM GEL A MAN

Alâeddin Yavaşca
NÂ ZI NA HAY RÂN O LA YIM GEL A MAN

Şekil 57: Gönüller Uğrusu Bir Yâr-ı Bî-Amânım Var

Yorum;

Şekil 57’de örnek esere iki icrâcı da ön çarpma ile başlamış, M.U. geniş A.Y. ise dar dalgalanma ile devam etmiş, düğâh perdesinde iki icrâcında üst çarpma kullanmasıyla devam edip M.U.’nun dar dalgalanma kullanmasıyla sonlanmıştır. İki icrâcının da dar dalgalanma kullanmasıyla başlayıp rast perdesinden önce üst çarpma kullanmasıyla devam eden ikinci ölçüde M.U.’nun rast perdesinden nevâ perdesinde kaydırmayla gelirken A.Y.’nin dar dalgalanma ile devam ettiği görülmüştür. Ayrıca M.U. düğâh perdesinde dar dalgalanma ile ikinci ölçüyü sonlandırmıştır. Üçüncü ölçüye A.Y. ön çarpma ile başlayıp rast perdesinden önce üst çarpma kullanıp düğâh perdesinde dar dalgalanma ile ölçüyü sonlandırırken, M.U. üçüncü ölçünün başında hafif, sonunda ise güçlü ifade unsurunu kullanarak örnek eser cümlesini sonlandırmıştır.

Güfte ve Beste: Sâdettin Kaynak

Nota
ME LER GE LİR ME LER GE LİR KU ZU LARME LER GE LİR

Meral Uğurlu
ME LER GE LİR ME LER GE LİR KU ZU LARME LER GE LİR

Alâeddin Yavaşça
ME LER GE LİR ME LER GE LİR KU ZU LARME LER GE LİR

Şekil 58: Gül Derler Bana Gül Derler

Yorum;

Şekil 58’de verilen örnek eserin ilk ölçüsüne iki icrâcı da öncü çarpma ile başlamış, M.U.’nun gerdaniye perdesinde ara çarpma kullanmasıyla devam etmiştir. İkinci ölçüde aynı şekilde iki icrâcı da öncü çarpma kullanırken M.U. muhayyer perdesinden önce üst çarpma kullandıktan sonra gerdaniye perdesine ve acem perdesinden hüseyini perdesine kaydırma ile ulaşmıştır. A.Y. ise muhayyer perdesinde dar dalgalanma kullanıp sonrasında gerdaniye perdesinden nevâ perdesine kadar inici merdiven çarpma kullanmıştır. Üçüncü ölçüye M.U. üst çarpma ile başlarken A.Y. ise öncü çarpma ile başlamıştır. Örnek eserin son ölçüsünde A.Y. üst çarpma ile başlayıp kaydirmayla devam ederken M.U. eviç perdesinde dar dalgalanma kullanmayı tercih etmiştir.

Güfte: Yesâri Asım Arısoy
Beste: Fitnat Sağlık

Nota
ÖM RÜM SE Nİ SEV MEK LE Nİ HA

Bekir Sıdkı Sezgin
ÖM RÜM SE Nİ SEV MEK LE Nİ HA

Şekil 59: Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır

Yorum;

Şekil 59’da verilen örnek esere B.S.S. öncü çarpma ile başlayıp gerdaniye perdesinde üst çarpma kullanıp, nevâ perdesinde tekrar üst çarpma ve geniş dalgalanmayla devam edip ikinci ölçünün gerdaniye perdesinde üst çarpma ve sonraki gerdaniye perdesinde geniş dalgalanma ve son ölçüde gerdaniye perdesinden eviç perdesine kaydırma, gerdaniye perdesinde öncü çarpma ve gerdaniye perdesinden eviç perdesine kaydırma yaparak sonlandırdığı görülmüştür.

Güfte: Refik Fersan
Beste: Cenap Muhittin Kozanoğlu

Nota
ÖL GÜN BA KI YOR VAR SA U ZAK BİR İ KI YIL

Alaeddin Yavaşca
ÖL GÜN BA KI YOR VAR SA U ZAK BİR İ KI YIL

Meral Uğurlu
ÖL GÜNBA KI YOR VAR SA U ZAK BİR İ KI YIL

Şekil 60: Rüzgâr Uyumuş Ay Dalıyor

Yorum;

Şekil 60’ta incelenen örnek esere A.Y. ön çarpma ile başlarken M.U. ise üst çarpma ile başlamış, A.Y. acem ve hüseyini perdesinden önce ikili çarpma kullanırken M.U. hüseyini perdesinde ara çarpma kullanmış ve çârgâh perdesinden hüseyini perdesine kaydırma kullanmıştır. A.Y. ikinci ölçüde çârgâh perdesinden önce üst, sonrasında ara çarpma kullanıp kürdi perdesinden düğâh perdesine ve düğâh perdesinden nevâ perdesine kaydırmayla ulaşmıştır. M.U. ise ikinci ölçüye üst çarpma ile başlamış ve tıpkı A.Y. gibi kaydırmalarla ikinci ölçüyü sonlandırmıştır. Üçüncü ölçünün kürdi perdesinde ara çarpma kullanan A.Y. düğâh perdesinden önce üst çarpma kullanıp yine aynı düğâh perdesinde dar dalgalanma kullanmıştır. M.U. ise üçüncü ölçüye üst çarpma ile başlayıp kürdi perdesinde ara çarpma ile devam edip dar dalgalanma ile üçüncü ölçüyü sonlandırmıştır. Örnek eserin son ölçüsünün düğâh perdesinde iki icrâcı da geniş dalgalanma kullanıp sonlandırmıştır.

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırmada, Türk mûsikîsi ses icrâsının öğrenilmesinde ve icrâ edilmesinde ekol isimler; Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu'nun seslendirdiği ve TRT repertuvarındaki notaya alınmış eserler, yapısal ve içeriksel analizi ile ele alınmıştır. Çalışma sürecinde, eserlerde icrâ edilen yorum, ifade ve tartım unsurlarının neler olduğu ve ne sıklıkla olduğu detaylı bir şekilde ele alınmış ve analiz edilmiştir.

Yaptığımız çalışmada, alt problemler kapsamında doküman inceleme ve analizleriyle ortaya çıkan bulgu ve yorumlardan hareket ederek elde ettiğimiz sonuçlara göre;

Yorum unsurlarının icrâlarda yeknesak bir biçimde uygulanmadığı; aksine, Türk mûsikîsi genel icrâ üslûbunun doğası gereği icrâcılarının bireysel tercihleri doğrultusunda, eserin farklı bölümlerinde farklı şekillerde kullanıldığı tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular, yorum unsurlarının icrâ sürecinde icrâcının kişisel tavırlarını belirlemede önemli ve belirleyici bir rol üstlendiğini göstermektedir. İcrâcılarının, bu unsurları kullanma noktasında kendilerini oldukça özgür hissettikleri, icrâ süreçlerinde eserin yapısına, makamına, duygusuna ve kendi bakış açlarına bağlı olarak yorum unsurlarını bilinçli bir biçimde tercih ettikleri anlaşılmıştır. Bu durum, Türk mûsikîsi icrâ geleneğinde yorum unsurlarının, icrâcının sanatsal kimliğini ve ifade gücünü yansıtan dinamik bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, yorum unsurlarının bireysel tercihlere açık, değişken ve icrâcının yorum özgürlüğünü destekleyen bir yapı arz ettiği; bu özelliğiyle icrâcının tavrını şekillendirmede merkezi bir konuma sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

“Ekol İcrâcılarının, Eser İcrâlarında Kullandıkları Yorum Unsurları Nelerdir?” alt problemine ilişkin sonuçlar;

Çarpma

Bu araştırma sonucunda, çarpma unsurunun Türk mûsikîsinde en yaygın ve en sık kullanılan yorum unsuru olduğu tespit edilmiştir. İncelenen icrâlarda, her icrâcının çarpma unsurunu sıklıkla ve bilinçli bir biçimde kullandığı; bu kullanımlarda mutlaka perdeyi gözeterek icrâya yön verdikleri belirlenmiştir. Ayrıca icrâcılarının, çarpma unsurunu kullanırken yalnızca teknik bir süsleme aracı olarak değil; eserin nağme vurgusuna, güftenin anlamına ve sözün vurgu yapısına dikkat ederek, yorumun bütününe hizmet eden bir araç olarak değerlendirdikleri görülmüştür. Çarpmanın, eserin farklı

yerlerinde ve ölçünün değişik kısımlarında tercih edilerek, icrâcının yorumuna dinamizm ve ifade derinliği kazandırdığı anlaşılmıştır. Bu bağlamda, çarpmanın; icrâcının tavrını belirleyen önemli bir yorum unsuru olarak öne çıktığı sonucuna ulaşılmıştır.

Kaydırma

İncelemeler doğrultusunda kaydırmanın icrâcılar tarafından perde geçişlerini yumuşatmak ve bu geçişleri kesintisiz sürdürmek amacıyla, perdenin basamaklı olarak değil, sürekli bir hareketle bir perdeden diğerine devamlı geçişi sağladığı kısımlarda inici ya da çıkıcı merdiven çarpma kullanmayı tercih etmedikleri yerlerde duygusal bütünlüğü destekleyerek kaydırma kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Titretme

Bu araştırma sonucunda, titretmenin icrâcılar tarafından Türk mûsikîsi ses icrâlarında ifade zenginliği ve duygu derinliği sağlamak amacıyla sıklıkla tercih edildiği tespit edilmiştir. İcracılar, titretmeyi yalnızca bir süsleme aracı olarak değil, aynı zamanda eserin makamsal yapısına, nağme akışına ve güfte vurgusuna hizmet eden temel bir yorum unsuru olarak değerlendirmişlerdir. Titretmenin özellikle uzun ve güçlü perdelerde, cümle sonlarında ve duygusal yoğunluğun artırılmak istendiği bölümlerde öne çıktığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda titretme, icrâcının yorum özgürlüğünü ve tavrını belirginleştiren, dinleyici üzerinde etki uyandıran ve icrânın karakterini şekillendiren önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Geniş Dalgalanma

Bu araştırmanın bulgularına göre, geniş dalgalanma unsurunu en yoğun ve belirgin biçimde kullanan icrâcının Alâeddin Yavaşca olduğu tespit edilmiştir. Yavaşca'nın icrâlarında geniş dalgalanmanın, özellikle uzun ve güçlü perdelerde, cümle başlarında ve geçiş noktalarında icrâyâ derinlik ve zenginlik kazandırmak amacıyla sıklıkla tercih edildiği gözlemlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâlarında geniş dalgalanmanın daha ölçülü, makamın seyir özelliklerine ve güfte vurgularına bağlı biçimde uygulandığı, böylelikle hem teknik hem estetik bir denge gözetildiği anlaşılmıştır. Meral Uğurlu'nun icrâlarında ise geniş dalgalanma unsurunun nispeten sınırlı, ancak vurgu ve ifadenin artırılması gereken bölümlerde seçici bir yaklaşımla kullanıldığı belirlenmiştir. Bu bulgular, geniş dalgalanmanın icrâcılar arasında farklı yoğunluk ve işlevlerle ele

alındığını, Alâeddin Yavaşca'nın üslûbunda ise belirgin bir ifade aracı olarak öne çıktığını ortaya koymaktadır.

Dar Dalgalanma

İlgili eserler üzerinde yapılan incelemeler neticesinde, dar dalgalanma unsurunu en yoğun ve belirgin biçimde kullanan icrâcının Meral Uğurlu olduğu tespit edilmiştir. Uğurlu'nun icrâlarında dar dalgalanmanın, özellikle eserin duygusal yoğunluğunu artırmak, nağmelere zarif bir hareketlilik kazandırmak ve sade bir ifade dili yaratmak amacıyla sıkça tercih edildiği gözlemlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâlarında ise dar dalgalanma, daha ölçülü ve yer yer öne çıkan, makam ve güfte bütünlüğüne hizmet eden bir unsur olarak kullanılmıştır. Alâeddin Yavaşca'nın icrâlarında ise dar dalgalanmanın daha seçici ve yer yer sınırlı bir biçimde, özellikle önemli geçiş noktalarında ve cümle sonlarında tercih edildiği anlaşılmıştır. Bu karşılaştırmalı bulgular, dar dalgalanmanın icrâcılar arasında hem ortak hem de bireysel yorum anlayışlarını yansıtan bir unsur olduğunu, özellikle Meral Uğurlu'nun üslûbunda belirleyici bir rol üstlendiğini ortaya koymaktadır.

Perde Bırakma

İncelenen eserler doğrultusunda, perde bırakma unsurunun icrâcılar arasında en yoğun biçimde Bekir Sıdkı Sezgin tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. Sezgin'in icrâlarında, perde bırakmanın özellikle cümle sonlarında ve duygusal yoğunluğun artırılmak istendiği bölümlerde tercih edilerek eserin ifade gücüne katkı sağladığı gözlemlenmiştir. Alâeddin Yavaşca'nın icrâlarında perde bırakma, makamın seyri ve eserin form yapısına bağlı olarak daha ölçülü ve dengeli bir biçimde uygulanmış, bir tamamlayıcı unsur olarak işlev görmüştür. Meral Uğurlu'nun icrâlarında ise perde bırakma, genellikle sade ve içten bir yorum anlayışı çerçevesinde, belirli bölümlerde sınırlı ve yerinde kullanılmıştır. Bu bulgular, perde bırakmanın icrâcılar arasında farklı yoğunluk ve yaklaşımlarla ele alındığını, özellikle Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâlarında belirgin bir ifade ve yorum aracı olarak öne çıktığını göstermektedir.

“Ekol İcracıların Eser İcralarında Kullandıkları İfade Unsurları Nelerdir?” alt problemine ilişkin sonuçlar;

Güçlü

Yapılan analizler doğrultusunda, güçlü unsurunun icrâcılar arasında en belirgin ve yoğun biçimde Bekir Sıdkı Sezgin tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. Sezgin'in icrâlarında güçlü unsurunun, özellikle vurgulu bir etki yaratmak amacıyla, makamsal yükselişlerde ve cümle başlarında öne çıktığı gözlemlenmiştir. Alâeddin Yavaşca'nın icrâlarında ise güçlü kullanımı, eserin duygusal dinamiklerine bağlı olarak daha dengeli ve ölçülü bir şekilde uygulanmış; eser bütünlüğünü koruyacak biçimde icrâyaya yerleştirilmiştir. Meral Uğurlu'nun icrâlarında ise güçlü unsuru, genellikle hassas ve zarif bir yorum anlayışı içinde sınırlı ölçüde kullanılmış; bu durum, Uğurlu'nun üslûbunda içtenlik ve sadeliğin ön planda tutulduğunu göstermiştir. Sonuç olarak, güçlü unsurunun icrâcılar arasında farklı yoğunluk ve işlevlerle ele alındığı; özellikle Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâlarında belirgin bir yorum ve ifade aracı olarak öne çıktığı anlaşılmıştır.

Hafif

Bu araştırma sonucunda, hafif unsurunun icrâcılar arasında en belirgin biçimde Meral Uğurlu tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. Uğurlu'nun icrâlarında hafif unsurunun, özellikle eserin zarif ve hassas bölümlerinde, güftenin duygusal inceliklerini yansıtmak ve nağmelere yumuşak bir geçiş sağlamak amacıyla öne çıktığı gözlemlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâlarında hafif kullanımı, makamsal yapı ve eserin genel akışı çerçevesinde kontrollü ve seçici bir biçimde uygulanmış; Sezgin bu unsuru özellikle dengeli bir icrâ tavrı geliştirmek için tercih etmiştir. Alâeddin Yavaşca'nın icrâlarında ise hafif unsurunun, genel olarak güçlü unsurlarla dengeli bir şekilde iç içe kullanıldığı, böylelikle eserin zayıf ve kuvvetli icrâ edilen yönlerinin birbirine bağlandığı anlaşılmıştır. Sonuç olarak, hafif unsurunun her icrâcının yorum anlayışında farklı bir ağırlığa ve işlevselliğe sahip olduğu, ancak özellikle Meral Uğurlu'nun üslûbunda belirgin ve karakteristik bir rol üstlendiği belirlenmiştir.

“Ekol İcracıların Eser İcralarında Kullandıkları Tartım Unsurları Nelerdir?” alt problemine ilişkin sonuçlar;

Duraksama

Analiz edilen eserler doğrultusunda duraksama unsurunun icrâcılar arasında en yoğun biçimde Alâeddin Yavaşca tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. Yavaşca'nın icrâlarında duraksamanın, özellikle cümle sonlarında, geçiş noktalarında ve duygusal yoğunluğun artırılmak istendiği yerlerde etkiyi güçlendirmek amacıyla bilinçli bir yorum tercihi olarak öne çıktığı gözlemlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâlarında duraksama, makamsal ve usûl yapısına bağlı kalarak daha ölçülü ve dengeleyici bir unsur olarak kullanılmıştır. Meral Uğurlu'nun icrâlarında ise duraksama unsurunun genellikle sade, içten ve yorumun genel zarafetine uygun bir şekilde sınırlı ölçüde uygulandığı belirlenmiştir. Sonuç olarak, duraksama unsurunun her icrâcının yorum anlayışında farklı bir yoğunluk ve işlevle yer aldığı; ancak özellikle Alâeddin Yavaşca'nın icrâ tavrında belirgin bir anlatım ve vurgu aracı olarak ön plana çıktığı anlaşılmıştır.

Kesik İcra

Bu araştırma sonucunda, kesik icrâ unsurunun incelenen icrâcılar arasında en belirgin biçimde Bekir Sıdkı Sezgin tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. Sezgin'in icrâlarında kesik icrâ, özellikle ritmik çeşitlilik sağlamak, vurgu noktalarını belirginleştirmek ve eserin duygusunu artırmak amacıyla öne çıkmıştır. Alâeddin Yavaşca'nın icrâlarında ise kesik icrâ, makam ve usûl bütünlüğüne bağlı kalarak daha dengeli ve seçici biçimde uygulanmış, böylece eserin genel çizgisi korunmuştur. Meral Uğurlu'nun icrâlarında ise bu unsur, sınırlı ölçüde ve genellikle ifadenin sadeliğine uygun bir biçimde kullanılmış, yorumda yalınlık ve zarafet ön planda tutulmuştur. Sonuç olarak, kesik icrâ unsurunun her icrâcının üslûbunda farklı yoğunluk ve amaçlarla yer aldığı; ancak özellikle Bekir Sıdkı Sezgin'in yorum anlayışında karakteristik ve işlevsel bir ifade aracı olarak ön plana çıktığı belirlenmiştir.

“Ekol İcracıların Eser İcralarındaki Tartım Farklılıkları Nelerdir?” alt problemine ilişkin sonuçlar;

Tartım Farklılıkları

İlgili eserler üzerinde yapılan incelemeler neticesinde, tartım farklılıklarının icrâcılar arasında belirgin biçimde ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Özellikle bazı ölçülerin süre bakımından esnek yorumlanması eserin genel ritmik yapısında farklılıklar oluşturmuştur.

Bu durumun icrâcılarının bireysel yorumlamalarından kaynaklandığı ve gelenekli icrâ anlayışında yer alan serbestlik çerçevesinde şekillendiği anlaşılmıştır.

Araştırmada ele alınan alt problemlere ilişkin elde edilen bulgulardan yola çıkılarak;

Türk Mûsikîsinde ses icrâsında yer alan yorum, ifade, tartım unsurları üç farklı icrâcı üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenmiş, her bir unsurun kullanımını ifade gücü bakımından değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda yorum unsurlarının yalnızca sadelikten kaçınmak amacıyla değil aynı zamanda icrânın anlatı gücünü destekleyici ve icrâcının yorumunu yansıtıcı nitelikte kullanıldığı görülmüştür. Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu ve Alâeddin Yavaşca'nın icrâlarında meşk sisteminin izleri belirgin şekilde gözlemlenmiş, her bir icrâcının kullandığı unsurların kendi yorum anlayışına ve yaklaşımına göre şekillendiği tespit edilmiştir. İcrâcılarının yorum unsurlarını tartım ve perde bağlamında farklı kullanımları ses icrâsında sadece teknik değil, aynı zamanda anlatıma dayalı yönünün de güçlü bir şekilde var olduğunu ortaya koymuştur.

İncelenen eserler sonucunda, tartım farklılıklarının incelenen icrâcılar arasında en belirgin biçimde Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. Sezgin'in icrâlarında tartım farklılıklarının, özellikle cümlelerin ifade gücünü artırmak ve esere canlılık kazandırmak amacıyla bilinçli ve esnek bir biçimde uygulandığı gözlemlenmiştir. Alâeddin Yavaşca'nın icrâlarında ise tartım farklılıkları, makamın ve eserin genel form yapısına bağlı kalarak, özellikle geçişlerde ve önemli vurgu noktalarında yorum zenginliği oluşturmak için kullanılmıştır. Meral Uğurlu'nun icrâlarında ise tartım farklılıklarının daha sınırlı ve geleneksel icrâ anlayışına sadık bir biçimde uygulandığı, yorumda sadelik ve doğallığın ön planda tutulduğu belirlenmiştir. Sonuç olarak, tartım farklılıklarının her icrâcının bireysel tavrında ve yorum anlayışında farklı yoğunluk ve işlevlerle yer aldığı; Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca'nın icrâlarında ise icrâ dinamiğini ve anlatım gücünü artıran önemli bir unsur olarak öne çıktığı anlaşılmıştır.

Yorum Unsurlarının Farklı Eserlerde Kullanım Örneklerine İlişkin Sonuçlar;

Çalışmamızda incelenen ekollerin, bahsedilen tüm yorum unsurlarını kullandıkları tespit edilmiştir. Bu unsurların kimi zaman aynı, kimi zaman ise farklı yerlerde uygulandığı gözlemlenmiştir. Aynı yorum unsurunun farklı tartım yapıları içerisinde; ölçülerin

başında, ortasında veya sonunda kullanılması, bu unsurların gelenekli icrâ anlayışının belirlediği sınırlar çerçevesinde, icrâcının tavrına bağlı olarak farklı konumlarda uygulanabildiğini göstermektedir. Bu durum, yorum unsurlarının belirli bir düzen içinde ve icrâ geleneğine uygun biçimde kullanıldığını ortaya koymaktadır. Gelenekli icrâ olarak tanımladığımız bu anlayışta, yorum unsurlarının abartıya kaçmaksızın, yerli yerinde ve ölçülü bir şekilde uygulandığı; ayrıca icrâyı tekdüzelikten uzaklaştırarak dinleyicinin dikkatini canlı tutacak bir çeşitlilik sağladığı tespit edilmiştir. Bu durum, gelenekli icrâ anlayışının belirli sınırlar içerisinde şekillenen, dengeli ve tutarlı bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Örnek eserler üzerinden yapılan incelemeler sonucunda, her bir ekol icrâcının kendine özgü tavrını belirgin bir biçimde ortaya koyduğu tespit edilmiştir. Meral Uğurlu'nun ses icrâsında, naif ve hafif bir tavrın öne çıktığı; özellikle hançere ve çarpma gibi yorum unsurlarına daha yoğun biçimde yer verdiği gözlemlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâlarında ise "kaydırma" ifade unsuruna belirgin bir ağırlık verdiği dikkat çekmektedir. Alâeddin Yavaşca'nın yorumlarında ise "dalgalanma" unsurunun diğer icrâcılara kıyasla daha sık tercih edildiği görülmektedir. Bununla birlikte, her üç icrâcının da "çarpma" unsurunu yoğun biçimde kullandığı ve bu yorum unsurunun tüm icrâlarda ortak bir ifade aracı olarak öne çıktığı sonucuna ulaşılmıştır.

Öneriler

Araştırma kapsamında ulaşılan bulgular doğrultusunda, Türk musikîsi ses icrâsında yer alan yorum unsurlarının eğitim sürecinde sistemli biçimde ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

Konservatuvarlarda verilen ses eğitimi derslerinin yalnızca teknik ile sınırlı kalmayıp gelenekli icrâ anlayışını da kapsayacak şekilde yapılandırılması önerilmektedir. Ayrıca farklı icrâcılarının üslûp özelliklerini yansıtan icrâ örneklerinin analiz edilerek öğrencilere sunulması, yorum çeşitliliğinin kavranması açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

Yorum unsurlarının ayrıntılı biçimde incelendiği bu tür çalışmaların, ses icrâsı alanında yapılan akademik çalışmalara katkı sunacağı düşünülmektedir. Gelecek çalışmalarda farklı ekoller ışığında yapılacak karşılaştırmalı analizlerle konu daha farklı bir perspektiften ele alınabileceği öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Akbel, B. (2021) *Türk Müziğinde Terminoloji Sorununun Ekol, Üslûp, Tavır, Yorum Terimleri Özelinde İncelenmesi* (Bolu).

Doğanay, A., Ataizi, M., Şimşek, A., Salı, J., & Akbulut, Y. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri* (A. Şimşek, Ed.). Anadolu Üniversitesi.

Durak, M. B. (2022) *Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu Örneği* Necmettin Erbakan Üniversitesi. (Konya).

Gönül, M. (2018). “*Türk Mûsikîsinin Tasnif ve Tesmiyelerine Bir Bakış*” İstem Yayınları.

Gönül, M. (2014) “*Dinler ve Mûsikî*” İstem dergisi (24).

Gönül, M. Yıldırım, M. (2017). *İslam Dininde Mûsikîye Karşıt Görüşlere, Mûsikî Penceresinden Bir Bakış*. İstem Yayınları.

Gönül, M. (2024). *Üslûp ve üslûp bağlamında Türk mûsikîsini icrâsında yorum unsurları*. İstem Dergisi, (43), Konya.

Gerçek, İ. H. (2008) *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler* (Erzurum).

Kaçar, G. Y. (2005). *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar*. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 25(2), 215-228.

Kaçar, G. Y. *Klasik Türk Mûsikîsini ve Klasik Türk Edebiyatı Arasındaki Etkileşim*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3(1), 117-137.

Kahyaoğlu, Y. (2021) *Türk Müziğinde Meşk Sistemi*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi (Malatya).

Karasar, N. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Akademik Yayıncılık. Ankara.

Kaya, B. (2021) *Klâsik Türk Mûsikîsini Ses İcracılarından Münir Nurettin Selçuk, Meral Uğurlu ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Dört Eser Üzerinden Üslûp ve Tavır Özelliklerinin Karşılaştırılmalı Analizi* (Samsun).

Özkan, İ. H. (1984) Mûsikî. İ. H. ÖZKAN içinde, *Türk Mûsikî Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Savcı, H, Kaplan, A. (2020). *Osmanlı Döneminden Günümüze Türk Müziği Ses İcrasında Eğitim Anlayışı* Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 6 (11), 55-72.

Şenzeybek, A. (2021) “Uluslararası Ortadoğu’da Din ve Medeniyet” Bildiri Özet Kitapçığı.

Şimşek, T. (2022). Alâeddin Yavaşca’nın Çocuk Şarkılarında Biçim ve İçerik. *Çocuk Edebiyat ve Dil Eğitimi Dergisi*, 5(2), 154-178.

Tanrıkorur C. (2004). *Türk Müzik Kimliği* Dergâh Yayınları, İstanbul.

Yıldırım, F. (2011) Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 30 (Kayseri).

Yıldırım M, Çubukcu M. S. (2022). “Severim Her Güzeli” Adlı Eserin Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrâlarının Mukâyeseli Analizi. Konya, (7).

Yıldırım, M. (2021). *Müzikle Tedavi: Tarihi, Gelişimi, Bağımlılıklarda Uygulanışı ve Türkiye’deki Müzik Terapi Uygulamaları*, Dergi Park.

Yıldırım, M. (2023) *Yorum unsurlarıyla gelenekli Türk mûsikîsi ses icrâsına yönelik model önerisi*, Konya, Rast Müzikoloji Dergisi.



EKLER



İNCELENEN NOTALAR



Ferahfezâ Yürük Semâi

Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş Ettim

7.04.2025

- 1 / 5 -

Beste: Hamâmizâde İsmâil Dede Efendi

Sengin Semâi

Nota

AH BU GE CE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ

Bekir Sıdkı Sezgin

AH BU GE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ

Alâeddin Yavaşca

AH BU GE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE Rİ HÂ

Nota

MÜŞ ET TİM AH BU GE CE BEN Yİ NEBÜL

B.S.S.

MÜŞ ET TİM AH BU GE CE BEN Yİ NEBÜL

A.Y.

MÜŞ ET TİM AH BU GE CE BEN Yİ NEBÜL

Nota

BÜLLERİ HÂ MÜŞ ET TİM SER Vİ BÜLEN DIM AH

B.S.S.

BÜLLERİ HÂ MÜŞ ET TİM SER VİBÜ LEN DIM AH

A.Y.

BÜLLERİ HÂ MÜŞ ET TİM SER VİBÜ LEN DIM AH



Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş Ettim

- 2 / 5 -

Nota

İŞ VE PE SEN DİM GEL GEL

B.S.S.

İŞ VEPE SEN DİM GEL GEL

A.Y.

İŞ VEPE SEN DİM GEL GEL

Nota

KEN Dİ E FEN DİM DİL SEN DE GÖ ZÜM HÜSNÜNE HAY

B.S.S.

KEN Dİ E FEN DİM DİL SEN DE GÖZÜM HÜSNÜNE HAY

A.Y.

KEN Dİ E FEN DİM DİL SEN DE GÖ ZÜM HÜSNÜNE HAY

Nota

RET DE A MAN NAZ LI CE NÂ NİM

B.S.S.

RET DE A MAN NAZ LI CE NÂ NİM

A.Y.

RET DE A MAN NAZ LI CE NÂ NİM



Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş Ettim

- 3 / 5 -

Nota
KA Şİ KE MA NİM (saz) AH TA KI EF LÂ

B.S.S.
5 t t
KA Şİ KE MA NİM (saz) AH TA KI EF LÂ

A.Y.
5
KA Şİ KE MA NİM (saz) AH TA KI EF LÂ

Nota
KE RE SİD OLDU Yİ NE NAĞ ME İ ÂH ÂH TA KI EF

B.S.S.
9
KE RE SİD h... OLDU Yİ NE NAĞ ME İ ÂH ÂH TA KI EF

A.Y.
9 h...
KE RE SİD OLDU Yİ NE NAĞ ME İ ÂH ÂH TA KI EF

Nota
LÂ KE RE SİD OLDU Yİ NE NAĞ ME İ ÂH

B.S.S.
13 h... t
LÂ KE RE SİD OLDU Yİ NE NAĞ ME İ ÂH

A.Y.
13 h...
LÂ KE RE SİD OLDU Yİ NE NAĞ ME İ ÂH



Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş Ettim

- 4 / 5 -

Nota

SER Vİ BÜ LEN DIM AH İŞ VE PESEN DIM

B.S.S.

17 SER Vİ BÜ LEN DIM AH İŞ VEPE SEN DIM

A.Y.

17 SER Vİ BÜ LEN DIM AH İŞ VE PESEN DIM

Nota

GEL GEL KEN Dİ E FEN DİM DİL

B.S.S.

21 GEL GEL KEN Dİ E FEN DİM DİL

A.Y.

21 GEL GEL KEN Dİ E FEN DİM DİL

Nota

SEN DE GÖ ZÜM HÜS NÜ NE HAY RET DE A MAN

B.S.S.

25 SEN DE GÖ ZÜM HÜS NÜ NE HAY RET DE A MAN

A.Y.

25 SEN DE GÖ ZÜM HÜS NÜ NE HAY RET DE A MAN



Bu Gece Ben Yine Bülbülleri Hâmuş Ettim

- 5 / 5 -

Nota

NAZ LI CE NÂ NIM

B.S.S.

29 NAZ LI CE NÂ NIM

A.Y.

29 NAZ LI CE NÂ NIM

Nota

KA ŞI KE MA NIM

B.S.S.

31 KA ŞI KE MA NIM

A.Y.

31 KA ŞI KE MA NIM



Sûzinak Yürük Semâi

Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez



Güfte ve Beste: Küçük Mehmed Ağa

Sengin Semâi

Nota
EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ NÂN SA NADÜŞ

Bekir Sıdkı Sezgin
EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ NÂN SA NADÜŞ

Alâeddin Yavaşca
EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ NÂN SA NADÜŞ

Nota
MEZ EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ

B.S.S.
MEZ EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ

A.Y.
MEZ EY DİL HE VE Sİ VUS LA TI CÂ

Nota
NÂN SA NA DÜŞ MEZ YAR YAR

B.S.S.
NÂN SA NA DÜŞ MEZ YAR YAR

A.Y.
NÂN SA NA DÜŞ MEZ YAR YAR



Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez

Nota
YAR SA NA DÜŞ MEZ GEL GEL

B.S.S.
YAR SA NA DÜŞ MEZ GEL GEL

A.Y.
YAR SA NA DÜŞ MEZ GEL GEL

Nota
GEL SER Vİ NA ZİM GEL GEL

B.S.S.
GEL SER Vİ NA ZİM GEL GEL

A.Y.
GEL SER Vİ NA ZİM GEL GEL

Nota
GEL İŞ VE BA ZİM BEN DE NE EY LE GEL VE FA

B.S.S.
GEL İŞ VE BA ZİM BEN DE NE EY LE GEL VE FA

A.Y.
GEL İŞ VE BA ZİM BEN DE NE EY LE GEL VE FA



Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez

Nota

AH BU CE FÂ YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY

B.S.S.

AH BU CE FÂ YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY

A.Y.

AH BU CE FÂ YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY

Nota

GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA Pİ ŞE DIR AM

B.S.S.

GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA Pİ ŞE DIR AM

A.Y.

GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA Pİ ŞE DIR AM

Nota

MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA

B.S.S.

MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA

A.Y.

MA GER Çİ O GÜ ZEL CEV RÜ CE FA



Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez

Nota

Pİ ŞE DİR AM MA YÂR YÂR

B.S.S.

Pİ ŞE DİR AM MA YÂR YÂR

A.Y.

Pİ ŞE DİR AM MA (saz) YÂR YÂR

Nota

YÂR SA NA DÜŞ MEZ GEL GEL

B.S.S.

YÂR SA NA DÜŞ MEZ GEL GEL

A.Y.

YÂR SA NA DÜŞ MEZ GEL GEL

Nota

GEL SER Vİ NA ZIM GEL GEL

B.S.S.

GEL SER Vİ NA ZIM GEL GEL

A.Y.

GEL İŞ VE BA ZIM GEL GEL



Ey Dil Heves-i Vuslat-ı Cânân Sana Düşmez

Nota

GEL İŞ VE BA ZİM BEN DE EY LE GEL VE FA

B.S.S.

29 GEL İŞ VE BA ZİM BEN DE EY LE GEL VE FA

A.Y.

29 GEL İŞ VE BA ZİM BEN DE EY LE GEL VE FA

Nota

ÂH BU CE FA YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY

B.S.S.

33 ÂH BU CE FA YÂR SA NA DÜŞ MEZ VAY

A.Y.

33 ÂH BU CE FA YÂR SA SA DÜŞ MEZ VAY



Şehnâz Şarkı

Fırsat Bulsam Yâre Varsam

- 1 / 2 -

Güfte ve Beste: Tanbûri Mustafa Çavuş

Aksak 

Nota

FIRSATBULSAM YÂ RE VAR SAM FIRSATBULSAM YÂRE VAR SAM

Meral Uğurlu

FIRSATBULSAM YÂ RE VAR SAM FIRSATBULSAM YÂRE VAR SAM

Alâeddin Yavaşça

FIRSATBULSAM YÂ RE VAR SAM FIRSATBULSAM YÂRE VAR SAM

Nota

Bİ RAZ DER Dİ Mİ ONA YAN SAM YÂRE LİN DEN

M.U.

Bİ RAZDER Dİ Mİ ONA YAN SAM AŞKE LİN DEN

A.Y.

Bİ RAZ DER Dİ Mİ ONA YAN SAM YÂRE LİN DEN

Nota

HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM HER NE YAP SAM

M.U.

HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM HER NE YAP SAM

A.Y.

HALK Dİ LİN DEN KUR TU LA MAM ÂH NE YAP SAM



Fırsat Bulsam Yâre Varsam

- 2 / 2 -

Nota

YÂR YÂR A MAN

M.U.

AH AH_h AH

A.Y.

YÂR YÂR A MAN

Nota

YA NI MA GEL SEN SİN BE NİM GÖN LÜM A LAN

M.U.

YA NI MA GEL SEN SİN BE NİM GÖN LÜM A LAN

A.Y.

YA NI MA GEL SEN SİN BE NİM GÖN LÜM A LAN

Nota

KİM DEN Kİ ME ŞEK VA E DEN

M.U.

KİM DEN Kİ ME ŞEK VA E DEN

A.Y.

KİM DEN Kİ ME ŞEK VA E DEN

§

Hüzzam Şarkı

Akşamın Olduğu Yerde Bekle Diyorsun

6.04.2025

Güfte: Avni And
Beste: İlham Behlül Pektaş

Düyek

Nota
AK ŞA MIN OL DU ĞU YER DE (saz) BEK LE Dİ YOR

Bekir Sıdki Sezgin
AK ŞA MIN OL DU ĞU YER DE BEK LE Dİ YOR

Alâeddin Yavaşca
AK ŞA MIN OL DU ĞU YER DE BEK LE Dİ YOR

Nota
SUN GEL Mİ YOR SUN

B.S.S.
SUN GEL Mİ YOR SUN

A.Y.
SUN GEL Mİ YOR SUN

Nota
SUN GEL Mİ YOR SUN

B.S.S.
SUN GEL Mİ YOR SUN

A.Y.
SUN GEL Mİ YOR SUN



Akşamın Olduğu Yerde Bekle Diyorsun

Nota

ÇÜN Kİ SENİ ÇOK SEV DİĞİ

B.S.S.

ÇÜN Kİ SENİ ÇOK SEV DİĞİ

A.Y.

ÇÜN SENİ ÇOK SEV DİĞİ

Nota

Mİ Bİ Lİ YOR SUN GELMİ YOR SUN

B.S.S.

Mİ Bİ Lİ YOR SUN GELMİ YOR SUN

A.Y.

Mİ Bİ Lİ YOR SUN GELMİ YOR SUN

Nota

B.S.S.

A.Y.



Akşamın Olduğu Yerde Bekle Diyorsun

Nota

MEV SİM LER GE LİP GEÇİYOR

B.S.S.

MEV SİM LER GE LİP GEÇİYOR

A.Y.

MEV SİM LER GE LİP GEÇİYOR

Nota

SEN GÜLÜ YOR SUN GELMİ YOR

B.S.S.

SEN GÜLÜ YOR SUN GELMİ YOR

A.Y.

SEN GÜLÜ YOR SUN GELMİ YOR

Nota

SUN

B.S.S.

SUN

A.Y.

SUN

REFERANS NOTALAR

ŞARKI

HÜZEM ŞARKI

Beste: AVNİ ANIL
Söz: İ. B. FERTAS

Akşamın olduğu yerde beklediyorsun...
gelmiyorsun...
sun...

Çünkü seni çok...
sevdiğimi biliyorsun...
bilmiyorsun...

Mevsimler gelip geçiyor...
sen gülüyorsun, gelmiyorsun...
gelmiyorsun...
gelmiyorsun...

Mevsimler gelip geçiyor, sen gülüyorsun, gelmiyorsun...
gelmiyorsun...
gelmiyorsun...

Akşamın olduğu yerde beklediyorsun, gelmiyorsun
Çünkü seni çok sevdiğimi biliyorsun, gelmiyorsun
Mevsimler gelip geçiyor, sen gülüyorsun, gelmiyorsun
gelmiyorsun...

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SANAT MÜZİĞİ NO: 1369

FERAHFEZÂ YÜRÜK SEMÂİ

USÛL: YÜRÜK SEMÂİ
♩ = 100

BU GECE BEN YİNE BÜLBÜLLERİ HÂMÜŞ EYDİM

MÜZİK: HANMAMİZÂDE İSMÂİL
DEDE EFENDİ

AH BU GE CE BEN Yİ NE BÜL BÜL LERİ HÂ
 AH Â HÜ FER YÂD E DE REK Â LE Mİ Bİ
 AH BÜL BÜL Â SÂ GE CE TA SUB HA KA DAR

MÜŞ ET DİM AH BU GE CE BEN
 HÜŞ ET DİM AH Â HÜ FER YÂD
 CÜŞ ET DİM AH BÜL BÜL Â SÂ

Yİ NE BÜL BÜL LERİ HÂ MÜŞ ET DİM
 E DE REK Â LE Mİ Bİ HÜŞ ET DİM
 GE CE TA SUB HA KA DAR CÜŞ ET DİM

SER Vİ BÜ LEN DİM AH İŞ VE PE SEN

(söz)
 DİM GEL GEL

KEM DI E FEN DİM DİL SEN DE GO ZÜM

HÜS NÜ NE HAY RET DE A MAN

NAZ LI CE NÂ NİM KA ŞI KE NA

1 (Baza, 2. misrâ) (söz) 2 (Miyâr) (söz) KARAR
 NİM D.C. (4. misrâ) NİM NİM

2494

MİYÂN

AH TÂ. KI EF. LÂ KE RE SÎD

OL. DU Yİ. NE NAĞ. ME. I ÂH ÂH TÂ. KI EF.

LÂ KE RE. SÎD

OL. DU Yİ. NE NAĞ. ME. I ÂH SÎD

BU GECE BEN YİNE BÜLBÜLLERİ HÂMÜŞ ETDİM
 ÂH U FERVÂD EDEREK ÂLEMİ BÎ-HÜŞ ETDİM
 TÂK-I EFLÂKE RESÎD OLDU YİNE NAĞME-I ÂH
 BÜLBÜL-ÂSÂ GECE TÂ SUBHA KADAR CÜŞ ETDİM

YEZNİ: Ferâdün / ferâdün / ferâdün / tekin
 (Ferâdün)

HÂMÜŞ ETMEK: Susturmak
 ÂLEM: Evren, herkes
 BÎ-HÜŞ ETMEK: Aklını almak
 TÂK-I EFLÂK: Gökyüzünün en yüksek yeri
 RESÎD OLMAK: Ulaşmak
 NAĞME-I ÂH: Âh sesi, feryad
 BÜLBÜL-ÂSÂ: Bülbül gibi
 SUBH: Sabah
 CÜŞ ETMEK: Coşmak

SÜZNÂK YÜRÜK SEMÂÎ

Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez

Yürük Semâî

SalihBora.Com

Küçük Mehmed Ağa

Ey dil he ve si vus la tı ca
Öf ta de sin ol sa ye i hu
Fa zıl bu ka dar na li şû ef

nân sa na düş mez Ey
ban sa na düş mez Öf
gan sa na düş mez Pa

dil he ve si vus la tı ca nân sa na düş
ta de sin ol sa ye i hu ban sa na düş
zıl bu ka dar na li şû ef gan sa na düş

mez (SAZ. _____) Yar yar
mez
mez

yar sa na düş mez gel

gel gel ser vi na zım (SAZ. _____)

gel gel gel iş ve ba

zım ben de ne ey le gel ve fa

ah bu ce fa yar sa na düş mez

1 2 KARAR
vay (SAZ. _____) vay (SAZ. _____) vay

Sûznâk Yürük Semâi (2.Sayfa)

Ger çi o gû zel cev rû ce fa pi şe dir am
ma Ger çi o gû zel cev rû ce fa
pi şe dir am ma (SAZ_____) yar
yar yar sa na dūş mez
gel gel gel ser vi na zım (SAZ_____)
gel gel gel iş ve ba zım
ben de ne ey le gel ve fa ah bu ce fa
yar sa na dūş mez vay (SAZ_____)

SalihBora.Com

Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez
Üftâdesin ol sâye-i hûbân sana düşmez
Gerçi o güzel cev rû cefâ-pişedir amma
Fâzîl bu kadar nâliş ü efgan sana düşmez

(Güfte:Enderûnî Fâzîl)

ŞEHNÂZ ŞARKI

Fırsat bulsam yâre varsam

SalihBora.Com

Aksak

Tanbûri Mustafa Çavuş

Fır sat bul sam ya re var sam (SAZ___) Fır sat bul sam
Es ra rı mı söy le ye mem Es ra rı mı

ya re var sam Bi raz der gö nül dim o na yan
söy le ye mem As la gö nül ey o le ye

sam Yar e lin den halk di lin den
mem Hub meş reb li şi ve kâr sın

Kur tu la mam her ne yap sam
Be nim di ye pey le ye mem

Yar yar a man

Ya nı ma gel sen sin be nim gön lüm a lan

Kim den ki me şek va e dem

ARANAĞME

Fırsat bulsam yâre varsam
Biraz derdim ona yansam
Yâr elinden halk dilinden
Kurtulamam her ne yapsam

Esrârımı söyleyemem
Aslâ gönül eyleyemem
Hûb meşreblî şivekârsan
Benim diye peyleyemem

Mustafa Çavuş

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ No: 924

SÜZ-İ DİL YÜRÜK SEMÂİ

"Ceyhün arayan dîde-i giryânımı görsün"

2 8 2 4. |

USÛLÜ: Yürük Semâî

BESTE: Tanburî
Ali Efendî
(1836-1902)

Cey-hun a - ra - yan dî - de - i gir - yâ - nı - mı gör -
sün Cey-hun a - ra - yan dî - de - i gir -
ya - nı - mı gör - sün (Saz)
Ca - nim ye le lel le le le le lel lel le le lel
li (Saz) mi - rim te re lel lel le le le lel
le le le lel li (Saz)
Ey za - li - mi gad - dar ey şu - hi si - tem -
kâr (Saz) Hiç mer - ha - me - tin yok
Cev - ri si - te - min çok (Saz) Sen den ki - me şek -
va et - sin dî - li sey - da (Saz)

1555

BEYATI ŞARKI

Akadik
D-112

(Benzemez kimse sana tavrına hayran olayım)

Müzik: Fehmi TOKAY
Söz: Rıfık Fındık

hava

BENZEMEZ, KİM - SE, GA - NA

TAY - RI - NA, HAY - RAN O - LA - YIM,

BA.KI ŞIN - DAN SÜ.ZÜ - LEN, İŞ - VE - NE, KUR - BAN

O - LA - YIM, BA.KI ŞIN - DAN SÜ.ZÜ - LEN,

İŞ - VE - NE, KUR - BAN O - LA - YIM

LÜT.FU - NA, ER - MEK İ - ÇİN, SÖY - LE, PE - Rİ - ŞAN

O - LA - YIM, O - LA - YIM

AN.

BENZEMEZ KİMSE SANA TAVRINA RAYRAN OLAYIM
BAKİŞİNDAN SÜZÜLEN İŞVENE KURBAN OLAYIM
LÜTFUNA ERMEK İÇİN SÖYLE PERİŞAN OLAYIM
BAKİŞİNDAN SÜZÜLEN İŞVENE KURBAN OLAYIM

SÜZİDLERİ *Arif Paşa ile Beşiktaş*

Yolda Gılgamış
mote arşivi

Ünlü Türkçüleri 2 Hiss

Bizim Sultan II. Sultan Han

AH AH Ö NAB İ LE BU ŞEH HÂ NE ME CÂ NÂN
 NÂN NÂN DE Lİ YOR
 VRY VRY
 AH EL A MAN EY YÜ ZÜ MÂ HMİ
 BÖY LE NE DİR BE NİM GÜ NA HMİ SAZ
 E MİŞ MİŞ TIR GÖK LE NE A
 HMİ SAZ HMİ SAZ HMİ SAZ
 FER YÖR E DE HMİ ŞEH VÂ E DE HMİ SAZ
 ŞEH DEN BA LÂ YA SAZ A MAN A MAN
 A MAN AH DE Lİ YOR VRY SAZ SON

SÖZLÜKÜ
Aş-U Tab ile Be Seb - 2

AH FER CE ME ZI VE KI DO İL MI GE Kİ
A A A
FE Tİ HÜĞ VİY
FE Tİ HÜĞ VİY SAZ
AH EL A MAN EY YÜ ZÜ MÂ HM
SÖY LE NE DİR BE NİM GÜ NA HM SAZ

AŞ-U TAB İLE BU ŞEH HANİME CÂÂN GELİYOR
HALVET-İ LİFETE BİR ŞEHİR ŞERİSTAN GELİYOR
PERÇEM ZİVER-İ DÜĞ-Ü NİĞEHİ AŞ-İ HÜĞ
DİL-İ SEVDAZEDİYE SİLİLE DUNBAS GELİYOR
AH EL AMAN EY YÜZÜ MAHM SÖYLE NEDİR BİZİM GÜNAHM
ERİŞMİŞTİK ÖĞKLERE AHİM FERİYAD EDERİM SEVKA EDERİM
BİNDEN BALAYA AMAN AMAN AMAN AH GELİYOR

SŪZİ DİLÂRÂ YŪRŪK SEMÂİ
ÂB U TÂB İLE BU ŞEB KÂNEME CÂNÂN GELİYOR

USULÜ YŪRŪK SEMÂİ

III. SEŪM

AN AH BŪ TÂ Bİ LE BU SEB HÂ NE ME CÂ
AH HAL VE Tİ UL FE TE BİR SEM İ SE BİS
Dİ Lİ SEV DA ZE DE YE SİL Sİ LE CŪN

NÂN TAN BAN NÂN TAN BAN NÂN TAN BAN

(Saz--- ---)
GE Lİ YOR VAY VAY AH EL A MAN
GE LJ YOR VAY
GE Lİ YOR

EY YŪ ZŪ MA HİM SŌY LE NE DİR

BE NİM GŪ NÂ HİM E. RİŞ MİŞ DİR

GŌK LE RE A HİM HİM

FER YÂ DE DE RİM ŞEK VÂ E DE

(Saz--- ---)
RİM FER YÂ DE DE

(Saz--- ---)
RİM SEN DEN BÂ LÂ YA

Ab ü tâb ile bu şeb hâneme cânân geliyor - 2

A MAN A MAN A MAN

AH GE Lİ YOR VAY (Söz-- --) (D.C. (SON))

VAY AH PER ÇE MI Zİ VE Rİ DÜ (Söz-- --)

Şİ Nİ GE Hİ Ā Ā

Ā FE Tİ HÜŞ VAY

FE Tİ HÜŞ VAY AH EL A MAN (Söz-- --)

EY YÜ ZÜ MÂ HİM SÖY LE NE DİR

BE NİM GÜ NA HİM (Söz-- --) %

Âb ü tâb ile bu şeb hâneme cânân geliyor

Halvet-i ülfete bir şem'-i şeb-istân geliyor

Perçemi zîver-i dûş u nigeği âfet-i hûş

Dil-i sevdâ-zedeye silsile-cünbân geliyor

"Sevgilli, bütûn tazelliğiyle ve güzelliğiyle yanıma geliyor.

Gizli buluşma yerimize bir vuslat güneşi doğuyor.

Omuzlarını süsleyen saçları, akli ve şuuru dağıtan bakışlarıyla,

Sevdadan yaralı gönlüme ardarda sarsıntılar geliyor

1555

BEYATI ŞARKI

Akrok
)- 112

(Benzemez kimsene sana tavrina hayran olayım)

Müzik: Fehmi TOKAY
Söz: Rüfî Şaradağ

BENZE MEZ, KİM - SE, GA - NA,
TAY - RI - NA, HAY - RAN, O - LA - YIM,
BA - KI, ŞIN - DAN, SÜ - ZÜ - LEN, İŞ - VE - NE, KUR - BAN,
O - LA - YIM, BA - KI, ŞIN - DAN, SÜ - ZÜ - LEN,
İŞ - VE - NE, KUR - BAN, O - LA - YIM,
LÜT - FU - NA, ER - MEK İ - ÇİN, SÖY - LE, PE - Rİ - ŞAN,
O - LA - YIM, O - LA - YIM

BENZEMEZ KİMSE SANA TAVRINA RAYRAN OLAYIM
BAKİNDAN SÜZÜLEN İŞVENE KURBAN OLAYIM
LÜTFUNA ERMEK İÇİN SÖYLE PERİŞAN OLAYIM
BAKİNDAN SÜZÜLEN İŞVENE KURBAN OLAYIM

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ No: 924 SŪZ-i DİL YŪRŪK SEMĀİ

2 8 2 4 . 1

" CeyhŪn arayan dīde-i giryānımı gŏrsŪn "

USŪLŪ: YŪrŪk Semāi

BESTE: Tanburī
Ali Efendī
(1836-1902)

Cey-hun a-ra-yan dī-de-i gir-yā-nı-mı gŏr-sŪn
sŪn Cey-hun a-ra-yan dī-de-i gir-
yā-nı-mı gŏr-sŪn (Saz)
Ca-nım ye le lel le le le lel lel le le lel
li (Saz) mī-rim te re lel lel le le le lel
le le le lel li (Saz)
Ey za-lī-mi gad-dar ey ŷu-hi si-tem-
kār (Saz) Hiç mer-ha-me-tin yok
Cev-ri si-te-min çok (Saz) Sen den ki-me ŷek-
va et-sin dī-li ŷey-da (Saz)

2824

Ah ah et. din be. ni ber.

(S a z) vah vah

hiç ey. le. me. din yâd (S a z)

Sev. dâ. ze. de. lik bil. me. ğe mey. yâl i. se her

kim Sev. dâ. ze. de. lik bil. me. ğe mey.

yâl i. se her kim (S a z) oğuz

Ceyhûn arayan dîde-i giryânımı görsün
 Seylâb arayan hüzn ile tûfânımı görsün
 Sevdâzedelik bilmeğe meyyâl ise her kim
 Yâ zülfünü yâ hâl-i perîşânımı görsün

(MEVRÛS B.)

(Mefrûlû Mefâilû Mefâilû Feülûn)

3052

TAT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SANAT MÜZİĞİ N.1810

SÜZİ DİLÂRÂ MURABBA BESTE

CİNİ GİSÜSÜNA ZENCİRÂ TESELSÜL DEDİLER

USULÜ HAFİF

II. SELİM

♩ : 96

AH Cİ DÖN YA Nİ DÜ Nİ Cİ LER LİP
SÜ SON ZA SU RA NA HA KA
ZEN YÂ SEN Cİ DİR CÂ Rİ DE Nİ TE YÜ HE
SEL KÂ YES SÜL KÜL MÂ DE
DE Dİ LER
AH DE Lİ YA RİM DE Lİ
Mİ RİM İK Lİ SÂ Nİ
MEN A MAN A

3052

MAN A MAN AH

DE DE DER DE LER SEN

AH GON CA I

LA LI

SE KER HAN

DE SI NE

GA DE

DER I KEN (Sax-- --) 56

Detailed description: The image shows a musical score for a song, numbered 3052. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The lyrics are: MAN A MAN AH; DE DE DER DE LER SEN; AH GON CA I; LA LI; SE KER HAN; DE SI NE; GA DE; DER I KEN (Sax-- --) 56. The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

BÜSELİK NAKIŞ SEMAİ

YÜRÜK SEMAİ
(♩ = 96)

Dehrolmada bu sūr ile

DEDE EF.



DEHROLMADA BU SÜR İLE MAMÜR'İ MESERRET
 OLSUN DİL'İ ŞAĞANEDE PÜR NUR'İ MESERRET
 Tereñnüm - YAR YAR CAN SANA BENDE'İ FERMAN SANA ŞAH'İ CİHANİM AH AH AH AH
 OLDU YİNE SAYENDE CİHAN HURREM'Ü HANĖAN YAR YAR HURREM'Ü HANĖAN
 PÜR NUR'U MESERRET
 AĞASINI BERBADÜ PERİŞAN EDE MEVLÂ
 DAİM EDE HAK ZATINI MANSUR'U MESERRET
 TEREÑNÜM

3 3 3 4

ANKARA RÂDYOSI
REPERTUVAR KURULU

USULU: SENGİN SEMÂİ
(♩=72)

ŞEHNAZ ŞARKI
(DİDEM YÜZÜNE NAZİR)

SÖZ VE MÜZİK:
NAZİM YAHYA EFENDİ

Dİ DEM YÜ ZÜ NE NÂ ZİR
NA ZİR YÜ ZÜ NE Dİ DEM
KIB LEM O LA LI KA ŞİN
KA ŞİN O LA LI KIB LEM
GAM ZEN Cİ GE RİM DEL Dİ
DEL Dİ Cİ GE RİM GAM ZEN
GAM ZEN Cİ GE RİM DEL Dİ
DEL Dİ Cİ GE RİM GAM ZEN
BİL MEM Nİ CO LUR..... HA..... LİM.....
HA LİM Nİ CO... LUR..... BİL..... MEM

DİDEM YÜZÜNE NAZİR, NAZİR YÜZÜNE DİDEM
KIBLEM OLALI KAŞIN, KAŞIN OLALI KIBLEM
GAMZEN CİĞERİM DELDİ, DELDİ CİĞERİM GAMZEN
BİLMEN NİC'OLUR HALİM, HALİM NİC'OLUR BİLMEM

DİDE : GÖZ
NAZİR : BAKAN
GAMZE : YAN BAKIŞ

HÜSEYİNİ NAKİŞ YÜRÜK SEMÂİ

YÜRÜK-SEMÂİ (Gönüller uğrusu bir yâr-i bîamânım var KARA İSMAIL AĞA

Gönül ler-üğ- ru su bir ya- ri bî a- ma- nım var
Gü zel ler iç- re gü zel şa- hi dil- si fa- nım var

va- - - - - r gü- lüm var yar ey (SAZ-)

Na- ri- na hay- ran o- la- yım gel a- man (SAZ- - - - -)

Şi- ve ne kur- ban o- la- yım gel a- man (SAZ- - - - -)

Terdil li ter dil li ten terdil li ter dil li ten - - - dil li ten

A man a- man a- man a- man gü- lüm var yar ey (SON)

(Meyan)
Cefa- na sab- re de- mem cev- ri- ne te- ham- mü- - - - - l

gü- - - - - r gü- lüm var yar ey - - - - -

Te- rah- hum ey- le a za- lim benim de ca- nım var

va- - - - - r gü- lüm var yar ey (SAZ-) E.B.

Gönüller uğrusu bir yâr-i bîamânım var
Güzeller içre güzel şâh-i dil-sitânım var
Cefana sabredemem cevrine tehammül gûş
Terahhum eyle a zâlim benim de cânım var

Gül derler

Uşşak şarkı

Usulü : (Değjmel)

Sofyan - Afsak

SalihBora.Com

Saadettin Kaynak

Gül der ler S A Z gül der ler S A Z gül der ler ba na gül der ler (100)

Ben yâr i çin ağ la nım ni çin ba na gül der ler

ni çin ba na gül der ler Gül der ler S A Z gül der ler S A Z

gül der ler ba na gül der ler Me ler ge lir S A Z me ler ge lir

Ku zu lar me ler ge lir Yi ğit aş ka dü şün ce

Ba şı na ne ler ge lir Yâ ri el ler le gör düm

Ak li ma ne ler ge lir Hiç ran o ku sev di ğim

si ne mi de ler ge lir Gül der ler S A Z

gül der ler S A Z gül der ler ba na gül der ler

Da ğı tır a nam da ğı tır

Yel e ser du man da ği tir S A Z Ne fe sin ke der da ği tir S A Z

Çık dım da ğın ba ğı na S A Z Sor dım bu ne da ği tir S A Z

Çir fin ler o tağ ku rar S A Z Cü zel ge lir da ği tir S A Z

Ak ger da nın üs tü ne S A Z Si yah zül fün da ği tir S A Z

Ah El ler le gü ler oy nar

Ba na çe da ği tir vay

S A Z Bir kez yü zü

me gül mez Et ti ği göz da ği tir S A Z On suz şe ker

de ol sa Ye sem ba na a ği dir D.C.

SalihBora.Com

Mustafa Uzunoglu

Gül derler bana gül derler / Ben yâr için ağlarım
Niçin bana gül derler / Gül derler bana gül derler
Meler gelir meler gelir / Kuzular meler gelir
Yığıt açka düşünce / Başına neler gelir
Yârî ellerle gördüm / Akşama neler gelir
Hicran oku sevdiğim / Sinemi deler gelir
Gül derler bana gül derler

Dağdır anam dağdır / Yel eser duman dağdır
Çıktım dağın başına / Sordum bu ne dağdır
Çirkinler otağ kurar / Cüzel gelir dağdır
Ellerle güler oynar / Bana sitem dağdır
Bir kez yüzüme gülmez / Ettigi göz dağdır
Onsuz şeker de olsa / Yesem bana ağdır
Gül derler bana gül derler

HÜZZÂM ŞARKI

Ömrüm seni sevmekle nihâyet bulacaktır

Curcuna

SallıhBora.Com

Yesâri Asum Arsoy

Öm rûm se ni sev mek le ni ha
yet bu la cak
dır (SAZ_____) dır (SAZ_____)
Yal nız se nin aş
kân i le ru hum so la cak
dır (SAZ_____) dır (SAZ_____) dır
Son dar be i kal bim yi ne is
min o la cak dır (SAZ_____) dır (SAZ_____)

KARAR

Ömrüm seni sevmekle nihâyet bulacaktır
Yalnız senin aşkın ile rûhum solacaktır
Son darbe-i kalbim yine ismin olacaktır
Yalnız senin aşkın ile rûhum solacaktır

ACEM-KÜRDİ ŞARKI
RÜZGÂR UYUMUŞ AY DALIYOR HER TARAF ISSIZ

MÜZİK : Refik FERSAN
SÖZ : Cenap Muhittin KOZANOĞLU

USÖLÜ : Sengin Semâi

RÜZ GÂR U YU MUŞ AY DA LI YOR HER TA RAF IS
SİZ (SAZ---) SİZ (SAZ---) ÖL GÜN BA KI YOR
VAR SA U ZAK BİR İ KI YIL DİZ (SAZ---) DİZ (SAZ---)
BAK ÇİT Bİ LE YOK KORK MA BE NİM BA H ÇE DE YAL
NİZ (SAZ---) NİZ (SAZ---) EY GÖZ LE Rİ NİN
REN Gİ KA DAR KAL Bİ GÜ ZEL KIZ (SAZ---) KIZ (SAZ---)
Aranâğme
Aranâğmeye

RÜZGÂR UYUMUŞ AY DALIYOR HER TARAF ISSIZ
ÖLGÜN BAKIYOR VARSA UZAK BİR İKİ YILDIZ
BAK ÇİT BİLE YOK KORKMA BENİM BAHÇEDE YALNIZ
EY GÖZLERİNİN RENGİ KADAR KALBİ GÜZEL KIZ

MEFTÜNÜN OLAN GÖZLERİM ENDÂMINİ GÖRSÜN
KUMRAL SACININ ÜSTÜNE BÜSEM DE TAÇ ÖRSÜN
HÜSNÜN EZELİ SALTANATINDAN DA BÜYÜKSÜN
EY GÖZLERİNİN RENGİ KADAR KALBİ GÜZEL KIZ