

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

**TÜRK MÛSİKÎSİNDE NEVÂ KÂR İCRÂSİ;
BEKİR SIDKI SEZGİN, MERÂL UĞURLU ÖRNEĞİ**

MÜNEVVER BETÜL DURAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN
PROF. DR. MEHMET GÖNÜL**

KONYA-2022

ETİK BEYAN

Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Münevver Betül DURAK

28.06.2022

**TÜRK MÛSİKÎSİNDE NEVÂ KÂR İCRASI;
BEKİR SIDKI SEZGİN VE MERAL UĞURLU ÖRNEĞİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Münevver Betül DURAK

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Haziran 2022

ÖZET

Türk Mûsikîsi, genel olarak saz ve söz mûsikîsi başlıkları altında tasnif edilen pek çok form ihtivâ etmektedir. Sözlü Türk Mûsikîsi başlığı altında bulunan Fasil Mûsikîsinin en büyük formu olan Kâr'ların bestesinde, genellikle büyük usûller kullanılması yanında nağme ve makam zenginliği sebebiyle, bestekârlar için sanatlarını ortaya koyma ve mûsikîde üslûp ve tavır inceliklerini gösterme hususunda çok önemli kaynak eserleri haizdir. Kâr formundaki eserler arasında Nevâ Kâr, gerek mûsikî câmiâsı, gerekse edebiyat, resim gibi diğer sanat dallarındaki yetkin sanatkârların beyanlarında da görüldüğü üzere mûsikî âsârımız için farklı bir önem ve anlam taşımaktadır. Buna bağlı olarak Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr, geniş terennüm bölümleri, usûl ve makam geçkileri ve Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi'nin beste teknikleri ile büyük bir öneme sahiptir.

Yirminci yüzyıl ortaları itibariyle icrâcılar, genellikle Fasil Mûsikîsi formlarından olan Şarkı formunu seslendirmeyi tercih etmiş, kâr vb. formlardaki yüksek sanatlı eserleri icrâ eden kişilerin sayısı günden güne azalmıştır. Buna bağlı olarak büyük formdaki eserlerimizin icrâ üslûbunun günümüze ve sonraki nesillere aktarımı hususunda sanat camiasına ayrı sorumluluklar yüklemektedir.

Yirminci yüzyılda Türk mûsikîsi ses icrâ üslûbuna hâkimiyetleri, eser icrâları ve sanat alanına ve arşivlere sundukları katkıları sebebi ile önde gelen ve fem-i muhsîn diye tabir edilen çok önemli sanatkarlarımız bulunmaktadır. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu da bu Türk mûsikîsi ses icrâsı alanında önde gelen isimlerdendir. Meşk usûlüyle yetişmiş icrâcılardan olan Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu, ses hâkimiyeti ve kendilerine özgü tavırları ile Türk Mûsikîsinde ekol olmuş sanatkârlardır. Nitel bir özellik taşıyan çalışmamızda, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsını notaya alarak, iki icrâcının da kendilerine özgü tavırları gereğince tatbik ettikleri yorumlama tekniklerini tahlil etmeye çalıştık. Bu çalışmada evrenimiz "Türk mûsikîsi formlarında ses icrâsı", örneklemimiz ise "Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsı" dır.

Bilim Kodu

:

Anahtar Kelimeler

: Nevâ Kâr, Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu, Üslûp, Tavır

Sayfa Adedi

: 152

Tez Danışmanı

: Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL

Öğrenci ORCID ID

: <https://orcid.org/0000-0002-7377-2859>

**NEVÂ KÂR PERFORMANCE IN TURKISH MUSIC;
THE EXAMPLE OF BEKİR SİDKİ SEZGİN AND MERAL UĞURLU**

(Master Thesis)

Münevver Betül DURAK

**NECMETTİN ERBAKAN UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES**

JUNE 2022

ABSTRACT

Turkish Music has many forms, classified in general under the titles of instrumental and vocal music. With regard to the composition of Kârs, the greatest form of Fasil Music, under the title of Vocal Turkish Music, there are many important reference works for composers to exhibit their art and reveal the subtleties of style and manner in music, due to the abundance of tunes and maqams, as well as the use of great tempos. Among the works in the Kâr form, Nevâ Kâr has a particular importance and meaning in terms of our musical works, as can be observed in the statements of competent artists from the musical community as well as from other branches of art such as literature and painting. Accordingly, Nevâ Kâr has a great importance in Turkish Music with its wide ‘terennüm’ sections, tempo and maqam transitions and the composition techniques of Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi.

As of the midst of the twentieth century, the performers generally preferred the Song form, one of the Fasil Music forms, and the number of those performing high artistic works in various forms such as kârs has gradually decreased. Accordingly, art community assumes extra responsibilities in terms of the transfer of performance style of our great-form works to the present and the next generations.

In the twentieth century, there exists very important and leading artists, known as fem-i muhsin, due to their command of the general performance style in the Turkish music, their performance and their contributions to the field of arts and archives. Bekir Sıdkı Sezgin and Meral Uğurlu are also leading names in the field of vocal performance of the Turkish music. Among the performers who received a training on the meşk style, Bekir Sıdkı Sezgin and Meral Uğurlu are artists who became a school in Turkish Music with their voice dominance and unique attitudes. In our qualitative study, we tried to notate the Nevâ Kâr performance of Bekir Sıdkı Sezgin and Meral Uğurlu, and to analyze their interpretation techniques complying to their unique attitudes. Target population of this study is “Vocal performance in Turkish music forms” and the sample is “The Neva Kar performance of Bekir Sıdkı Sezgin and Meral Uğurlu”.

Science Code :

Key Words : Neva Kar, Bekir Sidki Sezgin, Meral Ugurlu, Performing, Singing style

Page Number : 152

Supervisor : Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL

StudentORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-7377-2859>

TEŞEKKÜR

Bu tez çalıőması sűresince bilgi, tecrűbe ve akademik disiplini ile bana rehberlik eden, araőtırmalarımın baőtan sona her aőamasında hoőgűrű ve desteklerini benden esirgemeyen danıőman hocam Prof. Dr. Mehmet GŲNŲL'e hűrmet ve őűkranlarımı, deęerli űnerileriyle çalıőmalarıma katkıda bulunan Dr. Mustafa YILDIRIM'a ve tezimin dizgisinde bana yardımcı olan Bűnyamin TİLAVEL'e teőekkűrlerimi, tez çalıőmalarım boyunca duaları ve motivasyonlarıyla her zaman yanımda olan sevgili ailem ile bu yoęun sűrete anlayıő ve űzverisiyle en bűyűk destekçim, eőim Murat Durak'a sonsuz sevgilerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
SEMBOL VE KISALTMALAR	xv
1. GİRİŞ	16
Araştırmanın Konusu ve Problem Durumu	31
Alt Problemler	31
Amaç.....	32
Önem	32
Varsayımlar	33
Sınırlılıklar.....	34
İlgili Araştırmalar	34
2. YÖNTEM	38
2.1. Araştırmanın Modeli.....	38
2.2. Evren ve Örneklem.....	38
2.3. Veri Toplama Teknikleri	38
2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	39
3. BULGULAR VE YORUMLAR	40
3.1. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr İcrasında Kullandıkları Yorumlama Unsurları:	40
3.1.1. Çarpma:	41
3.1.1.1. Öncü Çarpma:.....	41

3.1.1.2. Ön Çarpma:.....	44
3.1.1.3. Üst Çarpma:.....	47
3.1.1.4. Ara Çarpma:	51
3.1.1.5. Sürekli Çarpma:.....	54
3.1.1.6. Çıkıcı Merdiven Çarpma:	58
3.1.1.7. İnici Merdiven Çarpma:.....	59
3.1.2. Kaydırma:	63
3.1.3. Kümelenme:.....	67
3.1.4. Sekileme:	71
3.1.5. Tartım Kullanımı:	76
3.1.6. Gider Anlayışı:	83
3.1.7. İfade Unsurları	87
3.1.7.1. Dalgalanma:.....	87
3.1.7.2. Vurgu:.....	91
3.1.7.3. Kesik İcra:.....	94
3.1.7.4. Kuvvetli/Hafif İcra:	96
3.2. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun	100
Nevâ Kâr İcrâsının Yorum Notası	100
4. SONUÇLAR ve ÖNERİLER:	125
5. KAYNAKÇA.....	133
EKLER.....	136
EK-1. NEVÂ KÂR DİKTE NOTASI	137
EK-2. NEVÂ KÂR REFERANS NOTA	143
EK-3: ZEKİ BAŞAR'IN EL YAZISIYLA NEVÂ KÂR'IN GÜFTESİ VE TÜRKÇE ÇEVİRİSİ	150



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Alâeddin Yavaşca'ya göre Türk mûsikîsi formlarının sınıflandırılması. (Yavaşca, 2002:29-121-403-621)	18
Şekil 2: Mehmet Gönül'e göre Türk mûsikîsi formları tasnifi (Gönül, 2018:35-46). 19	
Şekil 3: B.S.S.'nin Öncü Çarpma Örneği	42
Şekil 4: B.S.S. ve M.U.'nun Öncü Çarpma Örneği-1	42
Şekil 5: B.S.S. ve M.U.'nun Öncü Çarpma Örneği-2	43
Şekil 6: B.S.S. ve M.U.'nun Öncü Çarpma Örneği-3	43
Şekil 7: B.S.S. ve M.U.'nun Aynı Perde ile Öncü Çarpma Örneği-4	44
Şekil 8: B.S.S.'nin Ön Çarpma Örneği-1	45
Şekil 9: B.S.S.'nin Ön Çarpma Örneği-2	45
Şekil 10: B.S.S.'nin Ön Çarpma Örneği-3	46
Şekil 11: M.U.'nun Ön Çarpma Örneği-1	46
Şekil 12: B.S.S.'nin Ön Çarpma Örneği-4	47
Şekil 13: B.S.S. ve M.U.'nun Üst Çarpma Örneği-1	48
Şekil 14: M.U.'nun Üst Çarpma Örneği-1	48
Şekil 16: B.S.S.'nin Üst Çarpma Örneği-1	49
Şekil 17: M.U.'nun Üst Çarpma Örneği-2	49
Şekil 18: B.S.S. ve M.U.'nun Üst Çarpma Örneği-2	50
Şekil 19: B.S.S.'nin Üst Çarpma Örneği-2	50
Şekil 20: M.U.'nun Ara Çarpma Örneği-1	51
Şekil 21: M.U.'nun Ara Çarpma Örneği-2	52
Şekil 22: B.S.S.'nin Ara Çarpma Örneği-1	52
Şekil 23: M.U.'nun Ara Çarpma Örneği-3	53
Şekil 24: B.S.S.'nin Ara Çarpma Örneği-2	53

Şekil 25: B.S.S.'nin Sürekli Çarpma Örneği-1	54
Şekil 26: B.S.S.'nin Sürekli Çarpma Örneği-2	55
Şekil 27: M.U.'nun Sürekli Çarpma Örneği-1	55
Şekil 28: B.S.S. ve M.U.'nun Sürekli Çarpma Örneği	56
Şekil 29: M.U.'nun Sürekli Çarpma Örneği-2	56
Şekil 30: B.S.S. ve M.U.'nun Farklı Değerliklerde Sürekli Çarpma Örneği.....	57
Şekil 31: B.S.S.'nin Sürekli Çarpma Örneği-3	57
Şekil 32: B.S.S.'nin Çıkıcı Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-1	58
Şekil 33: B.S.S.'nin Çıkıcı Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-2	59
Şekil 34: B.S.S.'nin İnici Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-1	60
Şekil 35: M.U.'nun İnici Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-1	60
Şekil 36: B.S.S.'nin İnici Merdiven Çarpma Örneği-2	61
Şekil 37: B.S.S. ve M.U.'nun İnici Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-1	61
Şekil 38: B.S.S. ve M.U.'nun İnici Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-2	62
Şekil 39: B.S.S. ve M.U.'nun Dizi Kaydırma Kullanımı Örneği-1	63
Şekil 40: M.U.'nun Aralık Kaydırma Kullanımı Örneği-1	64
Şekil 41: B.S.S.'nin Aralık Kaydırma Kullanımı Örneği-1	64
Şekil 42: M.U.'nun Dizi Kaydırma Kullanımı Örneği	65
Şekil 43: B.S.S. ve M.U.'nun Aralık Kaydırma Kullanımı Örneği	65
Şekil 44: B.S.S.'nin Dizi Kaydırma Kullanımı Örneği-1	66
Şekil 45: B.S.S.'in Aralık Kaydırma Kullanımı Örneği-2	66
Şekil 46: B.S.S.'in Dizi Kaydırma Kullanımı Örneği-2	67
Şekil 47: B.S.S.'nin Kümelenme Kullanımı Örneği-1	68
Şekil 48: M.U.'nun Kümelenme Kullanımı Örneği	69
Şekil 49: B.S.S. ve M.U.'nun Kümelenme Kullanımı Örneği.....	69

Şekil 50: B.S.S.'nin Kümelenme Kullanımı Örneği-2	70
Şekil 51: M.U.'nun Sekileme Kullanımı Örneği	71
Şekil 52: Necip Gülses tarafından notaya alınan Nevâ Kâr nüshâsının ilk dizeği	72
Şekil 53: Cüneyt Kosal tarafından notaya alınan Nevâ Kâr nüshâsının ilk dizeği	72
Şekil 54: Hem üçleme hem iki 16'lık bir 8'lik olarak yazılan Nevâ Kâr notasının ilk dizeği.....	72
Şekil 55: M.U.'nun Senkoplu Tartım ile Sekileme Kullanımı Örneği	73
Şekil 56: B.S.S.'nin Üçleme Tartım ile Sekileme Kullanımı Örneği	74
Şekil 57: M.U.'nun Tartım Çeşitlendirmeli Sekileme Kullanımı Örneği.....	74
Şekil 58: B.S.S.'in Kümelenmeli Sekileme Kullanımı Örneği.....	75
Şekil 59: M.U.'nun Terazi Kalıbı ile Tartım Çeşitlendirme Kullanımı Örneği	76
Şekil 60: B.S.S.'nin ve M.U.'nun Sürekli Çarpmalı Tartım Kullanımı Örneği	77
Şekil 61: M.U.'nun Tartım Çeşitlendirme Kullanımı Örneği.....	77
Şekil 62: B.S.S. ve M.U.'nun Tartım Kullanımı Örneği	78
Şekil 63: B.S.S. ve M.U.'nun Tartım Çoğaltma Kullanımı Örneği.....	79
Şekil 64: B.S.S.'in Sürekli Çarpma, M.U.'nun Terazi Tartımı ile Tartım Kullanımı Örneği	79
Şekil 65: B.S.S. ve M.U.'nun Simetrik Tartım Kullanımı Örneği	80
Şekil 66: B.S.S. ve M.U.'nun Aynı Kalıpla Tartım Kullanımı Örneği	80
Şekil 67: M.U.'nun Üçleme ile Tartım Kullanımı Örneği.....	81
Şekil 68: B.S.S. ve M.U.'nun Ters Senkop ile Tartım Kullanımı Örneği	81
Şekil 69: B.S.S.'nin Tartım Çeşitlendirme ve M.U.'nun Sekilemeli Tartım Kullanımı Örneği	82
Şekil 70: M.U.'nun Ağırlaşma Örneği-1	83
Şekil 71: M.U.'nun Ağırlaşma Örneği-2	83
Şekil 72: B.S.S.'in Hızlanma Örneği.....	84
Şekil 73: M.U.'nun Ağırlaşma Örneği-3	84

Şekil 74: B.S.S.'nin Hızlanma, M.U.'nun Ağırlaşma Örneği	85
Şekil 75: B.S.S. ve M.U.'nun Ağırlaşma Örneği.....	85
Şekil 76: B.S.S.'nin Sus İşaretinde Uzun Kalış Örneği.....	86
Şekil 77: B.S.S.'nin Karar Perdesinde Uzun Kalış Örneği.....	86
Şekil 78: B.S.S. ve M.U.'nun Dalgalanma Kullanımı Örneği-1	88
Şekil 79: B.S.S. ve M.U.'nun Dalgalanma Kullanımı Örneği-2	88
Şekil 80: B.S.S.'nin Perde Boyunca Dalgalanma Kullanımı Örneği.....	89
Şekil 81: B.S.S. ve M.U.'nun Perde Tutarak Sıklaşan Dalgalanma Kullanımı Örneği	89
Şekil 82: B.S.S.'nin Perde Tutarak Sıklaşan, M.U.'nun Perde Boyunca Dalgalanma Kullanımı Örneği	90
Şekil 83: M.U.'nun Sönen Vurgu Kullanımı Örneği.....	91
Şekil 84: B.S.S.'nin Sönen Vurgu Kullanımı Örneği	92
Şekil 85: M.U.'nun Vurgu Kullanımı Örneği.....	92
Şekil 86: B.S.S.'nin Vurgu Kullanımı Örneği	93
Şekil 87: B.S.S.'nin Hafif ve Sönen Vurgu Kullanımı Örneği.....	93
Şekil 88: B.S.S.'nin Kesik İcrâ Örneği-1.....	94
Şekil 89: B.S.S.'nin Kesik İcrâ Örneği-2.....	95
Şekil 90: B.S.S.'nin Kesik İcrâ Örneği-3.....	95
Şekil 91: B.S.S. ve M.U.'nun Kuvvetlenen ve Hafifleyen İcrâ Örneği-1	96
Şekil 92: B.S.S. ve M.U.'nun Kuvvetlenen İcrâ Örneği.....	97
Şekil 93: B.S.S.'in Hafifleyen, M.U.'nun Hem Hafifleyen Hem Kuvvetlenen İcrâ Örneği	97
Şekil 94: M.U.'nun Kuvvetli ve Hafifleyen İcrâ Örneği	98
Şekil 95: B.S.S.'nin Kuvvetlenen, M.U.'nun Hafif İcrâ Örneği.....	98



SEMBOL VE KISALTMALAR

Bu araştırmada kullanılan semboller ve kısaltmaların, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

bkz.

vd.

B.S.S.

M.U.

Açıklamalar

Bakınız

Ve diđerleri gibi

Bekir Sıdkı Sezgin

Meral Uğurlu

Semboller



h

a



Açıklamalar

Çarpma

Öncü arpma

Aralık Kaydırma

Dizi Kaydırma

Perde Boyunca Dalgalanma

Perde Tutarak Sıklaşan Dalgalanma

Vurgu

Sönen Vurgu

Kuvvetli

Hafif

Kuvvetlenen

Hafifleyen

Hızlanan

Ağırlaşan

Uzun Kalış

1. GİRİŞ

Mûsikî sözcüğü târih boyunca birçok şekilde tanımlanmıştır; Emmanuel Kant'a göre "Sesler vasıtasıyla birbirlerini takip eden güzel hisleri ifâde etme sanatı..."; Abdülkadir Merâgî'ye göre, "İka' devirlerinden biriyle tertip edilip kulağa yumuşak gelen nağmelerin bir araya getirilmesi..." ve Kantemiroğlu'na göre, "Çıkardığımız seslerin ölçülü bir zamanda bir usûlün düzenine uyarak hareket edip belirli bir yerde karar kılıp durması ve işitme gücümüze zevk vermesi..." dir. (Özcan, Çetinkaya, 2006: 257)

Mûsikî çoğunlukla bir sanat dalı olarak görülse de İbn-î Sînâ Mûsikîyi "Birbiriyle uyumlu olup olmadığı yönünden sesleri ve bu sesler arasındaki zaman sürelerini araştıran riyâzî bir ilim..." (Özcan, Çetinkaya, 2006: 257) diye tanımlamıştır. Mûsikînin ilim dalı olduğunu ifâde eden bir başka kişi de İsmail Hakkı Özkan'dır. "Mûsikî seslerin ilmidir. Bu ilmin kapsamına, fizik, matematik, edebiyat, târih, coğrafya, arkeoloji, felsefe gibi ilimlerle estetik gibi birçok konular girer." (Özkan, 2011: 35)

Basit bir şekilde sanat; duyguların, düşüncelerin hayal gücü ve âhenkle dışa aktarımı, ilim ise; bir konuda veya alanda teknik ve disiplinli bir şekilde çalışma ve araştırma sonucu bilgiye ulaşma diye anlatılabilir. Bu bağlamda Mûsikîyi oluşturan öğeler göz önünde bulundurulduğunda Mûsikîye hem bir sanat dalı hem de bir ilim dalı diyebiliriz.

Toplumlar; din, dil gibi unsurlar temelinde inkişaf ederek kendi geleneklerini oluştururlar. Kültür olarak da tarif edilen ilmî ve içtimâî değerler, gelenek unsurlarını içinde barındıran kültürel yapılarıyla birbirinden ayrılır. Buna bağlı olarak her toplumun kendini ifâde ediş biçimi farklıdır. Bu ifâde farklılığı Mûsikîye de yansımış ve çeşitli müzik türlerinin oluşmasını sağlamıştır.

Türk mûsikîsi, Batı mûsikîsinden sonra dünyaya en çok yayılmış Mûsikîdir. Türk mûsikî sistemini kabul etmemiş toplumlar bile eserlerinde, mûsikîmizden derinden etkilendiklerini gösteren izler taşımaktadır. (Öztuna, 1976: 338)

“Atlas Okyanusu ile Büyük Okyanus ve Hind Okyanusu ile Kuzey Buz Denizi arasındaki saha, Türkler’in 2500 yıllık hâkimiyet, yerleşme, hayat sahaları olmuştur” (Öztuna, 1976:338). Türklerin egemen olduğu bölgelerde Türk Mûsikîsinin hâkim olduğu düşünüldüğünde, Mûsikîmizin yayıldığı coğrafyanın ne kadar geniş olduğu anlaşılmaktadır.

Bu kadar geniş bir alanda icrâ edilen Türk Mûsikîsi; zaman içerisinde gerek form gerek makam gerekse usûl bakımından oldukça zengin bir çeşitliliğe ulaşmıştır. Bu çeşitlilik hem bestekâra hem de icrâcıya büyük bir özgürlük alanı sunmaktadır.

Türk Mûsikîsi bugüne kadar çeşitli görüşler doğrultusunda, birçok farklı şekilde sınıflandırılmıştır. Öztuna bu durumu şöyle açıklamıştır; “Mûsikî şekilleri birçok tasnife tâbi tutulabilir. Saz mûsikîsi ve Söz mûsikîsi şeklindeki ikili tasnif, en çok kullanılmış olanıdır. Keza, Dînî ve Lâ-dînî (din dışı) mûsikî şekilleri diye diğer bir ikili tasnif de çok kullanılır. Bütün bu gruplar, daha küçük bölümlere ayrılır” (Öztuna, 2006:340). Bunlardan en çok kullanılan Öztuna’nın da belirttiği gibi Saz Mûsikîsi ve Söz Mûsikîsidir.

Alâeddin Yavaşca, Türk Mûsikîsini Saz ve Söz Mûsikîsi olarak ikiye ayırdıktan sonra Söz Mûsikîsini kendi içinde Dinî Mûsikî ve Din Dışı Mûsikî olarak yine ikiye ayırmıştır (Yavaşca, 2002:29-121-403-621).



Şekil 1: Alâeddin Yavaşca'ya göre Türk mûsikîsi formlarının sınıflandırılması.
(Yavaşca, 2002:29-121-403-621)

Dinî ve Din Dışı (Lâ-Dinî) gruplandırmasına karşıt olarak Gönül, Türk mûsikî san'atının ve bu san'atta üretilen eserlerin tamâmiyle dinin dışında görülmesi veya tasnifte din dışı olarak adlandırılmasını katılmayarak yeni bir tablo önermektedir (Gönül, 2018:35-46).

TÜRK MÜSİKİSİ							
Sözlü Türk Müsikisi					Sözsüz Türk Müsikisi (Türk Saz Müsikisi)		
Cami Müsikisi	Tekke Müsikisi	Fasıl Müsikisi	Yöre Müsikisi	Mehter Müsikisi	Tekke Müsikisi	Fasıl Müsikisi	Yöre Müsikisi
Kur'an-ı Kerim	İlahî	Kâr	Türkü	Gülbang	Peşrev	Peşrev	Zeybek
Ezan	Mevlevî Âyini	Kâr-ı Nâtık	Dîvân	Marş	Taksim	Taksim	Karşılama
Kamet	Semah	Kârçe	Koşma	Raksiye	Son Peşrev	Saz Semâisi	Oyun Havası
Tekbir	Nefes	Beste	Semâi	Kalenderî	Son Yürük Semâi	Medhâl	Mazurka
Sala	Savt	Murabba Beste	Kalenderî	Kârçe	Son Taksim	Sirto	Horon
Salât-ı Ümmiyye	Kaside	Nakış Beste	Destan	vd.	vd.	Longa	Gayda
Telbiye	Mersiye	Ağır Semâi	Yiğitleme			Aranagme	Çifte Telli
Mahfel Sürmesi	Şuğûl	Yürük Semâi	Müstezâd			Mandıra	Kaşık Havası
Cuma Hutbesi	Savt	Şarkı	Kesik Kerem			Oyun Havası	Tavşanca
Tardiyye	Tevşih	Gazel	Mâ'ni			Zeybek	vd.
Temcid ve Münânaat	Durak	Karagöz	Ağıt			Çiftetelli	
Tesbih	Nevbe	Köçekçe	Uzun Hava			vd.	
İstîğfar	vd.	vd.	Kırık Hava				
Mevlid			Hoyrat				
Muhammediyye			Horon				
Miraciye			Zeybek				
Ferâciyye			vd.				
Regâlibiyye							
vd.							

Şekil 2: Mehmet Gönül'e göre Türk müsikisi formları tasnifi (Gönül, 2018:35-46).

Bu gruplandırmadan yola çıkarak Sözlü Türk Müsikisinin Fasıl Müsikisi türünde Kâr, Beste, Ağır Semâi, Yürük Semâi, Şarkı, Gazel, Karagöz, Köçekçe vd. formlar bulunmaktadır. Fasıl Müsikisi içinde belirtilen bu formlardan en büyüğü ise Kâr formudur.

Fasılda peşrevden hemen sonra icrâ edilen Kâr; uzun bir beste biçimine sahip olduğu için ekseriyetle usûl ve makam geçkileri içerir. Kâr formunda öne çıkan bestekârimız Abdülkadir Merâgî; bestelediği Kârlarda genellikle Farsça güfte kullandığı için ondan sonraki bestekârlarımız da onu taklîden Kâr formunda besteledikleri eserlerde farsça güfteler kullanmıştır. (Öztuna, 1969:326)

Hem makam hem usûl geçkilerini içeren Kârlarda formun işleyişi açısından en önemli unsur terennüm bölümleridir. Terennüm; Müsikimizdeki büyük bestekârların güftenin etkileyciliğinden yararlanmadan, ezgi yaratmadaki ustalıklarını göstermek amacıyla güfteye ek olarak tasarlayıp besteledikleri usûlün darplarına uygun hece, sözcük, mısra veya daha büyük söz gruplarıyla, kâfiye kullanarak, ritmik hecelerden oluşan çok önemli bir tezyîn unsurudur. (Tanrıkorur, 1998:120)

Kâr formunda bestelenen önemli eserlerden biri de güftesi Hâfız Şîrâzi, bestesi Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'ye ait olan Nevâ Kâr'dır. Nim Sakîl usûlüyle başlayan ve ardından Sakîl, Devri Revân, Remel, Yürük Semâi, Devri Kebîr, Berefşân, Muhammes ve Fer usûllerine geçki yapıp yine Nim Sakîl usûlüyle biten Nevâ Kârın icrâsı gerek usûl gerekse makam geçkileri düşünüldüğünde oldukça sanatlı bir eserdir. Bu önemi eserlerin icrâsında Türk mûsikîsinin ses icrâ üslûbuna hâkimiyet ve sanatkârların özgün icrâ tavırları ön plana çıkmaktadır.

Türk mûsikîsinde üslûp ve tavır kavramları büyük öneme sahiptir. Çünkü Mûsikîmizde hem sâzende hem de hânendenin, bir eseri kendilerine özgü icrâ etme biçimlerini anlatmak için genellikle üslûp ve tavır sözcükleri kullanılmaktadır. Üslûb kelimesi Devellioğlu lûgatında; “İfâde yolu” (Devellioğlu:1663) olarak tanımlanmıştır. Yine aynı eserde tavır kelimesi ise; “Mûsikîde tutulan şahsî ve üstâdâne tarz” (Devellioğlu:1537) olarak açıklanmıştır.

Türk Mûsikîsinde bir eseri doğru icrâ etmek için sâdece notaları doğru seslendirerek okumak yetmez, aynı zamanda o eseri Türk Mûsikîsi icrâ uygun da okumak gerekir. Üslûp “Sanatkârın kullandığı malzemeye verdiği yön, bu malzemeyi kullanım tarzı” olarak ifâde edilmektedir (Öztuna, 2006:471). Tavır ise yine Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi'nde “Türk Mûsikîsinde okuyuş (teganni) üslûp ve usûlü. Büyük hânendelerin kendilerine mahsus tavırları vardır ki, peyrevleri tarafından taklîd edilir. Sâzendeler için de bu terim kullanılır.” (Öztuna, 1976:310) tanımıyla yer almaktadır.

Gâzimihal, Mûsikî Sözlüğü'nde üslûbu; “Duyguların ifâdesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere (veya bir yorumcunun yorumladığı muûsikîye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır.” diye tanımlamış ve dilimizde çığır sözünün, üslûptan da, stilden de fazla bir tek başınlık kazanabilmesini temenni etmiştir (Gazimihal, 1961:264). Tavır kelimesini ise kısaca “Tempo” olarak tanımlamıştır (Gazimihal, 1961:244).

Üslûp ve tavır kelimeleri mûsikî târihi boyunca birçok otorite tarafından farklı şekilde tanımlanmıştır. Bu tanımların çoğunda üslûp ve tavır kelimelerinin birbirinden farklı anlam taşıdığı belirtilse de bazılarında iki sözcüğün de aynı anlama geldiği belirtilmiştir. Varujan Zilciyan bir röportajında “üslûp ve tavır” kelimelerinin

birbirinden ayırt edilemeyeceğini hatta “stil” ve “eda” kelimelerinin de onlarla eş anlama geldiğini söylemiştir. (Atacan Yeşilaltay, 2019:89). Üslûp ve tavır kelimesinin aynı anlamı taşıdığını düşünen bir başka kişi Fikret Karakaya da bir görüşmesinde üslûp kelimesinin sonradan tavır kelimesinin yerine kullanılmaya başladığını, aslında ikisinin de aynı anlamı ifâde etmek için kullanıldığını belirtmiştir (Zeybek, 2013).

Üslûp ve tavır kelimelerinin birbirinden farklı anlamlar taşıdığını düşünen kişilerin başında Alaeddin Yavaşca gelmektedir. Bir görüşmede; Üslûp daha çok toplu icrâları içine alan bir konudur diyebiliriz. Üslûp, belirli bir topluluğu, mesela bir koroyu ele alır. Mesut Cemil’in korosunun üslûbudur, bu devamlılık taşımaktadır. Tavır, eda kişiye mahsustur. Ustanın tavrıdır, tarzıdır, ustanın üslûbu değildir. Tavır, eda solisttir. Tavır bir kişinin ayrıcalığındadır. Ondan sonra gelen bir kişi, o ayrıcalık teşkil edenden seçme yapar.” diye açıklamıştır (Zeybek, 2013).

Mehmet Gönül de Alaeddin Yavaşca gibi üslûbun daha genel, tavrın ise özel bir anlam içerdiğini düşünmektedir. “Türk mûsikîsinde üslûp; zaman içerisinde tekâmül eden Türk mûsikîsi tür ve biçimlerinin icrâsında ortaya çıkan ve gelenek hâline gelen icrâ biçimi olarak tâbir edilmelidir. Tavır ise icrâcının hangi türde olursa olsun icrâ ettiği esere kendi san‘at birikimi ile kattıklarını anlatmak için kullanılmalıdır. Yani üslûp, zaman içerisinde belirlenen biçim özellikleri ışığında eserlerin nasıl icrâ edileceğini, tavır ise icrâcının eser biçimine ait üslûp özelliklerini gözeterek icrâ ettiği esere san‘at birikimiyle kattığı kendine has icrâi beceri ve yorum özelliklerini, ifâde biçimini anlatmaktadır” (Gönül, 2018:35-46).

Türk Mûsikîsi sadece notayı icrâdan ibaret bir sanat değildir. Tabii ki bir eser icrâ edilirken notaya riâyet edilir. Fakat icrâ esnasında Türk Mûsikîsi üslûbu ve icrâcının tavrı gereği nota dışı bazı süslemeler ve nüanslar yapılır. Gülçin Yahya Kaçar makalesinde; bestekârların bile eserlerini, kendi tavırları gereği yaptıkları süslemeleri ve irticâlen ekledikleri küçük notaları göz önünde bulundurmaksızın -icrâ ettiklerinden daha sâde bir şekilde- notaya aldıklarını ve bu durumun icrâcılara bir özgürlük alanı sağladığını belirterek “Bundan dolayı Geleneksel Türk Sanat Müziği bir üslûp ve tavır müziği olarak kabul edilmiştir.” (Yahya Kaçar, 2015:216) demiştir.

İcrâ esnasında yapılan süslemeler, küçük ilâve notalar ve ifâde unsurlarının abartıya kaçmadan, ölçülü ve Türk Mûsikîsi üslûbuna aykırı olmayacak şekilde yapılması bu konudaki önemli noktalardan biridir. Mûsikîmizin tahribata uğramadan devam ettirilebilmesi için yeni icrâcılarının da Türk Mûsikîsi üslubuna ve geçmiş icrâcılarla çatışmayacak bir tavra sahip olmaları gerekmektedir.

Türk Mûsikîsi eğitim-öğretiminin temeli meşke dayanmaktadır. Devellioğlu lûgatında “En çok yazı ve müzik hakkında, alışmak, öğrenmek için yapılan çalışma” (Devellioğlu, 2013:732) olarak tanımlanan meşk, Türk Mûsikîsi Ansiklopedisinde; “Bir üstâd tarafından mûsikî parçasının tedricen çalınması ve okunması sûretiyle talebeğe öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir.” (Öztuna, 2006:27) şeklinde açıklanmıştır.

Bu tanımlarda meşkin sadece mûsikî eğitimi ile ilgili olan kısmına değinilmiştir. Fakat meşk; içinde farklı unsurları barındıran çok yönlü bir eğitimidir. Ümit vâdeden bir öğrencinin hoca tarafından talebeliğe kabul edilmesi ile başlayan meşk, temel mûsikî eğitiminin yanında; repertuvarın zenginleştirilmesi, üslûp ve tavrın iletimi ve hatta ahlâki telkinleri de içinde barındırmaktadır.

Mehmet Gönül, Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırılmaları kitabında; “Meşk usûlünün özünde hocanın, talebesini din, dil, âdab, erkân, sanat ahlakı gibi unsurlarla donatma, kâmil bir sanatkâr mertebesine ulaştırma gâyesi vardır.” (Gönül, 2017:13) diyerek meşkin çok daha kapsamlı bir eğitim süreci olduğunu açıklamıştır.

Meşk eğitiminin, içinde mûsikîyle beraber birçok disiplini barındırdığını savunan bir başka isim olan Murat Aydemir, Türk Müziği Makam Rehberi kitabında; “Günümüzde usta-çırak ilişkisi diye çok basitçe ifâde edilen bu yöntem aslında, bir ustadan herhangi bir sanatı öğrenirken hayâta dâir ne varsa onları da öğrenmek anlamına gelir. Usta çırağına öncelikle sanatının inceliklerini, edebini, felsefesini öğretirken, bir yandan da ahlâk ve ilim sâhibi bir insan yetiştirme gâyesi içindedir.” diyerek meşkin önemini anlatmıştır. (Aydemir, 2010:13)

Meşk, aynı zamanda Mûsikîmizde büyük öneme sahip olan üslûp ve tavırların bir sonraki nesle aktarımını sağlamıştır. Hem mûsikî eğitimi hem ahlâki değerler

konusunda talebeye örnek olunması, hem asârın bir sonraki nesle iletimi, hem de hocanın üslûp ve tavrının talebeye ve onunla birlikte sonraki kuşaklara aktarımını içinde barındıran meşk, Cem Behar'ın tabiriyle; Mûsikî geleneğinin tamamının ortak zemini, kuşakları, bestekârları, hânendeleri, sâzendeleri ve icrâ üslûp ve tavırlarının birbirinden ayrılmamasını sağlayan ortak bir sâhiplik hissiyatı oluşturan hem estetik hem de toplumsal bir harçtır. (2019:14)

Günümüzde kullanılan batı notasının icrâda kaynak olarak yer almadığı dönemlerde, âsarla birlikte Türk Mûsikîsi üslûp ve tavrı, talebenin hâfızasına ve hocasından aldığı eğitime dayalı olarak meşk ile korunmuş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Fakat günümüzde meşk sisteminin kullanımı azaldığı için yeni ses icrâcıları Türk Mûsikîsi üslûp ve tavrını tam olarak kavramakta zorluk çekmektedir.

Ulaşılan kaynaklar ve verilen bilgiler doğrultusunda, meşk sistemi ile yetişmiş ve ekol olmuş, Türk Mûsikîsi üslûbunu bizlere ulaştıran ses icrâcılarında Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun özgün tavırlarının; mûsikîmizin en önemli eserlerinden biri olan Nevâ Kâr icrâsında tahlil ve mukâyese edilmesi ve bu tavırların somutlaştırılmasının sağlanması açısından araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

Nevâ Kâr:

Fasıl Mûsikîsinin en büyük formu olan Kâr, geniş terennüm bölümleri, usûl ve makam geçkileri ile mûsikîmizde büyük öneme sahiptir. Genelde büyük usûllerin kullanılması, bestekâra büyük bir özgürlük ve kendini ispatlama alanı sunmaktadır. Bu özelliğinden dolayı bestekârlar, müzikalite ve sanat gücünü göstermek için Kâr formunda eserler bestelemiştir.

Kelime olarak iş, güç, sanat ekip-biçmek gibi anlamlara gelen Kâr, Türk mûsikîsinde en az 400-500 yıllık geçmişiyle en eski ve sanatlı sözlü beste formlarından biridir. (Özalp, 2000:135)

Kârlar genelde terennüm¹ ile başlar. Her ne kadar Kârları diğer Söz Mûsikîsi formlarından ayıran özelliklerin başında terennüm ile başlaması gelse de bazı Kârlar doğrudan güfte ile başlamaktadır. Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi'nin bestesi olan Nevâ Kâr, güfte ile başlayan müstesnâ eserlere örnektir.

Türk Mûsikîsi mürşid, muhîb ve müntesiplerince, Nevâ Kâr'ın mûsikîmizde farklı bir yeri olduğu vurgulanmıştır;

“Nevâ Kâr Türk mûsikîsinin en büyük şâheseridir. Dindışı Türk mûsikîsinde, Nevâ Kâr'daki kompozisyon dehasını aşan bir eser yoktur. Pek çok makam ve büyük usûl geçkisiyle bestelenmiş, muhteşem, uzun bir eserdir” (Öztuna, 1987:39).

“Bu eser onun olgun ve engin sanat anlayışının eşsiz bir örneği olarak Klâsik Mûsikî repertuarımızın başında gelir. Hatta eserin şöhreti daha sonraki çağlarda Divan Edebiyatı'nın bir mazmûmu bir esprisi haline gelmiştir. Enderûnlu Şâir Vasıf Osman Bey 2. Mahmut'a sunduğu bir manzûmede:

Seninçün beslemiş güller bu gün-â-gün ezhârı

Senin zevkin için meşk eylemiş bülbül Nevâ Kâr'ı” (Özalp, 2000:413) Demiştir.

“Nevâ Kâr, büyük formda yazılmış güfteli dindışı eserlerimizin en üstünü olarak tavsif edilebilir. Mûsikî yapısı ve güzelliği hakkında tahliller ve etüdler yapılmaya lâyık, büyük çapta, klâsik üslûp içinde erişilmesi mümkün olmayan ve belki üstelik mümkün de olmamış bir şâheserdir” (Öztuna, 1969:288)

“İtrî'nin dindışı eserlerinin başında gelen Nevâ Kâr, çeşitli makam ve usûl geçkileri uygulanarak birbirine bağlanmış ezgilerinin zenginliği yanında, kuruluşu ve titiz işçiliğiyle de özgünlük taşır. Aynı zamanda, Klâsik üslûbun niteliklerini de en iyi yansıtan, en özlü örneklerinden biridir” (Ak, 2014:73,74).

¹ Yavaş ve güzel bir sesle şarkı söyleme, şakıma (Devellioğlu,) anlamına gelen terennüm; Mûsikîmizde “Esas güftenin dışında, besteci tarafından ilâve edilmiş ve bestecinin engin ilhâmını aktarmaya, aynı zamanda eserleri süslemeye yarayan usûl ile yakından ilgili birtakım hece veya söz gruplarıdır” (Özkan, 2011:104). Anlamında kullanılmaktadır.

Nevâ Kâr, sadece Türk Mûsikîsi ile ilgilenen kişilere değil aynı zamanda edebiyat, resim gibi farklı sanat dalları ile ilgilenen kişilere de tesir etmiştir;

Ressam ve Neyzen Ahmet Yakupoğlu da Nevâ Kâr için; “Türk Mûsikîsinde rastladığım en güzel eser İtrî'nin Nevâ Kâr'ıdır. Yahya Kemâl, Nevâ Kâr ile Süleymâniye'yi tartıp muvazeneye getirmiştir. Bu Nevâ Kâr'ın içerisinde ne istersen bulursun” (Gönül, 2003:166) demiştir.

Yahya Kemâl, Kendi Gök Kubbemiz kitabındaki İtri şiirinde de Nevâ Kâr'dan bahsetmiştir:

“Çok zaman dinledim Nevâ Kâr'ı.
Bir terennüm ki hem geniş, hem şûh;
Dağılırken Nevâ'nın-esrârı,
Başlıyor Şark-ufuklarında vüzh;
Mest-olup sözlerinde her heceden,
Yola düşmüş birer birer geceden,
Yürüyor fecre elli milyon rûh...” (1974:18)

Nevâ Kâr'dan etkilenen ve eserlerinde bunu dile getiren bir başka şair de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Huzur romanında;

“Tevfik Bey eliyle bir işaret yaptı:

-Durun, sesimi tecrübe edeceğim! İhsan'a geçmiş günlere dön, der gibi tebessüm etti. Ve Nevâ Kâr'a başladı:

Gülbünî ıyş mîdemed sâki-i gülizar kû!

Bu İtrî'nin dehâsı idi...” (2021:259)

Diyerek Nevâ Kâr'ın bir dâhilik göstergesi olduğunu vurgulamıştır.

17. yüzyıldan itibaren ihtişamını koruyan Nevâ Kâr'ın gelecek yüzyıllarda da Mûsikîmizdeki önemini kaybetmeyeceği düşünülmektedir; Mutlak ve klâsik bir şâheser olarak şüphesiz Itrî'nin Nevâ Kârı, insanlığın sonuna kadar değerini muhafaza edecektir. (Öztuna, 1976:336).

Hâfız Şîrâzi:

Nevâ Kâr'ın güftekarı olan Hafız Şîrâzi, “Şîraz'da dünyaya geldi; doğumu için verilen târihler 717 (1317) ile 726 (1326) arasında değişmektedir. Büyük şöhretine rağmen hayatı hakkında pek az bilgi vardır. Genellikle kabul edilen, babasının adının Bahâeddin olduğu ve Salgurlular döneminde Kûhpâye'den Şîraz'a geldiğidir. Annesi Kâzerûnludur. Tezkirelerin verdiği bilgiye göre babası öldüğünde kardeşlerinin en küçüğü olmasına rağmen ekonomik durumu bozulan ailesini geçindirmek için bir süre fırında çalışmış, bu sırada okumaya karşı büyük ilgi duymuştur. Hâfız'ın iyi bir öğrenim gördüğü okuduğu kitaplardan belli olmaktadır. Zemahşerî'nin el-Keşşâf'ını, Sekkâkî'nin Miftâhu'l-'ulûm'unu, Mutarrizî'nin el-Mişbâh'ını, Urmevî'nin Mefâtîhu'l-envâr'ını, Adudüddin el-Îcî'nin el-Mevâkıf'ını okuyup öğrenmenin o dönemde ancak seçkin ailelerin çocuklarına nasip olduğu bilinen bir husustur.” (Yazıcı, 1997:103)

“Hâfız Şîrâzi'nin ölüm târihi ile ilgili kaynaklarda hicri 791-795 arasında farklı târihler görülmektedir. Mezarı ise ölümünden seneler sonra (Hicri 885) Şîrazda yapılmıştır. Abdülbâki Gölpınarlı'nın Hâfız-ı Şîrâzi adlı çevirisinde bulunan ve Hâfız'ın yakın arkadaşı Gülendamin ifâdeleriyle yazılmış olan önsözde Hâfız'ın hicri 792'de² öldüğü rakamlarla belirtilmiştir.” (Şahin,2019:3)

Hafız Şîrazi'nin bestelenen eserleri, genellikle Kâr formundadır. Şiirleri, Abdülkadir Merâgi, Buhûrizâde Mustafa Itrî Efendi, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi, Zekâi Dede ve Hacı Ârif Bey gibi Türk Mûsikisinde çok önemli yere sahip bestekârlar tarafından bestelenmiştir. Bu eserlerden şöhret bulan en önemlilerinden biri de Buhûrizâde Mustafa Itrî Efendi'nin bestelediği Nevâ Kârdır.

² Milâdi takvime göre 1390 yılına denk gelmektedir.

Nevâ Kârın, Hâfız Şirâzi'ye ait güftesi³ şöyledir:

Ey gülbüni ayş midemed sâkii gülizarı kû

Ey bâdı behar mivezed bâdei hoşgüvarı kû

Ey her güli nevzi gülruhi yâdi hemi dihed veli

Gûşi Sühan şinev kûca dîdei itibar kû

Ey meclisi bezmi ı'şra gâliyei murat nist

Ey şâhidi kudsî ki keşed bendi nikabet

Vey mürgi behiştî ki dihed dane vü abet

Ey demi Suphi hoş-nefes nâfei zülfi yarı kû

Şiirin mealen Türkçesi ise şöyledir:

Ayş ve iştetin yani yiyip içilen zevk ve safâ etmenin

Gül fidanı yeşerip yetişmekte, gül yanaklı sâki nerede?

Bahar rüzgârı esmekte tatlı, lezzetli şarap nerede?

Her nevî gül, daimâ bir gül yüzlüyü hatırlatmakta; fakat

Söz işitecek kulak nerede? İbret alacak göz nerede?

İştet meclisinin gül kokusu yok; Ey nefesi hoş olan

Saba rüzgârı sevgilinin misk kokulu zülfü nerede?

Ey ilâhi güzel, senin yüzünün örtüsünü kim açar?

Ve Ey cennet kuşu sana kim tem ve su verir...

³ Şiirin aslı ve devamındaki Türkçe meâli, Zeki Başar'ın el yazıtısı ile notaya aldığı Nevâ Kâr eserinden alınmıştır. İstifâde edilen kaynak nota Ek-3'te sunulmuştur.

Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi:

Nevâ Kâr'ın bestekârı olan, kesin doğum târihi ve anne-baba isimleri bilinmeyen İtrî Efendi, İstanbul'da Mevlânakapısı civarında doğmuştur. Şiirlerinde “İtrî” mahlasını kullanan bestekârımızın asıl adı Mustafa'dır. Ailesinin tanındığı ad ise “Buhûrî-zâde” dir. (Öztuna, 1969: 287) Buhûrî-zâde ünvanının nereden geldiği kesin olarak bilinmemekle birlikte, atalarının İstanbul'un büyük câmilerinden birinde buhurcu⁴ olduğu düşünülmektedir. (Özalp, 2000: 410)

İtrî'nin çok iyi bir tahsil gördüğü; Arapça, Farsça, Edebiyat, Hat ve Mûsikî bilgisinden anlaşılmaktadır. Öztuna Türk Mûsikîsi Ansiklopedisinde; Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi'nin, Hat ve Edebiyat hocasının Siyâhî Ahmed Efendi, mûsikî hocasının ise Hâfız Post olduğunu belirtmiştir. (Öztuna, 1969: 287)

Sâlim Efendi tezkiresinde; İtrî'nin, şiirlerinden oluşan bir dîvân tertip eylemiş olduğunu belirtmiştir. Fakat şimdiye kadar böyle bir dîvân bulunamamıştır. Elimizde dîvânı olmasa bile İtrî'nin ne kadar güçlü bir şâir olduğu, Şuâra tezkirelerine⁵ girmesinden anlaşılmaktadır. (Süreksan, 1977: 18)

Türk sanatlarının çoğunda hüner sahibi olan İtrî, Hâfız Post Mecmuası'na yazmış olduğu yazılardan edinilen bilgilere göre; özellikle Tâlik yazıda usta bir hattattır. Hatta bu alandaki başarısı sebebiyle “Hattat-ı Fâhir” ünvanına lâyık görülmüştür. (Özalp, 2000: 411)

Birçok kaynak İtrî'nin Mevlevî olduğu yönünde hemfikirlerdir. Mevlevî tekkelerinde okunması için bir Mevlevî Âyini ve Naat bestelemiş olması bu fikirleri desteklemektedir. (Ak, 2014: 72) “Segâh makâmında bestelediği Mevlevî âyini; “Beste-i Kadîm”ler ve Derviş Mustafa Dede'nin Bayâti makamındaki âyininin sonra beşinci âyindir” (Özalp, 2000: 412). Rast makâmında bestelediği “Yâ Hazreti

⁴ Buhurun kelime anlamı İslam Ansiklopedisi'nde “Ateşe atılmak veya özel bir kap içinde yakılmak suretiyle güzel kokulu dumanından faydalanılan madde, tütsü.” Olarak geçmektedir. (1992: 6. Cilt: 383) Buhurcu ya da buhûrî kelimesi de bu maddeyi üreten veya satan kişiler için kullanılmaktadır.

⁵ Fars edebiyatında özellikle şairler için yazılan tabakat kitaplarına tezkire adı verilmiştir. İslâm telif geleneğinde zamanla farklı özellikler kazanarak gelişen tezkireler, esas nitelikleri bakımından günümüzdeki biyografik/antolojik sözlüklere benzer özelliklere sahiptir. (DİA,2012:41.Cilt:68)

Mevlânâ” sözleriyle başlayan Naat’ı ise yüzyıllar boyunca Mevlevî Âyinlerinin başlangıcında okunmuş ve halen okunmaya devam etmektedir.

Itrî’nin şöhreti, IV Mehmed’in saltanat sürdüğü yıllarda başlamıştır. Saraya sık sık davet edilerek gerek icrâsı gerekse bestelediği eserlerle padişahın takdirini almıştır. Mükâfat olarak Dördüncü Mehmed, onu Esirciler Kethüdâlığı vazifesine atamıştır. Bu vesileyle Itrî, hayatın maddi kaygılarını geride bırakmıştır. (Kam, 1942: 17)

Dördüncü Mehmed’in tahttan indirilmesinden sonra sırasıyla; Dördüncü Mehmed’in kardeşleri olan Üçüncü Süleyman ve İkinci Ahmed, sonrasında ise Dördüncü Mehmed’in oğulları olan İkinci Mustafa ve Üçüncü Ahmed’in saltanatlarını görmüş, en büyük bestekâr sıfatıyla onların da teveccüh ve takdirini kazanmıştır. (Öztuna, 1987: 18)

Itrî’nin vefat târihi ile ilgili birden fazla fikir bulunmaktadır. Emin Ongan Türk Mûsikî Dergisi’nde “Edebideleşen Dehalarımız” köşesindeki yazısında şöyle belirtmiştir; “Itrî; Şeyhî ve Salim’e göre 1711, Esat Efendi ve Müstakimzade’ye göre ise 1712 yılında vefat etmiş ve Yenikapı Mevlevihanesi haricine defnolunmuştur.” (1947: 8)

Itrî, Türk Mûsikîsi üslûbunu oluşturan başlıca isimlerdendir; “Itrî’nin Kâr, Murabba, Semâî vâdisindeki eserleri tedkik edilince müşarünileyhin bestelerinde İran tesirat-ı mûsikîyesine tâbi olmadıktan başka o tesiratın bestelerimizdeki son izlerini de silerek hâlis bir Türk Mûsikîsi ibdâna muvaffak olduğu görülüyor. Itrî’nin evvelki esâtimize -edebiyatta olduğu gibi- mûsikîde dahi İran tesiratından yakalarını pek de kurtaramadıklarından müstakil Türk üslub-ı mûsikîyesinin mucidliği şerefi fikrimizce Itrî’ye aittir” (Yekta, 2012: 25).

Türk mûsikîsi üslûbunun mucidi olarak nitelendirilen Itrî’nin dâhilik eseri olan Nevâ Kâr’ın, mûsikîmiz icrâ üslûbuna hâkim icrâcılardan olan Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu tarafından icrâ edilmesi ve bu icrâların üslûp ve tavır çerçevesinde incelenmesi, mûsikîmiz ses icrâ üslûbunu anlamak açısından önemlidir.

Bekir Sıdkı Sezgin:

Türk Mûsikîsi ses icrâ üslûbuna hâkim sanatcârlarımızın ileri gelenlerinden olan Bekir Sıdkı Sezgin, “1 Temmuz 1936’da İstanbul Şehremini’de doğdu. Babası, Kemah’ın Hüdü köyünden Kâdirî şeyhi Hâfız Hüseyin Efendi, annesi Feride Hanım’dır. İlk ve ortaokulu babasının görevi sebebiyle bulunduğu Isparta ve Muğla’da okudu. 1950’de ortaokulu bitirdikten sonra öğrenimine iki yıl ara verdi ve bu süre içerisinde hıfzını tamamladı. 1952’de İstanbul’da Pertevniyal Lisesi’ne ve bir yıl sonra babasının teşvikiyle Belediye Konservatuvarı’na girdi.” (DİA, 2009: 82, Cilt:37)

Özata Ayan, Saadet Güldaş’ın mûsikî sohbetlerini derlediği kitabında Mesud Cemil Bey’den mûsikî târihi, Şefik Gürmeriç Bey’den nazariyat, Nevzad Atlığ Bey’den toplu icrâ, Şîve Hanım’dan solfej ve Zâkirbaşı Hâfız İlhamî Efendi’den dînî mûsikî dersleri almıştır. (Ayan, 2020: 229)

1956 yılında askerlik görevini yapmak için geldiği İzmir’de, 1959 yılında İzmir Radyosu’nun açtığı bir sınavla yetişmiş sanatçı olarak Radyo’ya girmiştir. 1962’de Radyo’da stajyerliğini tamamlayıp ses sanatçısı olmuştur. (Ayan, 2020: 251)

1975-1976 ders yılında, İstanbul Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı’na şan bölümü repertuar hocası olarak tâyin edilmiştir. Bu sebeple İzmir’den İstanbul’a taşınmış ve İzmir Radyosu’ndaki sanatçılık görevine İstanbul Radyosu’nda devam etmiş ve 1981 yılında TRT’den emekli olmuştur. (Ayan, 2020: 251)

Meral Uğurlu:

Türk Mûsikîsi ses icrâ üslûbuna sahip ve kendi tavrını ortaya koyan bestekârlarımızın önde gelen kadın icrâcılarında olan Meral Uğurlu, 1937 yılında Edirne’de doğmuştur. İlk ve ortaokul, ardından lise eğitiminden sonra İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan mezun olmuştur. Münir Nurettin Selçuk’un özel öğrencisi olan Uğurlu, 1958 yılında henüz öğrenciyken İstanbul Radyosu’nun sınavını kazanmış, 1976’da ise Devlet Korosu’na geçiş yapmıştır. Sanat hayatı boyunca birçok seçkin Türk Mûsikîsi icrâcılarıyla birlikte görev yapmış ve 1997 yılında Devlet Korosu’ndan emekli olmuştur. (www.devletkorosu.com, Eskimeyen Yol Arkadaşlarımız)

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Türk Mûsikîsi icrâsını ciddi biçimde dönüştüren dâhi icrâcılardan Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin ile birlikte zikredilmesi gereken Meral Uğurlu, Klasik formda eserlerin icrâsında Mûsikîmiz icrâ geleneğinin ulaşabileceği en sofistike, detaylı, girift ve rafine noktaya ulaşabilmiştir. (Delice, 2008: 307)

Araştırmanın Konusu ve Problem Durumu

Araştırmanın konusu Türk Mûsikîsi ses icrâcılarında Bekir Sıdkı Sezgin ve Merâl Uğurlu'nun kişisel icrâ özelliklerinin, Türk Mûsikîsinde büyük bir öneme sahip olan "Nevâ Kâr" eseri üzerinden tahlil ve mukâyesesidir.

Belirtilen görüşler ve araştırmalar doğrultusunda araştırmamızın problem cümlesi, "Türk Mûsikîsi formlarından Nevâ Kâr icrâsında, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun kullandığı yorumlama unsurları nelerdir?" olarak belirlenmiştir.

Çalışmamızda şu alt problemlere de cevap aranacaktır.

Alt Problemler

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında;

- Öncü Çarpma kullanımı nasıldır?
- Ön Çarpma kullanımı nasıldır?
- Üst Çarpma kullanımı nasıldır?
- Ara Çarpma kullanımı nasıldır?
- Sürekli Çarpma kullanımı nasıldır?
- Çıkıcı Merdiven Çarpma kullanımı nasıldır?
- İnici Merdiven Çarpma kullanımı nasıldır?

- Kaydırma kullanımını nasıldır?
- Kümelenme kullanımını nasıldır?
- Sekileme kullanımını nasıldır?
- Tartım kullanımını nasıldır?
- Gider anlayışı nasıldır?
- Dalgalanma kullanımını nasıldır?
- Vurgu kullanımını nasıldır?
- Kesik İcrâ kullanımını nasıldır?
- Kuvvetli/Hafif İcrâ kullanımını nasıldır?

Amaç

Araştırmanın amacı; Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin bestelediği Nevâ Kâr icrâsında Türk Mûsikîsi ses icrâcılarında Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun yorumlama unsurları, ifâde yöntemleri ve icrâlarında dikkat ettikleri diğer hususları inceleyerek kişisel icrâ tavırlarının benzer ve farklı yönlerini ortaya koymak ve bu sayede yeni icrâcılara Türk Mûsikîsi üslûbu ve tavrı konusunda kaynak oluşturmaktır.

Önem

Türk mûsikîsi üslûp ve tavrı, fem-i muhsin icrâlar doğru bir şekilde tahlil edilerek somutlaştırılmadığı için, Türk mûsikîsi ses eğitiminde kullanılmak üzere yeterince yazılı kaynak bulunmamaktadır. Bu durum Türk mûsikîsi üslûp ve tavrının tam olarak anlaşılmasına neden olmakta ve yeni yetişen ses icrâcıları için materyal eksikliğine yol açmaktadır.

Bu araştırma,

- Bekir Sıdkı Sezgin'in Nevâ Kâr icrâsının tahlil edilmiş olması,
- Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsının tahlil edilmiş olması,
- Türk Mûsikisinde ekol olmuş icrâcılarının üslûp ve tavırlarının notaya alınmış olması,
- Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun icrâlarında kullandıkları yorumlama unsurlarının irdelenmiş olması,
- Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında kullandıkları yorumlama unsurlarındaki benzerlik ve farklılıkların incelenmiş olması,
- Türk mûsikîsi ses eğitimi alanında üslûp ve tavır aktarımı konusunda yazılı kaynak olması bakımından önem arz etmektedir.

Varsayımlar

Bu araştırmada;

- Araştırmada kullanılacak yöntemin, araştırmanın konusu, amacı ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- Araştırma örnekleminin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu,
- Araştırmada kullanılacak veri toplama araçlarının, araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
- Araştırmada kullanılacak Nevâ Kâr kayıtlarının, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun icrâ tavrını çözümlmeye yetecek nitelikte olduğu,
- Araştırmada referans olarak kullanılan Nevâ Kâr notasının eserin bestesini yansıttığı,
- Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun icrâ tavrının anlaşılabilmesi için gerekli verilerin sağlanacağı varsayımlarından hareket edilmiştir.

Sınırlılıklar

Araştırma;

- Araştırmacının ulaşacağı kaynak ve eserlerle,
- Araştırmacı tarafından analiz edilecek Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâcısının kayıtlarıyla,
- Araştırmada referans olarak kullanılan Nevâ Kâr nota nüshasıyla,
- Araştırma kapsamında istifâde edilen kaynaklarda Türk mûsikîsi târihi, formları, üslûp ve tavrı ile,
- Kayıtların teknik ve melodik tahlili ile sınırlıdır.

İlgili Araştırmalar

Bu bölümde, Nevâ Kâr, Türk Mûsikîsi ses icrâ üslûbu ve kişisel tavırlar ile ilgili araştırmalara yer verilmiştir. Araştırmalar doktora ve yüksek lisans tezleri, makale ve bildiriler şeklinde sıralanmıştır.

Mehmet Gönül tarafından 2010 yılında hazırlanan “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” isimli doktora tezinde; Nevres Bey’in telli ve mızraplı bir saz olan udu ile icrâ ettiği, sanat tavrını en iyi ifâde ettiği düşünülen taksimlerinden elde edilebilen yirmi tanesi, teknik ve melodik açıdan tahlil edilmiş, bununla hem Nevres Bey tavrı ışığında ud eğitim metodunu besleyebilecek ve yeni sanatkârlar yetiştirmeyi üstlenen eğitimcilerimiz tarafından kullanılabilir bir kaynak oluşturulması, hem de belirli bir seviyeye gelen ud icrâcılarına, dinleyerek takip edebilecekleri bir başvuru kitabı sunulması amaçlanmıştır.

Murat Sâlim Tokaç tarafından 2018 yılında hazırlanan “Buhûrîzâde Mustafa İtrî'nin Eserlerinin Dönemsel Olarak Müzikal Kompozisyon ve Usûl Açısından Kârşılaştırılarak İncelenmesi” konulu doktora tezinde; Osmanlı müzik kültürü; İtrî

öncesi, İtrî dönemi ve İtrî sonrası dönem olmak üzere, üç bölüme ayrılmış ve literatürde bu dönemleri en iyi yansıtan altı bestekârın Rast makamına ait değişik formlardaki eserlerinin -Türk Din Mûsikîsi'ne dair bestelerin merkeze alınarak- incelenmesi ile dönemlerarası müzikâl ilişkiler, değişime dâir izler ve sosyal kültüre ilişkin yansımalar tartışılmaya çalışılmıştır.

Mustafa Yıldırım tarafından 2021 yılında hazırlanan “Türk Mûsikîsi'nde Mevlid Geleneği ve Kani Kâraca'nın Mevlid İcrâlarının Tahlîli” konulu doktora tezinde; Süleyman Çelebi ve mevlîdi, Osmanlı döneminde yazılan diğer mevlidler, mevlidhânlar ve kutlamalar, târihî yönden ele alınmıştır. Kâraca'nın hayâtı, mûsikî kişiliği ve mevlidhânlığını araştırılmış, mevlid icrâsı notaya alınarak icrâdaki güfte kullanımı, makâm seyir özellikleri, süsleme teknikleri, ritmik unsurlar ve mûsikî tasvirleri incelenmiş, Kâraca'ya özgü mevlid icrâ tavrı belirlenmeye çalışılmıştır.

Esin Doğan tarafından 2019 yılında hazırlanan “Acem Aşîran Makamındaki “Klâsik Türk Mûsikîsi Kadın Ses İcrâcılarında Merâl Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın Tavrı Özelliklerinin Tahlîli ve Mukâyesesi” konulu yüksek lisans tezinde; Klâsik Türk Mûsikîsi'nin kabul görmüş kadın hânendelerinden Merâl Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın tavırları incelenmiştir. Bu icrâcılarının yorumlarındaki benzerlik ve farklılıkları göstermek amacıyla, ortak icrâ ettikleri eserlerde, icrâcılarının kullanmış oldukları süsleme teknikleri, ifâde unsurları, nota dışı icrâ unsurları ile benzer ve farklı yönleri notaya alınarak asıl nota ile karşılaştırılmıştır.

Metin Durgutlu tarafından 2013 yılında hazırlanan "Sözlü Türk Mûsikîsi'nde Solistik İcrâ Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları" konulu yüksek lisans tezinde; Osmanlı' dan günümüze kadar geçen süreçte solistik icrânın târihsel gelişim ve değişim süreci, solistliğin diğer icrâ şekillerine göre daha çok ön plana çıkmasına tesir eden unsurlar ve solistik konusunda çığır açan üç erkek ses sanatkârının üslûplarındaki benzerlik ve farklılıklar incelenmiştir.

Özge Zeybek tarafından 2013 yılında hazırlanan “Türk Makam Müziğinde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı

Sezgin İcrâlarının Analizi” konulu yüksek lisans tezinde; Türk Makam Müziği terminolojisinde müziğin icrâ alanında birlikte veya birbirinin yerine kullanılan üslûp ve tavır kavramları anlam bakımından somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Buna ek olarak, üç ses icrâcımızın üslûp ve tavırları eserlerin icrâsı sırasında kullandıkları süsleme elemanları ve nüanslar açısından karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Ahmet Nuri Çağdaş tarafından 2019 yılında hazırlanan “Kömürçüzâde Mehmet Efendi’nin Hüzzam Makamında, Beste Formunda “Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme” Mısra’ıyla Başlayan Eseri Örnekleminde: “Bekir Sıdkı Sezgin Tavrı” konulu makâlede; Bekir Sıdkı Sezgin’in Türk Mûsikîsi’ndeki ses icrâcılığı açısından kullandığı tavrını ortaya koyabilmek amacıyla Kömürçüzâde Mehmet Efendi’nin Hüzzam makâmında “Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme” mısra’ıyla başlayan bestesi tercih edilmiş; Bekir Sıdkı Sezgin’in gerek derslerinde, gerekse icrâlarında dikkat çektiği hususlar göz önüne alınarak icrâda kullanılan süsleme teknikleri ve nüanslar incelenmiş, eserin güftesi ile ilişkilendirilerek analizi yapılmıştır.

Kibele Kıvılcım Çiftçi tarafından 2019 yılında hazırlanan “Geleneksel Türk Müziğinde Nota Yazımında Kullanılan Müzikâl İfadeler: Cinuçen Tanrıkorur Örneği” konulu makâlede; Cinuçen Tanrıkorur’un iki saz eseri temel alınarak, geleneksel Türk müziği notasyonunda az kullanılan veya az tercih edilen müzikâl ifâdelerin incelenip günümüz notasyonunda kullanılıp kullanılmaması gerekliliğine yönelik bir fikir ortaya koya-bilmek amacıyla hazırlanmıştır. Nota ve icrâ farklılığının olumlu yönleri dışında olumsuz yönlerine de bir çözüm bulunabilmesi ve notasyonda beliren eksik veya yanlış yönlerin tamamlanması açısından bu iki eserin incelenmesinin faydalı olacağı düşünülmüştür.

Selçuk Timur ve H. Serdar Çakırer tarafından 2020 yılında hazırlanan “Münir Nurettin Selçuk’un Seslendirdiği Bayati Ayin-i Şerifin İcrâ Stilleri Yönünden Analizi” konulu makâlede; Münir Nurettin Selçuk’un seslendirdiği Bayati Ayin-i Şerifin icrâ yönünden analizini konu alan bu çalışmada, Münir Bey’in ses kaydında eseri seslendirirken nasıl bir icrâ sunduğunu ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırma için belirlenen evren ve örneklem, araştırmada kullanılacak veri toplama aracı ile ilgili açıklamalar yer almıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma betimsel bir çalışmadır. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun ses icrâsı özelinde Nevâ Kâr icrâsının Türk Mûsikîsi ses icrâ üslûbunca yorumlama unsurları yönünden analiz edilip durum tespiti yapılacağından araştırmanın modeli; genel taramadır.

Genel tarama modeli, birçok elemanın oluşturduğu bir evrende, bu evrenle alakalı bir sonuca varmak için evreni tamamı ya da evrendeki bir grup ile, örnek veya örneklem çerçevesinde yapılan araştırma düzenlemeleridir. (Karasar, 2013: 79)

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini “Türk mûsikîsi formlarında ses icrâsı”, örneklemini ise “Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsı” oluşturmaktadır.

2.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmanın verileri, doküman inceleme tekniği kullanılarak elde edilecektir.

Bir araştırmanın konusuyla ilgili olgu ve olayların yer aldığı; dergi, kitap, makâle, tez gibi yazılı belgelerin incelenerek veri elde edilmesine doküman inceleme denilmektedir. (Karataş, 2015: 72)

Nevâ Kâr'ın bestekârı olan Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin hayâtı, besteciliği, eserleri ve Türk Mûsikîsi ses icrâcılarında Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun sanat hayâtı ve icrâcılığı hakkında yapılan akademik çalışmalar kaynak taraması yöntemi ile çeşitli kitap, dergi, tez ve makâlelerden elde edilmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsının ses kayıtlarının temini için ise özel arşivlere ulaşılmıştır.

Çeşitli kütüphaneler, kişisel arşivler aracılığıyla ulaşılan yazılı kaynaklar taranarak pdf haline getirilmiş, sonrasında gerekli alıntılar yapılarak “Microsoft Word” programı aracılığıyla bilgisayar ortamına geçirilmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun

Nevâ Kâr icrâsının kaydı ise kişisel arşivlerden mp3 formatında temin edilerek dikte ve analiz edilmiş, sonrasında “Finale 2014” programı ile elektronik ortama aktarılmıştır.

2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Arşivlerden temin edilen ses kayıtlarının tahlil ve analizleri için Alâeddin Yavaşca tarafından hazırlanan “Türk mûsikîsi'nde kompozisyon ve beste biçimleri”, Gülçin Yahya Kaçar tarafından hazırlanan “Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri” adlı kitaplardan ve Mehmet Gönül tarafından hazırlanan “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” konulu doktora tezinden yararlanılmıştır.

Ses kayıtlarındaki icrâlar Arel-Ezgi-Uzdilek Kuramı’nda kullanılan ses değıştirici işaretlere göre notaya alınmıştır.

İcrâlar dikte edilirken gereken yerler “Media Player” programı ile yavaşlatılarak kontrol edilmiştir.

Dikte edilen notalar “Finale 2014” programı ile elektronik ortama aktarılmıştır.

Araştırmada kullanılan şekiller “Microsoft Office” programları ile oluşturulmuştur.

Alt problemlerde ifâde edilen yorumlama unsurlarına ilişkin bütün tanımlar ilgili başlıklar altında verilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr İcrasında Kullandıkları Yorumlama Unsurları:

Türk Mûsikîsi perdeleri ve icrâi özellikleri itibariyle salt olarak notanın icrâ edildiği bir sanat alanı değildir. İcracı, notayı genellikle icrâsı esnasında hatırlatıcı olarak kullanır. Notada gösterilmeyen ya da gösterilemeyen pek çok unsur, nota dışı teknikler ile icrâ esnasında yoruma dâhil edilir. Bu sâyede Türk mûsikîsi ses icrâ üslûbu notada görülme de yoruma yansıtılmış olur.

Türk mûsikîsi ses icrâsında yorumlamalar hançere ve ses kullanım teknikleri odaklı olarak; çarpmalar, ifâde unsurları, tartım ve nağme çeşitlemeleri gibi yorumu ve özgün tavırları ortaya koyan tekniklerle gerçekleştirilir. İcracı hançeresini ve sesini etkin kullanabildiği sürece eserin makâma, perdeye, usûle, güfteye ve mânâyâ özgü ifâde gücünü etkili bir şekilde sesine yansıtabilmektedir.

Bu başlık altında Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsı, kullandıkları yorumlama unsurları gerek açık bir şekilde notada gösterilerek gerekse semboller kullanılarak, özgün tavırlarını somut hâle getirebilmek amacıyla dikte edilmiştir.

Çalışmamız sürecinde Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında; güfte, makam ve perdelerde, eser trafiğinde farklılıklar gözlemlenmiştir. Güfte değişikliğine bağlı olarak, Bekir Sıdkı Sezgin'in Nevâ Kâr icrâsı, eserin tüm güftesini seslendirdiği için 16 dakika 20 saniye sürmektedir. Uğurlu'nun icrâi ise güftenin ikinci beyitini söylemeden devam ettiği için 12 dakikadır. Perde değişikliğine bağlı olarak, Nevâ Kâr'ın yorum notasındaki 37. dizeğin son ölçüsünde; Bekir Sıdkı Sezgin acem perdesi- bu araştırmada referans olarak kullanılan notayla aynı perde- kullanırken, Uğurlu eviç perdesi kullanmıştır. Eserin genel seyrine bağlı olarak ise; Bekir Sıdkı Sezgin eseri referans aldığımız notaya göre icrâ etmiş fakat Uğurlu, 15. dizekten 17. dizeğe kadar toplam 24/4'lük, yani bir Nim sakil usûlü kadarki bölümü atlayarak icrâsına devam etmiştir. Bu durum, eserin aynı nağmenin tekrarının yer aldığı 68. ve 70. dizeleri arasında da gözlemlenmiştir. Aynı zamanda eserin sonunu; Bekir Sıdkı


Sezgin referans alınan notadaki “canım” kelimesine denk gelen nağmeyi bir oktav tizden alarak bitirmiş, Uğurlu ise güftenin son dizisinde olduğu gibi “kû” kelimesi ile bitirmiştir. Bu farklılıklar icrâda olduğu gibi ulaşılan diğer Nevâ Kâr nüshalarında da görülmektedir. Buna bağlı olarak, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun, Nevâ Kâr’ı farklı nota nüshalarından icrâ ettiği anlaşılmıştır.

Yukarıda belirtilen bulgular ve yorumlar ışığında bu bölümde, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun, Türk Mûsikîsi ses icrâ üslûbuna bağlı olarak icrâlarında kullandıkları yorumlama unsurları örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

3.1.1. Çarpma:

Çarpma, Türk mûsikîsinde ister saz ister ses icrâsında olsun sıklıkla yer verilen önemli bir yorumlama unsurudur. Çarpma tekniğinin farklı tür ve kullanım şekilleri vardır. Biz bu başlık altında çarpma türlerini öncü çarpma, ön çarpma, ara çarpma, üst çarpma, çıkıcı merdiven çarpma ve inici merdiven çarpma başlıkları altında irdeledik.

3.1.1.1. Öncü Çarpma⁶:

İcra esnasında makamın gereklerince genellikle karar, güçlü veya 4’lü, 5’li alt aralıklara tekabül eden perdelerden başlayıp, ulaşılmak istenen perdeye yapılan bağlı çarpmaları ifâde etmek için kullanılmış bir terimdir. Makam dizileri aralıklarla tespit olunan mûsikîmizde, öncü çarpmalar; icrâcıya perde tutma/bulma konusunda mihmandarlık eden çarpmalardır. Bu sebeple bu çarpmaya öncü ismi verilmiş ve notanın önüne koyulan bir çarpma ile nota arasına bağ yaparak () gösterilmiştir.

⁶ Öncü çarpma kullanımına ilişkin tanım ve örnekler için Bkz. (Yıldırım, 2020:142)

Güfte: Hafız Şirâzî
Beste: Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi

Nim Sakil

1

Nota
EY GÜL BÜ Nİ İ İ İY Şİ

B. Sıdkı Sezgin
EY GÜL BÜ Nİ İY Şİ
EY HER GU LI NEV İY NEV Şİ Zİ

Meral Uğurlu
EY GÜL BÜ Nİ İY Şİ

Şekil 3: B.S.S.'nin Öncü Çarpma Örneği

Nevâ Kâr'ın hemen ilk dizeğinde, eserin başlangıcında makamın güçlüsü olan nevâ perdesinin Sezgin'in icrâsında karar-güçlü aralığını vurgulayacak şekilde tutulduğu, Uğurlu'nun icrâsında ise doğrudan nevâ perdesinin tutulmasıyla icrâyâ başlandığı görülmektedir.

2

Nota
Mİ DE MED

B. S.S.
Mİ GÜL DE RU MED HI

M.U.
Mİ DE MED

Şekil 4: B.S.S. ve M.U.'nun Öncü Çarpma Örneği-1

Şekil 4'te Sezgin ve Meral Uğurlu, 5'li aralık olan gerdâniye perdesini, güçlü perdesi olan nevâ perdesini referans alarak icrâ etmiştir.

5

Nota
EY BÂ DI BE HA HÂ RI

B.S.S.
EY EY BÂ GÜ Şİ SÜ HAR HAN HÂ HAN Rİ Şİ

M.U.
EY BÂ DI BA HÂ HÂ RI

Şekil 5: B.S.S. ve M.U.'nun Öncü Çarpma Örneği-2

Şekil 5'te her iki icrâcı da cümle başlangıcı olan nevâ perdesini seslendirirken öncü çarpma kullanmıştır. Fakat referans aldıkları perde birbirinden farklıdır. Sezgin nevâ perdesine düğâh perdesinden, Uğurlu ise çargâh perdesinden çıkarak ulaşmıştır.

27

Nim Sakil

Nota
Lİ GA Lİ YE İ

B.S.S.
Lİ GA Lİ YE İ

M.U.
LEL Lİ GA Lİ YE İ

Şekil 6: B.S.S. ve M.U.'nun Öncü Çarpma Örneği-3

Şekil 6'da Nim Sakil usûlüne geçerken Hicaz geçkisinin yapıldığı ve dik kürdî perdesine rast perdesinden çıkılarak gelindiği görülmektedir. Bu yorumlama unsurunun her iki icrâcıda aynı şekilde uygulandığı görülmektedir.

31

Nota
LA TE NE TA

B.S.S.
LA TE NEN TA

M.U.
LA TE NEN TA

Şekil 7: B.S.S. ve M.U.'nun Aynı Perde ile Öncü Çarpma Örneği-4

Şekil 7’de, Sezgin’in hüseyini perdesine bir alt perdesi olan nevâdan çıkarak ulaştığı, Uğurlu’nun ise aynı perdeye karar perdesi olan dügahtan başlayarak ulaştığı görülmektedir.

Yorum:

Türk Mûsikîsi ses icrâ üslûbunda sıklıkla kullanılan bir yorumlama tekniği olan öncü çarpmaya Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun çokça yer verdiği, özellikle mûsikî cümlelerinin başlangıçlarında, usûl ve güfte başlangıçlarında veya nefes alınan yerlerde ayrıca icrâyâ ilişkin vurgu yapılması arzu edilen yerlerde bu yorumlama unsurunun etkili bir şekilde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Öncü çarpmanın her iki icrâcı tarafından aynı şekilde, farklı şekilde ya da tercihen yapma veya yapmamalarına ilişkin örnekler yukarıda sunulmuştur. Buna göre; icrânın ve özgün tavrın ortaya konulmasında öncü çarpmanın karakteristik bir rol oynadığı söylenebilir.

3.1.1.2. Ön Çarpma:

Ön çarpma, makâmın kâidelerince varılmak istenen perdeden hemen önce, referans sesi olarak kullanılan ve genellikle bir üst perde duyurularak yapılan çarpmadır. Ekseriyetle cümle başlarında veya cümle arasında ezginin bölündüğü nefes yerlerinde kullanılmaktadır.

7

Nota
BÂ DE İ HOŞ GU

B.S.S.
BÂ DE DE HOŞ HOŞ GÜ

M.U.
BÂ DE İ HO HOŞ GÜ

Şekil 8: B.S.S.'nin Ön Çarpma Örneği-1

Yukarıdaki belirtilen örnekte Sezgin, çargâh perdesinde toplam iki vuruşluk bir asma kalıştan sonra yeni mûsikî cümlesine başlarken gerdaniye perdesine varmadan hemen önce muhayyer perdesini duyurarak ön çarpma yapmış, aynı bölümde Uğurlu ise iki vuruşluk çargâh perdesindeki asma kalıştan sonra nefes alarak yeni cümleye 5'li aralık alttan öncü çarpma kullanarak başlamıştır.

26

Nota
TE RE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ YA LA YEL LEL

B.S.S.
TE RE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ YA LA YEL LEL

M.U.
TE RE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ YA LA YE LE

Şekil 9: B.S.S.'nin Ön Çarpma Örneği-2

Şekil 9'da Sezgin, inici bir seyirle karara geldikten sonra nefes almış sonrasında hüseyini perdesini ön çarpma kullanarak icrâ etmiştir. Uğurlu ise hüseyini perdesinde ön çarpma kullanmak yerine, acem perdesinde üst çarpma kullanmayı tercih etmiştir.

47

Nota

B.S.S.

M.U.

LE LEL LEL LEL LI YEN TİR LA

LE LEL LI YEN TİR LA

LE LEL LEL LEL LI YEN TİR LA

Şekil 10: B.S.S.'nin Ön Çarpma Örneği-3

Şekil 10'daki işaretli bölümün hemen öncesindeki cümle sonunda Sezgin nefes almış ve yeni bir cümleye başlarken yukarıda görüldüğü üzere gerdaniye perdesini daha belirgin bir şekilde tutmak için muhayyer perdesini duyurarak ön çarpma kullanmıştır. Meral Uğurlu ise burada çarpma yerine notada 8'lik olan gerdaniye perdesinden önce eviç perdesini duyurarak başlamayı tercih etmiştir.

61

Nota

B.S.S.

M.U.

YAR KÜ CA NİM

YAR NED VE KÜ LI CA CA NİM NİM

YAR KÜ CA NİM

Şekil 11: M.U.'nun Ön Çarpma Örneği-1

Şekil 11'de Uğurlu muhayyer perdesinden başlayıp çargâh perdesine kadar olan inici dizi seslerinden oluşan bölümü, ilk perde olan muhayyer perdesine tiz segâh perdesi ile ön çarpma yaparak icrâ etmiştir. Aynı yerde Sezgin ise inici merdiven çarpma kullanmayı tercih etmiştir.

67

Nota
LEL LE LI YE LE LEL LEL LEL LEL LI

B.S.S.
LEL LE LEL LI YE LE LEL LEL LEL LEL LEL LI

M.U.
LEL LE LEL LI TE RE LEL LEL LEL LEL LI

Şekil 12: B.S.S.'nin Ön Çarpma Örneği-4

Şekil 12'de Sezgin, sıralı inici bir seyire başlarken, gerdâniye perdesini muhayyer perdesi ile ön çarpma kullanarak seslendirmiştir.

Yorum:

Türk Mûsikîsinde kullanılan yorumlama unsurlarından biri olan ön çarpma; Bekir Sıdkı Sezgin tarafından 7, 26, 47 ve 67. dizelerde, Meral Uğurlu tarafından ise sadece 61. dizekte kullanılmıştır. Meral Uğurlu genellikle cümle başlarında veya cümle aralarında nefes aldıktan sonra bu çarpma yerine öncü çarpma kullanmayı tercih etmiştir. Buradan çıkarılacağı üzere ön çarpma ve öncü çarpmanın kullanım amacı birbirine çok yakındır. İki çarpma türünde de icrâcı varmak istediği perdeden hemen önce başka bir perdeden referans almak istemektedir. İkisini birbirinden ayıran özellik; ön çarpmada varılmak istenen perdeye, referans alınan perde tek bir şekilde duyurularak, öncü çarpmada ise genellikle 4lü-5li aralıklarla kullanıldığından referans alınan perdeden varılmak istenen perdeye doğru hızlıca gidilen bir kaydırma hareketiyle gidildiği görülmektedir.

3.1.1.3. Üst Çarpma:

Nağmenin bölünmediği inici veya çıkıcı seyir hareketlerinde önceki perde ile sonraki perde arasında kullanılan bu çarpma, varılması gereken veya arzu edilen perdeye ulaşmak ve aralık vurgusuyla perdelerin seyir gereklerince tutulabilmesi için bir üst

perdeye yapılan çarpmadır. Üst çarpma aşağı yönlü yürüyüşlerde başlanan perdenin bir üstüne, yukarı yönlü yürüyüşlerde ise varılacak perdenin bir üstüne çarpılarak tatbik edilmektedir.

1

Nim Sakil

Nota
EY GÜL BÜ Nİ İ İY Şİ

B. Sıdkı Sezgin
EY GÜL BÜ Nİ İY NEV İY NEV Şİ

Meral Uğurlu
EY GÜL BÜ Nİ İY İY Şİ

Şekil 13: B.S.S. ve M.U.'nun Üst Çarpma Örneği-1

Şekil 13'te hem Sezgin hem de Uğurlu üst çarpma kullanmıştır. İki icracı da Nevâ perdelerinde hüseyini perdesini referans perde gibi duyurarak hüseyiniye göre alt 2'li ve 3'lü aralıkları belirgin hâle getirmişler, bestede hemen sonra gelen hüseyini perdesini önceden kuvvetle duyurmuşlardır.

2

Nota
MI DE MED

B.S.S.
MI GÜL DE RU MED HI

M.U.
MI DE MED

Şekil 14: M.U.'nun Üst Çarpma Örneği-1

Şekil 14'te Uğurlu, gerdâniye perdesinden muhayyer perdesine çıkarken, varılacak perdenin bir üst perdesi olan tiz segâh perdesini duyurarak üst çarpma kullanmıştır. Aynı yeri Sezgin, bestenin notasında olduğu gibi icrâ etmiştir.

10

Nota
NEN NEN NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

B.S.S.
NEN NEN NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

M.U.
NEN NE NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

Şekil 15: B.S.S.'nin Üst Çarpma Örneği-1

Şekil 15'te işaretlenen bölümde Sezgin, muhayyer perdesinden gerdaniye perdesine inerken başlanan ses olan muhayyer perdesinin bir üst perdesi, yani tiz segâh perdesini duyurarak üst çarpma kullanmıştır.

13

Nota
YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE

B.S.S.
YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE

M.U.
YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE

Şekil 16: M.U.'nun Üst Çarpma Örneği-2

Şekil 16'da işaretlenen bölümde Uğurlu eviç perdesinden sonra muhayyer perdesine varmadan hemen önce bir üst perde olan segâh perdesine çarpma yapmıştır.

43

Nota
TEN NEN TA DIR NEY DIR TEN NEN Nİ TEN NEN

B.S.S.
TEN NEN TA DIR NEY DIR TEN NEN Nİ TEN NEN

M.U.
TE NEN TA DIR NEY DIR TEN NEN Nİ TEN NEN

Şekil 17: B.S.S. ve M.U.’nun Üst Çarpma Örneği-2

Yukarıda gösterilen örnekte Sezgin ve Uğurlu, hüseyini perdesinden sonra gerdaniye perdesine geçmeden hemen önce muhayyer perdesini duyurarak üst çarpma kullanmıştır.

63

Nota
NEN NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

B.S.S.
NEN NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

M.U.
NEN NE NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

Şekil 18: B.S.S.’nin Üst Çarpma Örneği-2

Şekil 18’de Sezgin muhayyer perdesinden gerdâniye perdesine, başlangıç perdesi muhayyer perdesinin bir üst perdesi olan tiz segâh perdesine üst çarpma yaparak imiştir. Uğurlu ise muhayyer perdesini vurgulu icrâ etmeyi tercih etmiştir.

Yorum:

Türk Mûsikîsi ses icrâ üslûbunda perde hâkimiyeti ve seyir gereklerince sıkça kullanılan üst çarpma; Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun Nevâ Kâr icrâsında pek çok yerde karşımıza çıkmaktadır. Bu çarpma özellikle atlamalı bir aralık varsa, varılması gereken perdeye daha doğru bir şekilde ulaşmak için kullanılmaktadır.

3.1.1.4. Ara Çarpma:

Türk Mûsikîsi, tamamen notaya bağlı kalma zorunluluğu olmadığı, icrâcılara yorum imkânı sağladığı için özgürlük alanı geniş bir mûsikîdir. Bir eserin aynı bölümünü her icrâcı aynı şekilde icrâ edebileceği gibi farklı yorumlama teknikleri ile de seslendirebilir. Bu durum icrâcıların tavırları, icrâ esnasındaki hissiyatları ya da tercihleri doğrultusunda değişebilir. Ara çarpma da bu etkenler sonucunda kullanılan bir çarpma çeşididir. Türk Mûsikîsi yorumlama tekniklerinden biri olan ara çarpma; makamlara göre farklılık gösterebilse de genellikle aynı iki perde arasında bir üst perdeye yapılan çarpma çeşididir. Bu çarpmanın birden çok kez yapıldığı yerleri hançere teknikleri bağlamında sürekli çarpma içerisinde irdeledik.

5

Nota
EY BÂ DI BE HA HÂ RI

B.S.S.
EY BÂ DI BA HAR HÂ RI

M.U.
EY BÂ DI BA HÂ RI

Şekil 19: M.U.'nun Ara Çarpma Örneği-1

Şekil 19'da Uğurlu'nun, dörtlük değerindeki uşşak (Nevâ makamı gereğince) ve çargâh perdelerini sekizlik değerinde çoğaltarak hem uşşak hem de çargâh perdelerinde ara çarpma kullandığı görülmektedir. Kullandığı ilk ara çarpmayı, iki uşşak perdesi arasında çargâh perdesini duyurarak, ikinci ara çarpmayı ise iki çargâh perdesi arasında nevâ perdesini duyurarak yapmıştır. Sezgin ise aynı yerlerde dalgalanma⁷ (vib.) kullanmayı tercih etmiştir.

⁷ Bu ifade unsuru dalgalanma başlığı altında irdelenmiştir.

8

Nota
VAR KÜ CA NIM

B.S.S.
VAR BAR KÜ KÜ CA CA NIM NIM

M.U.
VAR KÜ CA NIM

Şekil 20: M.U.'nun Ara Çarpma Örneği-2

Şekil 20'de Uğurlu bestenin notasındaki 8'lik nevâ perdesini iki 16'lık nevâ perdesi ile çoğaltmıştır. Bu 16'lık nevâ perdesinin ilkini bir önceki nevâ perdesi ile bağlı bir şekilde seslendirerek işaretli bölümdeki heceyi bir 16'lık nispetince gecikmeli olarak icrâ etmiştir. Bu bağlamda Uğurlu, ara çarpmayı bir 8'lik ve bir 16'lık nevâ perdelerinde tatbik etmiştir.

11

Nota
YE LE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE LE LE

B.S.S.
H YE LE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE LE LE

M.U.
H YE LE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE LE LE

Şekil 21: B.S.S.'nin Ara Çarpma Örneği-1

Yukarıda işaretlenmiş bölümlerde Sezgin, iki eviç perdesi arasında gerdâniye perdesini duyurarak aynı dizekte iki farklı yerde ara çarpma kullanmıştır. Aynı bölümleri Uğurlu ise dalgalanma (vib.) kullanarak icrâ etmiştir.

57

Nota
LE LE LEL AH YA LA YEL LEL LI

B.S.S.
LE LE LEL LI AH YA LA YEL LEL LI

M.U.
LE LE LEL LI AH YA LA YEL LEL LI

Şekil 22: M.U.'nun Ara Çarpma Örneği-3

Şekil 22’de Sezgin bestenin notasındaki tartıma göre icrâsını sürdürürken, Uğurlu nevâ perdesinin değerini 8’liğe yükselterek bir sonraki nevâ perdesi arasında hüseyini perdesini duyurarak ara çarpma kullanmıştır.

64

Nota
YE LE LE LE LE LE LEL LI TE RE LE LE

B.S.S.
YE LE LE LE LE LE LEL LI TE RE LE LE

M.U.
YE LE LE LE LE LE LEL LI TE RE LE LE

Şekil 23: B.S.S.’nin Ara Çarpma Örneği-2

Şekil 23’te 1. bölümde Sezgin iki eviç perdesinin ortasında ara çarpma kullanmış, Uğurlu ise aynı yerde dalgalanma unsurunu kullanmayı tercih etmiştir. 2. bölümde ise Uğurlu, iki nevâ perdesinde ara çarpma kullanırken Sezgin, bestenin notasındaki 4’lük nevâ perdesini tartımla çoğaltarak sürekli çarpma ile yorumlamıştır. 3. bölüm, iki icrâcı tarafından da 1. Bölümde olduğu gibi icrâ edilmiştir. 4. bölümde ise nevâ perdesini her iki icrâcı da ara çarpma kullanarak seslendirmiştir.

Yorum:

Mûsikîmizde, uzun perdelerin bölünerek ya da kısa süreli perdeleri yeknesaklıktan kurtarmak amacıyla sık kullanılan yorumlama unsurlarından olan ara çarpma; Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsının çoğu bölümünde, bazen sadece Sezgin bazen de Uğurlu tarafından kullanılmıştır. Ara çarpmaların kullanılmadığı durumlarda dalgalanmanın kullanılması dikkat çekmektedir. Bu iki icrâ unsuru bu bağlamda birbiri yerine tercih edilebilecek kadar yakın işlenmiştir denilebilir.

3.1.1.5. Sürekli Çarpma:

Sürekli çarpma, Mûsikîmizde genellikle uzun seslerin daha küçük tartımlarla bölündüğü ya da ikiden fazla aynı perdenin art arda geldiği durumlarda bütün perdelerin arasında yapılan çarpmaları ifâde etmek için kullanılmıştır. Peş peşe gelen perdelerin nota değerleri küçüldükçe yapılan sürekli çarpma hızlanır ve buna bağlı olarak hançere da sıklaşır.

7

Nota

BÂ DE HOŞ GÜ

B.S.S.

BÂ DE HOŞ GÜ

M.U.

BÂ DE HOŞ GÜ

Şekil 24: B.S.S.'nin Sürekli Çarpma Örneği-1

Şekil 24'te Sezgin, bestenin notasındaki 4'lük nevâ perdesini iki 16'lık bir 8'lik değerinde çoğaltarak ve her nevâ perdesine hüseyini perdesi ile üst çarpma uygulayarak sürekli çarpma yorumlama unsurunu kullanmıştır. Aynı yeri Uğurlu, iki 8'lik nevâ perdesinde ara çarpma kullanarak icrâ etmiştir.

19

Nota

B.S.S.

M.U.

CA NIM EY MEC BE

CA NIM EY MEC LI SI BEZ

CA NIM EY MEC LI SI BE

Şekil 25: B.S.S.'nin Sürekli Çarpma Örneği-2

Şekil 25'te işaretlenen bölümlerde Sezgin, eserin notasında 8'lik değerinde olan muhayyer perdesini iki tane 16'lık değerinde çoğaltarak ve ardından gelen 8'lik muhayyer perdesi arasında sürekli çarpma kullanmıştır.

20

Nota

B.S.S.

M.U.

BEZ MI İŞ RÂ

BEZ MI İŞ RÂ

Şekil 26: M.U.'nun Sürekli Çarpma Örneği-1

Şekil 26'da Uğurlu, tıpkı bir önceki örnekte Sezgin'in uyguladığı gibi notanın aslında 8'lik değerinde olan muhayyer perdesini iki tane 16'lık değerinde çoğaltarak sonrasındaki 8'lik muhayyer perdesinin arasında iki kere segâh perdesini duyurarak sürekli çarpma kullanmıştır. Aynı yeri Sezgin notaya göre bir 4'lük nota değerinde dalgalanma kullanarak seslendirmeyi tercih etmiştir.

22

Nota
B.S.S.
M.U.

AH MU RAD NİST

AH MU RAD NİST

Şekil 27: B.S.S. ve M.U.'nun Sürekli Çarpma Örneği

Şekil 27'de soldan ilk belirtilen bölümde Sezgin bir 4'lük nota değerinde dik acem perdesinde kalırken, Uğurlu aynı sürede art arda iki tane 16'luk ve bir tane 8'lik dik acem perdesiyle tartımı çeşitlendirerek seslendirmiş ve bu perdelerin arasında sürekli çarpma kullanmıştır. Yukarıda belirtilen ikinci bölümde ise tam tersi bir durum gerçekleşmiş ve bu kez Uğurlu sade bir icrâ gerçekleştirirken, Sezgin sürekli çarpma kullanmıştır.

25

Nota
B.S.S.
M.U.

LE LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

RE LE LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

RE LE LEL Lİ LE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

Şekil 28: M.U.'nun Sürekli Çarpma Örneği-2

Şekil 28'de Uğurlu, bestenin notasındaki 4'lük hüseyini perdesini, 8'lik nevâ ve 16'luk iki hüseyini perdesi ile, bestenin devamındaki 8'lik nevâ ve nim hicaz perdelerini de 16'luk iki hüseyini ile nevâ ve nim hicaz perdelerini kullanarak çoğaltmıştır. Ardından art arda gelen 16'luk dört hüseyini perdesinde sürekli çarpma kullanmıştır. Buradan

hareketle Uğurlu'nun hançeresini etkili bir şekilde kullandığı için tartım çoğaltma unsurunu uyguladığını söyleyebiliriz. Aynı yerde Sezgin, bestenin notasına bağlı olarak sadece 4'lük hüseyini perdesinde, perde boyunca dalgalanma unsurunu kullanmayı tercih etmiştir.

34

Nota

B.S.S.

M.U.

LA DİL DE RE DİL

LA H DİL DE RE H DİL

LA DIR DE

Şekil 29: B.S.S. ve M.U.'nun Farklı Değerliklerde Sürekli Çarpma Örneği

Şekil 29'da Sezgin, bestenin notasındaki 4'lük hüseyini perdesini, bir 8'lik değerinde üçleme olarak iki hüseyini ve bir nevâ perdesi ve ardından bir 8'lik nevâ perdesi şeklinde tartımı çeşitlendirmiş ve bu üçleme tartımında sürekli çarpma kullanmıştır. Uğurlu, aynı yerde sadece iki 8'lik hüseyini notası kullanmayı tercih etmiştir. Devamında bestenin notasındaki 4'lük nevâ perdesini Sezgin notada olduğu gibi yalnız bir şekilde icrâ ederken, Uğurlu üç tane nevâ perdesini 4'lük değerinde üçleme tartımı ile sürekli çarpma kullanarak seslendirmiştir.

63

Nota

B.S.S.

M.U.

NEN NEN NI YEL LE LEL LEL LEL LI

NEN NEN NI YEL LE LEL LEL LEL LI

NEN NE NEN NI YEL LE LEL LEL LEL LI

Şekil 30: B.S.S.'nin Sürekli Çarpma Örneği-3

Şekil 30'da Sezgin bestenin notasındaki noktalı 8'lik ve 16'lık tartımını çoğaltıp çeşitlendirerek 16'lık eviç perdelerini bir 8'lik değerliğinde üçleme tartım ve ardından iki 16'lık eviç ve hüseyini perdeleriyle icrâ etmiştir. Bu üçleme tartımı arasında da sürekli çarpmayı kullanmıştır. Uğurlu aynı yeri notada olduğu gibi icrâ etmeyi tercih etmiştir.

Yorum:

Art arda gelen aynı perdelerin arasında veya bir perdeyi uzadığı değer kadar parçalara bölüp aralarında üst çarpma kullanarak yapılan sürekli çarpma, örneklerde görüldüğü üzere Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu icrâsında da sıklıkla kullanılmıştır. Bu çarpma çeşidini nizamî bir şekilde kullanabilmek için -özellikle küçük değere sahip notalarda- güçlü bir hançere gerekmektedir. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu da Nevâ Kâr icrâsında birçok yerde sürekli çarpma kullanarak bu güçlü hançere kullanımına ne denli önem verdiklerini göstermişlerdir.

3.1.1.6. Çıkıcı Merdiven Çarpma:

Çıkıcı merdiven çarpma; yukarı yönlü nağme yürüyüşlerinde varılacak perdenin bir üstüne çarpılarak tatbik edilmektedir. Bu çarpma türü çıkıcı seyir esnasında kullanıldığı için biz çıkıcı merdiven çarpma ismini kullandık. Çıkıcı merdiven çarpmayı üst çarpmadan ayıran özellik, dizi seslerinde çıkıcı seyir esnasında sıra gelen her perdede ardışık bir şekilde üst çarpmanın uygulanmasıdır.

28

Nota
AH MU RAD
NIST

B.S.S.
AH MU RAD
NIST

M.U.
AH MU RAD
NIST

Şekil 31: B.S.S.'nin Çıkıcı Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-1

Yukarıdaki işaretlenmiş bölümde Sezgin, düğâh perdesinden dik kürdîye çıkarken nim hicaz, dik kürdîden nim hicaz perdesine çıkarken de nevâ perdesine çarpma yaparak çıkıcı merdiven çarpma kullanmıştır.

20

Nota

B.S.S.

M.U.

BEZ Mİ İŞ RÂ

BEZ Mİ İŞ RÂ

Şekil 32: B.S.S.'nin Çıkıcı Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-2

Şekil 32’de Sezgin, iki hüseyini perdesi arasında ara çarpma sonra hüseyini perdesinden başlayarak sıralı bir şekilde gerdaniye perdesine kadar olan çıkışta her seferinde varacağı perdenin üstündeki perdeyi duyurarak çıkıcı merdiven çarpma kullanmıştır.

Yorum:

Türk Mûsikîsi yorumlama tekniklerinden biri olan çıkıcı merdiven çarpma, Bekir Sıdkı Sezgin’in Nevâ Kâr icrâsında sadece 20. ve 28. dizelerde görülmüştür. Meral Uğurlu, Bekir Sıdkı Sezgin’e göre çıkıcı sıralı perdeleri sade bir şekilde okumayı tercih etmiştir. Eserin tamamı incelendiğinde sıralı perde kullanımlarının genellikle inici bir seyrinde olması sebebiyle çıkıcı merdiven çarpmanın nadir kullanıldığı görülmüştür.

3.1.1.7. İnici Merdiven Çarpma:

Ses icrâlarında tizden peste doğru sıralı bir şekilde inerken başlangıç perdesinin bir üst perdesine yapılan çarpmaya inici merdiven çarpma denir. Bu çarpma türü inici seyir esnasında kullanıldığı için biz inici merdiven çarpma ismini kullandık. Saz icrâsında bu süsleme tekniği “vur-kaç çarpma” adıyla kullanılmaktadır. Vur-kaç çarpma: “Sıra ile inilen perdelere, perdeden hemen sonra, icrâ edilen makâm dizisine uygun olarak,

bir üstteki perdeye mızrapsız çarpılarak duyurulan bir süsleme türüdür.” (Gönül, 2010, 41) İnci merdiven çarpmayı üst çarpmadan ayıran özellik, dizi seslerinde incici seyirde esnasında sıra gelen her perdede ardışık bir şekilde üst çarpmanın uygulanmasıdır.

Şekil 33: B.S.S.'nin İnci Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-1

Şekil 33'te Sezgin, muhayyer perdesinden çargâh perdesine kadar olan sıralı incici seyirde başlanan bütün perdelerin bir üst perdesini duyurarak incici merdiven çarpma kullanmıştır. Aynı yerde Uğurlu, muhayyer perdesinde ön çarpma kullanarak, dizi kaydırma yorumlama unsurunu kullanmayı tercih etmiştir.

Şekil 34: M.U.'nun İnci Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-1

Şekil 34'te Uğurlu, muhayyer perdesinden nim hicaz perdesine kadar olan dizi seslerinden oluşan incici seyirde, ilk ve son perde olan muhayyer ve nim hicaz hariç diğer tüm perdelerde başlanan bütün perdelerin bir üst perdesini duyurarak incici

merdiven çarpma kullanmıştır. Sezgin ise aynı inici seyirde dizi kaydırma yorumlama unsurunu kullanmayı tercih etmiştir.

43

Nota
TEN NEN TA DIR NEY DIR TEN NEN Nİ TEN NEN

B.S.S.
TEN NEN TA DIR NEY DIR TEN NEN Nİ TEN NEN

M.U.
TE NEN TA DIR NEY DIR TEN NEN Nİ TEN NEN

Şekil 35: B.S.S.'nin İnici Merdiven Çarpma Örneği-2

Şekil 35'te Sezgin, gerdâniye perdesinden nevâ perdesine kadar sıralı bir şekilde inerken başlanan bütün perdelerin bir üst perdesini duyurarak inici merdiven çarpma kullanmıştır. Bu inici merdiven çarpma örneğinde ağırlıklı olarak dörtlük nota değerindeki perdelerde çarpma yapılmıştır. Uğurlu burada inici merdiven çarpma yerine, gerdaniye perdesine üst çarpma yaparak başlamış daha sonra nevâ perdesine kadar sade bir icrâyla gelmiştir.

48

Nota
TIR YEL LEL LEL LI YA LA

B.S.S.
h V V H →

M.U.
TIR YEL LEL LEL LI YA LA

Şekil 36: B.S.S. ve M.U.'nun İnici Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-1

Yukarıdaki belirtilen bölümde hem Sezgin hem de Uğurlu inici merdiven çarpma kullanmıştır. Her iki icrâcı da bestenin notasında eviç perdesinden nevâ perdesine 8'lik tartımlarla inilmesine rağmen icrâlarında başka bir yorumlama unsuru olan tartım çeşitlemeleri kullanmışlardır. Sezgin bu çarpmaya gerdâniye perdesinden başlarken Uğurlu bestede olmamasına rağmen bir perde yukarıdan yani muhayyer perdesinden başlamıştır.

57

Nota
LE LE LEL AH YA LA YEL LEL LI

B.S.S.
LE LE LEL LI AH YA LA YEL LEL LI

M.U.
LE LE LEL LI AH YA LA YEL LEL LI



Şekil 37: B.S.S. ve M.U.'nun İnici Merdiven Çarpma Kullanımı Örneği-2

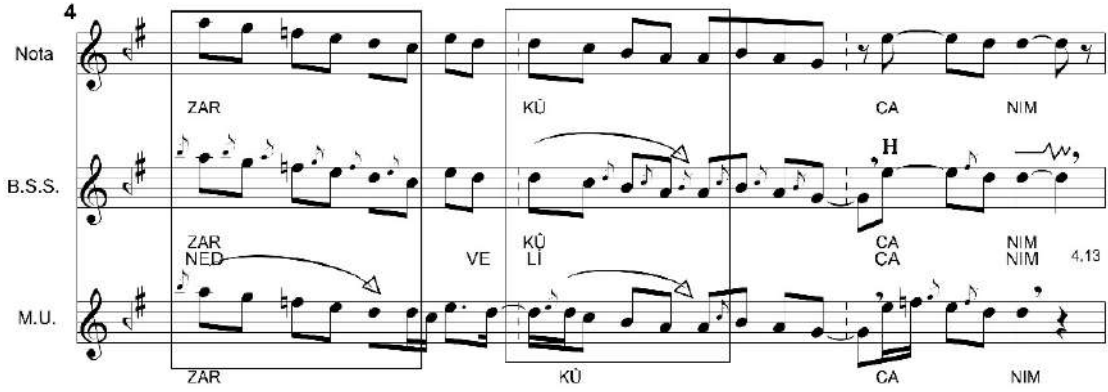
Şekil 37'de işaretli bölümde iki icrâcı da inici merdiven çarpma kullanmıştır. Sezgin notada olduğu gibi gerdaniye perdesinden nevâ perdesine 8'lik nota değerleri ile sıralı bir şekilde inici merdiven çarpma ile inerken, Uğurlu heceyi bir 16'lık nota değerinde geciktirdiği için başlangıç perdesini 16'lık perde olarak kullanıp devamında notada olduğu gibi 8'lik nota değerleri ile inici çarpma kullanmıştır.

Yorum:

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında birçok yerinde görülen inici merdiven çarpma, Türk Mûsikîsinde ister söz ister saz mûsikîsinde olsun özellikle serbest formlarda çok sık kullanılan bir yorumlama tekniğidir. Nevâ Kâr'ın bestesinin tamamı incelendiğinde ardışık perdeler genelde inici seyirde olduğu için bu çarpma, çıkıcı merdiven çarpmaya göre iki icrâcı tarafından da daha fazla uygulanmıştır.

3.1.2. Kaydırma:

Türk Mûsikîsinde sıklıkla kullanılan yorumlama tekniklerinden biri olan kaydırma, Mustafa Yıldırım'ın tanımıyla “İcrâcının icrâyı kesmeden bulunduğu notadan varacağı notaya kadar olan bölgedeki bütün sesleri hızlı bir şekilde seslendirmesidir.” (2020: 152) Biz bu tanımı dizi kaydırma terimi için kullandık. Dizi kaydırma (), icrâ esnasında başlangıç noktasındaki perde ile varılması istenen perde arasındaki makâma ilişkin dizi perdeleri duyurularak yapılan bağlı icrâyı ifâde etmektedir. Dizi kaydırma genellikle aşağı yönlü yürüyüşlerde üst çarpmalar kullanılmaksızın uygulanır. Kaydırmanın başka bir kullanımı da aralık kaydırma (), başlangıç perdesi ve varılan perde dışında perde gözetmeksizin hem yukarı hem de aşağı yönlü uygulanan kaydırma türüdür.



Şekil 38: B.S.S. ve M.U.'nun Dizi Kaydırma Kullanımı Örneği-1

Şekil 38'de Uğurlu muhayyerden nevâyâ kadar olan sıralı inici seyirde ön çarpmayla başlayıp bağlı bir icrâ ile dizi kaydırma kullanmıştır. Sezgin ise aynı yerde inici merdiven çarpma kullanmayı tercih etmiştir. İkinci işaretli bölümde ise her iki icrâcıda dizi kaydırma yorumlama unsurunu kullanmıştır. Sezgin tartımları bestenin notasında olduğuyla aynı şekilde kullanırken Uğurlu, heceyi bir 16'lık nispetince geciktirerek dizi kaydırma kullanmıştır.

11

Nota
YE LE LE LE LE LE LEL LI TE RE LE LE

B.S.S.
YE LE LE LE LE LE LEL LI TE RE LE LE

M.U.
YE LE LE LE LE LE LEL LI TE RE LE LE

Şekil 39: M.U.'nun Aralık Kaydırma Kullanımı Örneği-1

Şekil 39'da Uğurlu, gerdaniye perdesini hüseyini perdesine bağlayarak aşağı yönlü aralık kaydırma tekniğini uygulamıştır. Sezgin ise aynı yerde aralık kaydırma yerine nefesten sonra gerdaniye perdesinden varmak istediği hüseyini perdesinde üst çarpma kullanmayı tercih etmiştir.

15

Nota
BÂ GÜ HAR HAN HA HAN RI Şİ

B.S.S.
EY BÂ GÜ Dİ BA SU HAR HAN HA HAN RI Şİ

M.U.
BÂ DE I

Şekil 40: B.S.S.'nin Aralık Kaydırma Kullanımı Örneği-1

Şekil 40'ta Sezgin, notada 4'lük sus olan yerde 4'lük nevâ perdesi ile "Ey" hitabını kullanmış ve nevâ perdesinden düğâh perdesine, aralık kaydırma yorumlama unsurunu kullanarak varmıştır. Uğurlu aynı yeri bestenin notasında olduğu gibi seslendirmiştir.

18

Nota
B.S.S.
M.U.

VAR BAR KÜ KÜ CA NIM CA NIM

VAR KÜ

Şekil 41: M.U.'nun Dizi Kaydırma Kullanımı Örneği

Şekil 41'de Uğurlu muhayyer perdesinden nevâ perdesine kadar olan sıralı inici seyirde bağlı bir icrâ ile dizi kaydırma tekniğini kullanmıştır. Aynı yeri Sezgin, inici merdiven çarpma tekniği kullanarak icrâ etmiştir.

19

Nota
B.S.S.
M.U.

CA NIM EY MEC Lİ Sİ BE CA NIM EY MEC Lİ Sİ BEZ

CA NIM EY MEC Lİ Sİ BE

Şekil 42: B.S.S. ve M.U.'nun Aralık Kaydırma Kullanımı Örneği

Şekil 42'de her iki icrâcı da muhayyer perdesinden hüseyini perdesine inerken iki perdeyi birbirine bağlı bir şekilde seslendirerek aralık kaydırma tekniğini kullanmıştır.

26

Nota
TE RE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ YA LA YEL LEL

B.S.S.
TE RE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ YA LA YEL LEL

M.U.
TE RE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ YA LA YE LE

Şekil 43: B.S.S.'nin Dizi Kaydırma Kullanımı Örneği-1

Şekil 43'te Sezgin, nevâ perdesinden düğâh perdesine kadar olan hicaz çeşnisindeki inici seyirde dizi kaydırmayı kullanmıştır. Sezgin'in icrâsında, bu yorumlama unsuru dolayısıyla işaretlenen bölümdeki iki hece birbirine bağılıymış gibi duyulmuştur. Aynı yerde Uğurlu, nevâdan nim hicaz perdesine üst çarpma kullanarak inmiş, ardından 16'lık sus kullanarak 16'lık dik kürdi ve 8'lik düğâh perdesini seslendirmiştir.

32

Nota
DİR NEY

B.S.S.
DİR NEY

M.U.
DİR NEY

Şekil 44: B.S.S.'in Aralık Kaydırma Kullanımı Örneği-2

Şekil 44'te Sezgin 4'lük hüseyini perdesini 4'lük gerdaniye perdesine bağlayarak yukarı yönlü aralık kaydırma tekniği kullanmıştır. Aynı yerde Uğurlu, tartım çeşitlemesi ve kümelenme ile gerdaniye perdesini tutmuştur.

47

Nota
LE LEL LEL LEL LI YEN TIR LA

B.S.S.
LE LE LEL LI YEN TIR LA

M.U.
LE LE LEL LEL LEL LI YEN TIR LA

Şekil 45: B.S.S.'in Dizi Kaydırma Kullanımı Örneği-2

Şekil 45'te Sezgin, başlangıçta ön çarpmalı bir şekilde gerdaniye perdesini seslendirdikten sonra gerdaniye perdesinden nevâ perdesine kadar bağlı bir icrâ ile dizi kaydırma tekniğini kullanmış ayrıca nevâ perdesinde dalgalanma tekniğini uygulamıştır. Aynı bölümü Uğurlu, 8'lik gerdaniye perdesini 16'lık eviç ve gerdaniye perdeleri ile çoğaltarak tartımla çeşitlendirmiş ve inici merdiven çarpmalarla yorumlamıştır.

Yorum:

Dizi ve aralık kaydırma olmak üzere iki farklı şekilde kullanılan kaydırma tekniğine, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında sıkça rastlanmıştır. Özellikle Meral Uğurlu, inici sıralı seyirlerde sıklıkla dizi kaydırma tekniğini tatbik ederken Sezgin'in aynı yerleri hançere tekniklerini kullanarak inici merdiven çarpmalı bir şekilde icrâ ettiği gözlemlenmiştir. Aralık kaydırma tekniği ise iki icrâcının da Nevâ Kâr icrâsında hem yukarı hem de aşağı yönlü olarak kullanılmıştır.

3.1.3. Kümelenme:

“Esas notanın bir derece üst ya da alt notasından başlayıp kümeleniveren üç ya da dört notalı melodik süslemedir” diye tanımlamıştır. (Gazimihal,1961: 104) Türk Mûsikîsi icrâ geleneğinde hançere aracılığıyla sıklıkla kullanılan kümelenmenin, tutulacak

perdenin bir üst ya da altından başlayarak perdenin bir üst veya alt perdesine kadar olan bölgede hızlıca tatbik edilen yorumlama çeşidi olduğu görülmektedir. Bu çalışmada icrâda tespit edilen kümelenmeler, çok hızlı tatbik edilmediğinden veya kümelenmeler içerisinde de ayrıca yorumlar gözlemlendiğinden, çarpma notaları ve/veya sembolle gösterilmek yerine icrâ içerisinde nota ile açık bir şekilde dikte edilmiştir.

Şekil 46: B.S.S.'nin Kümelenme Kullanımı Örneği-1

Şekil 46'da Sezgin, bestenin notasındaki 4'lük eviç perdesini bir üst ve bir alt perdeleri ile 32'lik eviç-gerdaniye-eviç-hüseyini ve 8'lik eviç perdesini kullanarak kümelenme tekniğini uygulamıştır. Kümelenme esnasında aynı zamanda gerdaniye, eviç ve hüseyini perdesinde üst çarpma kullanmıştır. Aynı yerde Uğurlu, bestenin notasındaki gibi sade bir şekilde 4'lük eviç perdesini icrâ etmiştir.

14

Nota
LEL LE LI YE LE LEL LEL LEL LEL LI

B.S.S.
LEL LE LEL LI YE LE LEL LEL LEL LEL LEL LI

M.U.
LEL LE LEL LI TE RE LEL LEL LEL LEL LEL LI

Şekil 47: M.U.'nun Kümelenme Kullanımı Örneği

Şekil 47'de Uğurlu, bestenin notasında görülen 4'lük nevâ perdesini, 16'luk hüseyini-nevâ-nim hicaz-nevâ perdelerini kullanarak tartımla yorumlama şeklinde de ifade edilebilecek şekilde kümelenme uygulamıştır. Kümelenme esnasında birinci nevâ perdesi ve nim hicaz perdesinde üst çarpma kullanmıştır. Uğurlu bu kümelenme kullanımının aynısını 67. dizekte de uygulamıştır. Aynı yerde Sezgin, 4'lük nevâ perdesini 16'luk 3 tane nevâ ve bir tane hüseyini perdesi ile tartım yorumlayarak çoğaltmış ve sürekli çarpma kullanmıştır.

46

Nota
LEL LEL LI YA LA YEL LEL

B.S.S.
LEL LEL LI YA LA YE LE LEL

M.U.
LEL LEL LI YA LA YE LEL LEL

Şekil 48: B.S.S. ve M.U.'nun Kümelenme Kullanımı Örneği

Şekil 48'de her iki icracı bestenin notasındaki 4'lük eviç perdesini vurgulamak için kümelenme kullanmıştır. Sezgin bu kümelenmeyi gerdaniye-eviç-hüseyini perdelerini kullanarak inici merdiven çarpımlarla 8'lik tartımda bir üçleme yapıp sonrasında 8'lik

eviç perdesi seslendirmiş, Uğurlu ise 16'lık eviç ve 32'lik eviç-hüseyini perdelerinden sonra 8'lik eviç perdesi tutarak uygulamıştır. Her iki icrâcının da kümelenme yaparken birden fazla yorum unsurunu kullandığı görülmektedir.

62

Nota

TE NE NEN NI TE NEN NI TE NEN NEN

B.S.S.

TE NE NEN NI NE NEN NI TE NE NEN NEN

M.U.

AH TE NE NEN NI TE NE NEN NI TE NE NEN NEN

Şekil 49: B.S.S.'nin Kümelenme Kullanımı Örneği-2

Şekil 49'da birinci işaretlenen bölümde Sezgin, bestenin notasındaki 4'lük çargâh perdesinde, 32'lik nevâ, çargâh, segâh perdeleriyle 16'lık değerliğinde çarpmalı bir şekilde üçleme yapıp ardından noktalı 8'lik değerliğinde çargâh notasını tutarak kümelenme kullanmıştır. Aynı kümelenmeyi, sekileme olarak bir alt perde olan segâh perdesinde de yapmıştır. Aynı yeri Uğurlu dalgalanma kullanarak icrâ etmiş ve çargâhtan segâha inerken üst çarpma kullanmıştır. İkinci işaretlenen bölümde segâh perdesinde yaptığı kümelenmenin aynısını tekrar etmiştir. Uğurlu ise yine dalgalanma kullanmayı tercih etmiştir.

Yorum:

Türk Mûsikîsinde kullanılan yorumlama çeşitlerinden biri olan kümelenmenin, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında sadece terennüm bölümlerinde, terennümün usûl etkisini kuvvetlendirmek için kullanıldığı görülmüştür. İki icrâcı da genellikle kümelenme yaparken aynı zamanda çarpma ve tartımla çeşitlendirme yorum unsurlarını da kullanmıştır. Buradan yola çıkarak Türk Mûsikîsinde yorumlama tekniklerinin birbiriyle girift olduğu, yalın halde kullanılabilecekleri gibi aynı bölümde birden fazla yorumlama tekniğinin bir arada uygulanabileceği çıkarımında bulunabiliyoruz.

3.1.4. Sekileme:

Mehmet Gönül sekilemeyi “Bir motifin, genellikle ardışık gelen makâm dizisi seslerinde, tartım yapısını bozmadan tekrar edilmesidir.” (2010, XIII) şeklinde tanımlamıştır. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun Nevâ Kâr icrâsında tatbik ettikleri sekilemeler ise genellikle tartım çeşitlendirme yapılarak kullanılmıştır. Buradan yola çıkarak Türk Mûsikîsi icrâsında sekilemelerin tartım çeşitlemeleriyle de kullanıldığı görülmüştür.

1
Nota
EY GÜL BÜ Nİ İ İ İY Şİ
B. Sıdkı Sezgin
EY GÜL BÜ Nİ İY NEV İY NEV Şİ
Meral Uğurlu
EY GÜL BÜ Nİ İY İY Şİ

Şekil 50: M.U.’nun Sekileme Kullanımı Örneği

Şekil 50’de Uğurlu, bestenin notasındaki 4’lük segâh ve çargâh perdelerini iki 16’lık ve bir 8’lik düzümlerle yorumlayarak sekileme kullanmıştır. Nevâ Kâr bizim referans olarak kullandığımız notadan farklı olarak, başka bir nota nüshâsında bu tartım ile notaya alınmıştır.⁸ Buradan hareketle zaman içerisinde Nevâ Kâr’ın icrâsında kullanılan yorum unsurlarının bestenin aslıymış gibi notaya yansıtılması, birbirinden farklı birçok nota nüshâsının varlığına sebep olmuştur. Bu sebeple Türk mûsikîsi icrâsında kullanılan nota nüshâlarının icrâcının yorumuna göre değil, olabildiğince besteyi yansıtabilecek şekilde yazılması büyük önem arz etmektedir. Buna ilişkin besteye ilâve edilmiş bazı örnek tartımlı notalar aşağıda yer almaktadır.

⁸ Bkz. Şekil:51

NEVÂ KÂR

BESTE: Buhârîzâde Mustafa İTRÎ
GÜPTE: Hafız Şirâzî

NİMSAKİL

EY GÜL BÜ Nİ İY Şİ Mİ DE
EY HER GÜ Lİ NE NEV Zİ GÜL RU

Şekil 51: Necip Gülses tarafından notaya alınan Nevâ Kâr nüshâsının ilk dizeği

Şekil 51’de Nevâ Kâr’ın ilk ölçüsündeki, yorumlama unsuru olarak kullanılması gereken sekilemelerin asıl notaya iki 16’lık ve bir 8’lik düzümle aktarıldığı görülmektedir.

NEVÂ KÂR

USUL

NİM SAKİL (24) BÜHURİ ZADE MUSTAFA İTRÎ EF.

EY GÜL BÜ Nİ İY Şİ Mİ DE
EY HER GÜ Lİ NE NEV Zİ GÜL RU

Şekil 52: Cüneyt Kosal tarafından notaya alınan Nevâ Kâr nüshâsının ilk dizeği

Şekil 52’de ilk ölçüdeki yorum unsuru olarak kullanılması gereken sekilemeler asıl notaya üçleme tartımlarla aktarıldığı görülmektedir.

Nim Sakil NEVA KÂR İtrî

Eygül bü nü İ Şİ Mİ DE ME
Eyher gü lî ne nevzi gül RÜ Hİ

Şekil 53: Hem üçleme hem iki 16’lık bir 8’lik olarak yazılan Nevâ Kâr notasının ilk dizeği

Şekil 53'te görülen notada, eser başında notanın üzerine sonradan yapıldığı düşünülen müdahalelerle üçüncü ve dördüncü tartım düzümlerinde⁹ tartımların hem üçleme hem de iki 16'lık bir 8'lik düzümle gösterildiği görülmektedir.

Örneklerden yola çıkarak, notanın hatırlatıcı olması bakımından âzâmi doğruluk ve yalınlıkla yazılması zarureti ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada, ihtilaflara yer vermemek ve hem Sezgin hem de Uğurlu'nun icrâsındaki nota üstü yorum özelliklerinin vurgulanabilmesi için referans olarak daha yalın olan Nevâ Kâr nüshası seçilmiştir.¹⁰

Şekil 54: M.U.'nun Senkopleme ile Sekileme Kullanımı Örneği

Şekil 54'te işaretlenen bölümde bestede 8'lik tartımlarla yapılan sekileme, Uğurlu tarafından tartım çeşitlendirme kullanılarak icrâ edilmiştir. Uğurlu'nun icrâsında senkopleme ile işlenen sekilemenin ikinci basamağı, birinci ve üçüncü basamağına göre daha sade bir şekilde kullanılmıştır. Sekilemenin birinci ve üçüncü basamağında senkobun kısa tartımı 32'lik tartımlarla yorumlanmıştır. Bu sekileme ve tartım kullanımının özellikle 6. ve 59. dizekte ve küçük farklılıklarla başka yerlerde de kullanıldığı görülmüştür.

⁹ Gönül'ün Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırılmaları kitabında düzümü; ritmin müzikî dahilinde ifade edilebilmesi için belirli en az 2 ve/veya 3 zamanlı küçük parçaların yalnız, çeşitlemeler ile ya da birleşerek, kuvvetli ve zayıf zamanları vurgulayarak oluşturulan küçük kalıplar olarak tanımlamıştır. (2017:92)

¹⁰ Referans nota için bkz. Ek- 2.

9

Nota
TE NE NEN Nİ TE NEN Nİ TE NEN NEN

B.S.S.
TE NE NEN Nİ TE NE NEN Nİ TE NE NEN NEN

M.U.
AH TE NE NEN Nİ TE NE NEN Nİ TE NE NEN NEN

Şekil 55: B.S.S.'nin Üçleme Tartım ile Sekileme Kullanımı Örneği

Şekil 55'te Sezgin, bestenin notasında 4'lük çargâh perdesinde, nevâ-çargâh-segâh perdeleri ile 16'luk tartımda bir üçleme yapıp sonrasında noktalı 8'lik değerinde çargâh perdesini tutmuştur. Hemen devamında bestenin notasındaki 4'lük segâh perdesinde, çargâh-segâh-dügâh perdeleri ile 16'luk tartımda bir üçleme yaparak ardından noktalı 8'lik değerinde segâh perdesini tutmuştur. Bu sekileme esnasında aynı zamanda çarpma ve tartım çeşitlendirme unsurlarını da kullanmıştır. Aynı yeri Uğurlu, 4'lük çargâh ve 4'lük segâh perdesi ile sade icrâ etmeyi tercih etmiştir.

19

Nota
CA NIM EY MEC Lİ Sİ BE

B.S.S.
CA NIM EY MEC Lİ Sİ BE

M.U.
CA NIM EY MEC Lİ Sİ BEZ

Şekil 56: M.U.'nun Tartım Çeşitlendirmeli Sekileme Kullanımı Örneği

Şekil 56'da Uğurlu, bestenin notasındaki 4'lük eviç perdesinde, 16'luk eviç ve gardaniye perdesinin ardından 8'lik değerinde eviç perdesini tutmuştur. Sekilemenin ikinci basamağında bestenin notasındaki 4'lük gardaniye perdesine denk gelen

tartımda hece uzatmasına bağlı olarak bir 16'lık gecikme ile başlamıştır. Bu gecikmeden kaynaklı olarak sekilemenin birinci basamağının sonundaki 8'lik eviç perdesi noktalı 8'lik değerine ulaşmıştır. Sekilemenin ikinci basamağındaki gecikmenin devamında 32'lik gerdaniye ve muhayyer perdesinin ardından 8'lik değerinde gerdaniye perdesini tutmuştur. Sekileme ile birlikte tartım çeşitlendirme unsurunu da kullanmıştır. Aynı yerde Sezgin, bestenin notasındaki 4'lük eviç perdesinde tartımı çeşitlendirerek 32'lik eviç ve hüseyini perdesinin ardından noktalı 8'lik eviç perdesi seslendirmiştir. Devamındaki 4'lük gerdaniye perdesini ise dalgalanma tekniğini kullanarak icrâ etmiştir.

54

Nota
TE RE LE LE LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL

B.S.S.
TE RE LE LE LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL

M.U.
TE RE LE LE LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL

Şekil 57: B.S.S.'in Kümelenmeli Sekileme Kullanımı Örneği

Şekil 57'de Sezgin, bestenin notasındaki noktalı 8'lik nevâ ve 16'lık çargâh perdesinde, sekilemenin birinci basamağında noktalı 16'lık nevâ, 32'lik hüseyini, 16'lık nevâ ve çargâh perdelerini üst ve inici merdiven çarpmalı bir şekilde kullanmıştır. Bestenin notasındaki 8'lik çargâh ve segâh perdelerinde, sekilemenin birinci basamağındaki aynı tartımı yine üst ve inici merdiven çarpmalı olarak bir perde aşağıda uygulamıştır. Sezgin bu sekileme kullanımını aynı perdelerde birebir aynı şekilde 53. dizekte de tatbik etmiştir. Uğurlu aynı yerin ilk bölümünü notada olduğu gibi seslendirmiş, ikinci kısımda ise 8'lik çargâh ve segâh perdelerine denk gelen bölümü 8'lik çargâh ve ardından 16'lık çargâh ve segâh perdesi ile tartım çeşitlendirmesi kullanarak icrâ etmiştir.

Yorum:

Türk Mûsikisinde daha ziyâde serbest formlarda sıkça ve uzun motiflerle kullanılan, nağmenin tartımlarının olduğu gibi veya çeşitlemelerle ardışık dizi seslerinde tekrar edilmesi suretiyle oluşan sekilemelerin, Nevâ Kârın besteli bir form olmasına rağmen bestesinde görülen nağme yürüyüşlerinin iki perdeden mütevellit olsa bile hem Sezgin, hem de Uğurlu tarafından kullanılan bir yorum unsuru olduğu görülmüştür. Bu kullanımların bazen aynı bazen farklı tartımlarda olduğu tespit edilmiştir. İcracı tarafından bestenin başka kısımlarında da tıpkı sekilemelerin kullanılması da Türk Mûsikîsi ses icrâ üslûbu açısından belirleyici unsur olarak değerlendirilebilir.

3.1.5. Tartım Kullanımı:

Mûsikîmizde nağme zenginliği, usûl ve/veya tartım olanakları ile doğru orantılı olarak bestekârın veya icrâcının besteleme ya da yorumlama sürecine dinamik katkıda bulunmaktadır. İcracılarımızın, genellikle Türk Mûsikîsinin besteli veya serbest pek çok tür ve biçiminde yorumları bulunması, icrâ ettikleri eserler besteli olsa bile gerek duydukları hallerde bir 8'lik zamana denk gelen sürelerde bile tartımı daha küçük tartımlarla yorumlama hususunda ustalıklı örnekler verdikleri görülmektedir. Nevâ Kâr icrâsında hem Sezgin hem de Uğurlu'nun tartım kullanımı ve zenginliği dikkat çekicidir. Konuya ilişkin tartım kullanımları aşağıda birkaç örnekle sunulmuştur.

The image shows a musical score for 'Nevâ Kâr' with three staves: Nota, B.S.S., and M.U. The Nota staff has a 3-measure triplet. The B.S.S. staff has a 16-measure phrase. The M.U. staff has the same melody with a 'v' marking above the 'GÜ' note. The lyrics are: SA KI HE GÜ Lİ GÜ Lİ.

Şekil 58: M.U.'nun Terazi Kalıbı ile Tartım Çeşitlendirme Kullanımı Örneği

Şekil 58'de Uğurlu, bestenin notasında yer alan 8'lik hüseyini ve nevâ perdesini, bir 16'lık, bir 8'lik ve bir 16'lık olarak terazi kalıbıyla çoğaltmıştır. Tartımın başındaki

16'lık notayı bir önceki heceyi uzatmak için kullanmış dolayısıyla yukarıdaki şekilde belirtilen bölümdeki heceyi bir 16'lık süresince geciktirmiştir.

11

Nota

YE LE LE LE LE LEL LI TE RE LE LE

B.S.S.

YE LE LE LE LE LEL LI TE RE LE LE

M.U.

YE LE LE LE LE LEL LI TE RE LE LE

Şekil 59: B.S.S.'nin ve M.U.'nun Sürekli Çarpmalı Tartım Kullanımı Örneği

Şekil 59'da her iki icrâcı da tartım çeşitlendirmesi yapmıştır. Sezgin, bestenin notasındaki 4'lük nevâ perdesinde 16'lık nevâ perdeleri ile 8'lik tartımda aynı zamanda çarpma da kullanarak bir üçleme yapmış ardından 16'lık nevâ ve hüseyini perdesini seslendirmiştir. Bu tartımı iki icrâcının da sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Uğurlu aynı yerde, üst çarpmalı bir şekilde 16'lık üç tane nevâ ve bir tane hüseyini perdesi kullanmıştır.

22

Nota

AH MU RAD NIST

B.S.S.

AH MU RAD NIST

M.U.

AH MU RAD NIST

Şekil 60: M.U.'nun Tartım Çeşitlendirme Kullanımı Örneği

Şekil 60'ta Uğurlu işaretlenen bölümde iki farklı yerde iki tane 16'lık bir tane 8'lik bir tartım ile tartım çoğaltma unsurunu kullanmıştır. Bu tartımı iki icrâcının da Nevâ Kâr

boyunca hançereyi daha etkili bir şekilde kullanmak sebebiyle birçok yerde uyguladığı gözlemlenmiştir.

24

Nota
TEN
TEN NE NEN NEN NEN NEN NI TEN

B.S.S.
TEN
TEN NE NEN NEN NEN NEN NI TEN TE

M.U.
TEN
TEN NE NEN NEN NEN NEN NI TEN TE

Şekil 61: B.S.S. ve M.U.’nun Tartım Kullanımı Örneği

Şekil 61’deki birinci işaretli bölümü Uğurlu bestenin notasındaki tartım gibi icrâ ederken Sezgin, bestenin notasındaki noktalı 8’lik hüseyini ve 16’lık gerdaniye perdesinde tartım çeşitlendirmesi yaparak, bir terazi tartım içerisinde 32’lik hüseyini ile nevâ, 8’lik hüseyini ve 16’lık gerdaniye perdesini kullanarak seslendirmiştir. Yukarıda işaretlenen ikinci bölümde bestenin notasında yer alan 4’lük nim hicaz perdesinde her iki icrâcı da tartım çeşitlendirmesi uygulamıştır. Uğurlu, 8’lik nevâ perdesinin ardından 32’lik nim hicaz ile dik kürdi perdesi ve 16’lık nim hicaz perdesini kullanarak seslendirirken Sezgin, 32’lik nevâ, nim hicaz, dik kürdi perdeleri ile 16’lık tartımda bir üçleme yaparak ardından noktalı 8’lik nim hicaz perdesini icrâ etmiş ve sonrasında 8’lik sus kullanmıştır.

25

Nota
LE LEL LI YE LE LEL LEL LEL LEL LEL LI

B.S.S.
RE LE LEL LI YE LE LEL LEL LEL LEL LEL LI

M.U.
RE LE LEL LI LE LE LEL LEL LEL LEL LEL LI

Şekil 62: B.S.S. ve M.U.’nun Tartım Çoğaltma Kullanımı Örneği

Şekil 62’deki bestenin notasında bir 4’lük olarak yer alan dik kürdî perdesini Sezgin, iki 16’lık ve bir 8’lik, Uğurlu ise dört 16’lık düzümle tartım çoğaltarak yorumlamıştır. İki icrâcı da bu yorumlama unsuru esnasında aynı zamanda sürekli çarpma kullanmışlardır.

31

Nota
LA TE NE TA

B.S.S.
LA TE NEN TA

M.U.
LA TE NEN TA

Şekil 63: B.S.S.’in Sürekli Çarpma, M.U.’nun Terazi Tartımı ile Tartım Kullanımı Örneği

Şekil 63’te bestenin notasındaki nevâ perdesini Sezgin, dört 16’lık, Uğurlu ise bir 16’lık bir 8’lik ve tekrar bir 16’lık şeklinde tartım çeşitlendirme kullanarak icrâ etmiştir. Sezgin aynı zamanda nevâ perdelerinde hüseyini perdesini duyurarak sürekli çarpma kullanmıştır. Uğurlu ise tartımın başındaki 16’lık notayı bir önceki heceyi uzatmak için kullanmış, böylece işaretli bölümdeki heceyi bir 16’lık nispetince geciktirmiştir.

36

Nota
DIR NEY CA

B.S.S.
DIR NEY CA

M.U.
DIR NEY CA

Şekil 64: B.S.S. ve M.U.'nun Simetrik Tartım Kullanımı Örneği

Şekil 64'te bestenin notasında 8'lik tiz buselik ve muhayyer perdelerini Sezgin, 8'lik tiz buselik ile 16'lık tiz buselik ve muhayyer perdesi kullanarak, Uğurlu ise 16'lık iki tiz buselik ve 8'lik muhayyer perdesini kullanarak tartım çeşitlendirmesi ile aynı zamanda ara çarpma ve üst çarpmalarla yorumlamıştır. Bu bağlamda iki icrâcının aynı yeri simetrik tartımlarla yorumlaması dikkat çekicidir.

39

Nota
BEN Dİ Nİ KA BET VEY MÜR Gİ BE

B.S.S.
BEN Dİ Nİ KA BET VEY MÜR Gİ BE

M.U.
H V
BEN Dİ Nİ KA BET VEY MÜR Gİ BE

Şekil 65: B.S.S. ve M.U.'nun Aynı Kalıpla Tartım Kullanımı Örneği

Şekil 65'te bestenin notasındaki 16'lık hüseyini, nevâ, hüseyini ve acem perdelerini iki icrâcı da 16'lık hüseyini, 32'lik hüseyini ile nevâ, 16'lık hüseyini ve acem perdeleri ile üst çarpmaları dahil birebir aynı şekilde tartım çeşitlendirmesi kullanmıştır. Tek farklılık Uğurlu bu tartımın ilk notası olan 16'lık hüseyini perdesini bir önceki hece ile okuyarak işaretli bölümdeki heceye bir 16'lık geç girmiştir. Ayrıca bu örnekte kullanılan tartımın aynısı 40. dizekte de görülmektedir.

44

Nota
NI TENNENİ TEN TENNENİ TEN TE NENTA DIR

B.S.S.
NI TENNENİ TEN TENNENİ TEN TENNENTA DIR

M.U.
NI TENNENİ TEN TENNENİ TEN TENNENTA DIR

Şekil 66: M.U.'nun Üçleme ile Tartım Kullanımı Örneği

Şekil 66'daki dizekte bestenin notasında 8'lik olarak inici sıralı dizileri, Sezgin genellikle noktalı 8'lik kullanarak senkoplu bir tartım ile, Uğurlu ise genellikle çarpmalarla yorumlanmış üçlemeler kullanarak veya tartımla çoğaltma yaparak icrâ etmeyi tercih etmiştir.

49

Nota
YEL LEL LE LE LEL LEL LI

B.S.S.
YEL LEL LEL LE LEL LEL LI

M.U.
YEL LEL LE LE LEL LEL LI

Şekil 67: B.S.S. ve M.U.'nun Ters Senkop ile Tartım Kullanımı Örneği

Şekil 67'de iki icrâcı da ters senkop tartımı ile tartım çeşitlendirme kullanmıştır. Fakat bu tartımları farklı perdeleri kullanarak uygulamışlardır. Sezgin, bu tartımı 32'lik çargâh, noktalı 16'lık segâh, 16'lık segâh ve düğâh perdeleri ile, Uğurlu ise 32'lik rast, noktalı 16'lık çargâh, 16'lık segâh ve düğâh perdeleri ile uygulamıştır. Uğurlu, bir önceki heceyi tartımın başındaki 32'lik nota süresince uzatmıştır. Aynı şekilde tartımın sonundaki 16'lık düğâh perdesi ile de bir sonraki düğâh perdesini bağlı bir şekilde okuyarak diğer heceyi de gecikmeli olarak seslendirmiştir.

59

Nota

B.S.S.

M.U.

HOŞ NE FES

HOŞ NE FES

HOŞ NE FES

Şekil 68: B.S.S.’nin Tartım Çeşitlendirme ve M.U.’nun Sekilemeli Tartım Kullanımı
Örneği

Şekil 68’de bestenin notasındaki 4’lük tiz çargâh notasında, Sezgin 32’lik tiz çargâh ile tiz segâh perdesi devamında noktalı 8’lik tiz çargâh perdesi, Uğurlu ise 16’lık tiz çargâh ve tiz nevâ perdesinin ardından 8’lik tiz çargâh perdesi ile tartım çoğaltma ve çeşitlendirme kullanmıştır. İşaretli bölümün devamında da bestenin notasında sade bir şekilde 8’lik notalarla gösterilen bölümler, Sezgin ve Uğurlu tarafından senkoplu ve tartım çoğaltarak veya çeşitlendirerek icrâ edilmiştir.

Yorum:

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun Nevâ Kâr icrâsında neredeyse bütün dizelerde görülen tartım kullanımı; çeşitlendirmeler ile yani bazı yerlerde tartımı çoğaltma, bazı yerlerde senkoplu hale getirme şeklinde uygulanmıştır. Tartım kullanımının, her iki icrâcının da Nevâ Kâr icrâsının tamamına yakınında gözlemlenmesi, Türk Mûsikîsi ses icrâ üslûbunda yorumlama unsuru olarak tartım kullanımının çok önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca örneklerde görüldüğü üzere Meral Uğurlu, tartımın ilk perdesini bir önceki hece ile bağlı okuyarak, bestenin notasındaki heceye gecikmeli olarak başlamıştır.

3.1.6. Gider Anlayışı:

Gider terimi eserin icrâ hızını belirtmek maksadıyla kullanılmıştır. Türk Mûsikîsindeki besteli formların ritmik yapısını usûller belirlemektedir. Fakat icrâcılar, bestenin usûl yapısını bozmayacak şekilde nağme, güfte, mânâ ve icrâ anındaki hissiyatları ile bağlantılı olarak bazen hızlanma (**h**), ağırlaşma (**a**) ya da uzun kalış ($\overset{\cdot}{\curvearrowright}$) ile icrâlarını yorumlayabilmektedir.

28

Nota

AH MU RAD NIST

B.S.S.

AH MU RAD NIST

M.U.

AH MU RAD NIST

Şekil 69: M.U.'nun Ağırlaşma Örneği-1

Şekil 69'da Uğurlu, usûl değişikliğinden önce ağırlaşma yorumlama unsurunu kullanmıştır. Sezgin ise aynı yerde çıkıcı ve inici merdiven çarpma ile nim hicaz perdesinde dalgalanma kullanmayı tercih etmiş, gider ile alakalı bir yorumlama unsuru kullanmamıştır.

41

Nota

DA NE VÜ A BET

B.S.S.

DA NE VÜ A BET

M.U.

DA NE VÜ A BET

Şekil 70: M.U.'nun Ağırlaşma Örneği-2

Şekil 70'teki işaretlenen bölümü Uğurlu, Yürük Semâî Usûlü'ne geçmeden önce usûl geçişini vurgulamak amacıyla ağırlaşan bir şekilde seslendirmiştir. Sezgin aynı yeri gider değişikliği yapmadan icrâ etmiştir.

48

Nota
TIR YEL LEL LEL Lİ YA LA

B.S.S.
h v H →

M.U.
H →

TIR YEL LEL LEL Lİ YA LA

Şekil 71: B.S.S.'in Hızlanma Örneği

Şekil 71'de Sezgin, terennümün işaretli bölümünü, hüseyini perdesinden itibaren hızlanarak icrâ etmiştir.

49

Nota
YEL LEL LE LE LEL LEL Lİ

B.S.S.
YEL LEL LEL LE LEL LEL Lİ

M.U.
YEL LEL LE LE LEL LEL Lİ

a a

Şekil 72: M.U.'nun Ağırlaşma Örneği-3

Şekil 72'de Uğurlu, Devri Kebir usûlündeki terennümünden, berefşan usûlündeki terennüme ağırlaşarak geçmiştir. Sezgin ise aynı yerde gider değişikliği yapmamıştır.

50 Berefsan

Nota
TEN DIR TEN DIR TA NA DIR DIR

B.S.S.
TEN DIR TEN DIR TA NA DIR DIR

M.U.
TEN DIR TEN DIR TA NA DIR DIR

Şekil 73: B.S.S.'nin Hızlanma, M.U.'nun Ağırlaşma Örneği

Şekil 73'te işaretlenen bölümde iki icrâcî, birbirleriyle ters orantılı bir şekilde gider değişikliği yapmıştır. Sezgin, gerdaniye perdesinden itibaren hızlanan bir gider değişikliği yaparken Uğurlu, gerdaniye perdesinde ağırlaşmaya başlamış şekilde okların bitimine kadar ağırlaşmaya devam etmiştir.

71

Nota
YÂR KÜ CA NİM

B.S.S.
YÂR KÜ CA NİM

M.U.
YÂR KÜ

Şekil 74: B.S.S. ve M.U.'nun Ağırlaşma Örneği

Şekil 74'te Nevâ Kâr'ın bitişinde iki icrâcî da gideri ağırlaştırarak eseri tamamlamıştır. Sezgin "kû" kelimesinde ağırlaşmaya başlayarak "canım" kelimesi ile eseri bitirirken Uğurlu, "-yâr" hecesinde ağırlaşmaya başlamış ve "kû" kelimesi ile eseri sonlandırmıştır.

23 Sakil

Nota
CA NIM TEN TEN NE NEN NEN NEN NEN NI

B.S.S.
CA NIM TEN NE NEN NEN NEN NEN NI

M.U.
CA NIM TEN TEN NE NEN NEN NEN NEN NI

Şekil 75: B.S.S.'nin Sus İşaretinde Uzun Kalış Örneği

Şekil 75'te Sezgin, Sakil usûlüne geçtiğinde sus süresinde uzun kalış yaparak terennüme geçişi belirginleştirmiştir. Uğurlu ise aynı yerde, eviç perdesini bestenin notasındaki sus nispetince uzatmıştır.

45 Devri Kebir

Nota
NEY YEN LA TIR YEL

B.S.S.
TEN YEN TIR LA TIR YEL

M.U.
NEY YEN TIR LA TIR YEL

Şekil 76: B.S.S.'nin Karar Perdesinde Uzun Kalış Örneği

Şekil 76'da Sezgin 6/4'lük değerliğindeki düğâh perdesinde uzun kalış yaparak Devri Kebir usûlüne geçmiştir. Sezgin bu uzun kalış ile, usûl geçişini belirgin bir şekilde hissettirmiştir. Uğurlu ise bestenin notasında 4/4'lük değerliğinde düğâh perdesi ve ardından 2/4'lük değerliğinde sus olan bölümde düğâh perdesini 3/4'lük değerliğinde uzatarak sonrasında 3/4'lük değerliğinde sus kullanmıştır.

Yorum:

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında genellikle usûl geçişlerinde kullanılan gider değişikliklerinin, icrâyâ hareketlilik ve canlılık kattığı gözlemlenmiştir. Ağırlaşma, özellikle Uğurlu olmak üzere her iki icrâcı tarafından kullanılmış olsa da hızlanma ve uzun kalış sadece Sezgin tarafından uygulanmıştır. Uğurlu, Nevâ Kâr'daki usûl geçkilerini ön plana çıkartmak için, usûlleri ağırlaştırarak bitirmiş ve bir sonraki usûle daha belirgin bir şekilde başlamıştır. Sezgin ise aynı amaçla usûl sonlarında ağırlaştırarak ve uzun kalış ile gider değişikliği yapmıştır.

3.1.7. İfâde Unsurları

Türk Mûsikîsi icrâsında daha ziyade tartım değişikliklerine veya çeşitlemelerine gidilmeksizin bazen tek bir perdede bazen kısa bazen uzun süreli motif ve cümlelerde genellikle sesin etkili kullanımını ortaya çıkaran yorum unsurları ifâde unsuru olarak tanımlanabilir. Bu başlık altında dalgalanma, vurgu, kesik icrâ, kuvvetli/hafif icrâ ifâde unsurları irdelenmiştir.

3.1.7.1. Dalgalanma:

“Titrek, dalgalı, seslerin dalgalı izlenimini verecek biçimde çıkarılması” (Sözer, 2005: 735) olarak tanımlanan bu ifâde unsurunu biz dalgalanma olarak ifâde etmeyi tercih ettik. Türk Mûsikîsi icrâ geleneğinde genellikle nota değeri büyük olan perdelerde, asma kalış, güçlü ve karar perdelerinde sıklıkla kullanılmaktadır. İcra esnasında bir perdenin tartım süresi boyunca dalgalanma yapılabileceği gibi (˘), perde tutarak başlanıp perdenin sonlarına doğru sıklaşan bir şekilde (—˘) de dalgalanma uygulanabilir. Bu çalışmada bu iki şekilde uygulanan dalgalanmalar kolay ayırt edilebilmesi amacıyla yukarıda belirtilen farklı sembollerle gösterilmiştir.

Şekil 77: B.S.S. ve M.U.’nun Dalgalanma Kullanımı Örneği-1

Şekil 77’de Sezgin, dügâh, segâh ve çargâh perdeleri boyunca dalgalanma kullanmıştır. Aynı kullanım 15. dizekte de görülmektedir. Uğurlu ise dügâh perdesini bestenin notasında olduğu gibi sade bir şekilde, segâh ve çargâh perdelerini ise iki 8’lik olarak çoğaltarak ara çarpmalı bir şekilde icrâ etmiştir. Ayrıca çargâh perdesinde ara çarpma yaptıktan hemen sonra dalgalanma kullanmıştır. İkinci işaretli bölümde ise iki icrâcı da güçlü perdesi olan nevâda, perde tutarak sıklaşan dalgalanma ifâde unsurunu uygulamıştır.

Şekil 78: B.S.S. ve M.U.’nun Dalgalanma Kullanımı Örneği-2

Şekil 78’deki işaretlenen birinci bölümdeki hüseyini perdesini Sezgin, perde boyunca dalgalanma, Uğurlu ise perde tutarak sıklaşan dalgalanma kullanarak icrâ etmiştir. İkinci bölümde Uğurlu sade bir şekilde icrâ ederken Sezgin, yine perde boyunca dalgalanma kullanmıştır. Üçüncü bölümde ise her iki icrâcı da perde boyunca

dalgalanma ifâde unsurunu uygulamıştır. Dalgalanmanın, bir dizekte üç farklı yerde kullanıldığı gözlenmiştir. Bu bağlamda ifâde unsurlarından olan dalgalanma, Türk mûsikîsi ses icrâ üslûbunda çok önemli bir yere sahiptir.

41

Nota

DA NE VÜ A BET

B.S.S.

DA NE VÜ A BET

M.U.

DA NE VÜ A BET

Şekil 79: B.S.S.'nin Perde Boyunca Dalgalanma Kullanımı Örneği

Şekil 79'da Sezgin, bir 4'lük dik acem perdesi boyunca dalgalanma kullanmıştır. Uğurlu ise aynı yerde dalgalanma kullanmak yerine hançere kullanımıyla beraber 4'lük dik acem perdesini tartımla çeşitlendirmiş ve sürekli çarpma kullanmayı tercih etmiştir.

45

Nota

NEY YEN LA TİR YEL

B.S.S.

NEY YEN TİR LA TİR YEL

M.U.

NEY YEN TİR LA TİR YEL

Şekil 80: B.S.S. ve M.U.'nun Perde Tutarak Sıklaşan Dalgalanma Kullanımı Örneği

Şekil 80’de işaretli bölümde Sezgin ve Uğurlu önce Dügâh perdesini tutmuş sonlara doğru sıklaşan bir dalgalanma kullanmışlardır. Beste notasında 6 birim zamanda tamamlanan ölçü sonunda iki tane 4’lük susa yer verildiği görülmektedir. Sezgin icrâsında 6 birim zamanı da aşacak şekilde ölçü sonunda uzun kalış ile belirsiz bir uzatma ekleyerek usûl değişikliği öncesi güçlü bir karar hissi oluştururken perde tutarak sıklaşan dalgalanmayı kullanmıştır. Uğurlu ise ölçünün 6 birim zamanını tamamlamadan sadece 3 birim zaman süresince perde tutarak sıklaşan dalgalanmayı kullanmış, sonrasında bir nefes süresince icrâsına fasıla vererek usûl değişikliğini dinamik bir şekilde hissettirmiştir. Uğurlu’nun perde tutarak sıklaşan dalgalanma unsurunu Sezgin’e göre yarı zamanda yapması dikkat çekicidir.

50

Nota
TEN DIR TEN DIR TA NA DIR DIR

B.S.S.
TEN DIR TEN DIR TA NA DIR DIR

M.U.
TEN DIR TEN DIR TA NA DIR DIR

Şekil 81: B.S.S.’nin Perde Tutarak Sıklaşan, M.U.’nun Perde Boyunca Dalgalanma Kullanımı Örneği

Şekil 81’de Sezgin, iki 4’lük değerindeki hüseyini perdelerinde perde tutarak sıklaşan dalgalanma kullanırken, Uğurlu iki 4’lük değerindeki hüseyini perdeleri süresince dalgalanma uygulamıştır.

Yorum:

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun Nevâ Kâr icrâsı baştan sona incelendiğinde dalgalanma yorumlama unsurunun Türk Mûsikîsinde ne denli fazla kullanıldığı görülmektedir. İcracılarımız bazı bölümlerde önce bir süre perdeyi tutup sonlara doğru sıklaşan dalgalanma kullanmış, bazı bölümlerde ise nota değeri süresince baştan

sona dalgalanma yapmayı tercih etmiştir. Perde tutarak sıklaşan dalgalanma, sırasıyla en çok karar perdelerinde, güçlüde ve kullanılan farklı çeşnilerin asma kalış perdelerinde kullanılmıştır. Bunun nedeni bu tür kalışlarda perdelerin sürelerinin uzun değerlere sahip olmasıdır. Perdede baştan sonra kadar kullanılan dalgalanma ise genellikle perde tutarak sıklaşan dalgalanmaya göre daha kısa değerli perdelerde kullanılmıştır.

3.1.7.2. Vurgu:

İcra esnasında icrâcının, makâma, usûle, güfteye ve manaya ilişkin bir yorum unsuru olarak kullandığı kısa zaman içerisinde, bazen tümüyle güçlü (v) bazen parlayıp sönen (>) şekillerde tatbik ettiği bir yorumlama unsurudur.

Nim Sakil

1

Nota
EY GÖL BÜ Nİ İ İ İY Şİ

B. Sıdkı Sezgin
EY GÖL BÜ Nİ İY İY Şİ
EY HER GÜ Lİ NEV NEV Zİ

Meral Uğurlu
EY GÖL BÜ Nİ İY İY Şİ

Şekil 82: M.U.'nun Sönen Vurgu Kullanımı Örneği

Şekil 82’de Uğurlu, esere parlak bir şekilde başlamak için ifâde unsurlarından vurguyu kullanmıştır. Aynı perdede Sezgin ise öncü çarpma kullanmayı tercih etmiştir.

13

Nota
YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE

B.S.S.
YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE H

M.U.
YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE V

Şekil 83: B.S.S.'nin Sönen Vurgu Kullanımı Örneği

Şekil 83'te belirtilen yeri Sezgin, nevâ perdesini sönen bir şekilde vurgu kullanarak seslendirmiştir. Uğurlu ise nevâ perdesini bestenin notasındaki gibi sade olarak icrâ etmiştir.

21

Nota
CA NIM GA Lİ YE İ

B.S.S.
CA NIM GA Lİ YE İ K H

M.U.
CA NIM GA Lİ YE İ K V H

Şekil 84: M.U.'nun Vurgu Kullanımı Örneği

Şekil 84'te belirtilen muhayyer perdesini Uğurlu, üst çarpmalı ve vurgulu bir şekilde, Sezgin ise sesinin şiddetini azaltarak hafif bir şekilde icrâ etmiştir.

22

Nota
B.S.S.
M.U.

AH MU RAD NIST
AH MU RAD NIST
AH MU RAD NIST

Şekil 85: B.S.S.’nin Vurgu Kullanımı Örneği

Şekil 85’teki işaretli bölümde yer alan tiz buselik perdesini Sezgin, “rad” hecesini de ön plana çıkarmak amacıyla vurgulu bir şekilde seslendirmiş, Uğurlu ise aynı perdeyi ses şiddetini artırarak kuvvetli olarak icrâ etmiştir. Bir perdeyi kuvvetli veya vurgulu seslendirmek birbirinden farklıdır. Vurgulu bir icrâ için her zaman ses şiddetini artırmaya gerek yoktur. Bazı durumlarda hafif bir şekilde de perdeler vurgulu olarak seslendirilebilir.¹¹

66

Nota
B.S.S.
M.U.

YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE
YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE
YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE

Şekil 86: B.S.S.’nin Hafif ve Sönen Vurgu Kullanımı Örneği

Şekil 86’da Sezgin, nevâ perdesini hafif ama vurgulu bir şekilde seslendirmiştir. Aynı perdeyi Uğurlu bestenin notasında olduğu gibi icrâ etmiştir.

Yorum:

¹¹ Bkz. Bir sonraki Şekil 86.

Türk Mûsikîsi ifâde unsurlarından biri olan vurgu, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında bazen perde süresince tamamen güçlü bazen de kısa bir sürede parlayıp sönecek şekilde kullanıldığı gözlemlenmiştir. İcrâyâ dâhil edilen bu unsurlar, bazen perdeyi, bazen de güfteyi vurgulamak için kullanılmaktadır. Genel itibariyle perde süresince tamamen güçlü şekilde kullanılan vurgu güfteyi, kısa bir sürede parlayıp sönen vurgu ise perdeyi ön plana çıkarmak amacıyla uygulanmaktadır.

3.1.7.3. Kesik İcra:

İcrâ edilen perdenin, önündeki ve sonrasındaki perdelerden bağımsız olarak keskin ve net bir şekilde seslendirilmesine kesik icrâ denir. Bu ifâde unsurunun kullanımı yorumda dinamizmi artırmak açısından önemlidir.

42 Yürük Semâi

Nota
DİR TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN TEN NEN Nİ TEN

B.S.S.
DİR TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN TEN NEN Nİ TEN

M.U.
DİR TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN TEN NEN Nİ TEN

Şekil 87: B.S.S.'nin Kesik İcrâ Örneği-1

Şekil 87'de Sezgin, Yürük Semâî usûlündeki terennüm boyunca birçok perdeyi kesik bir şekilde icrâ etmiştir. Uğurlu ise yukarıdaki dizekteki terennümü, başka bir ifâde unsuru olan kuvvetlenen ve hafifleyen bir şekilde seslendirmiştir.

43

Nota
TEN NEN TA DİR NEY DİR TEN NEN Nİ TEN NEN

B.S.S.
TEN NEN TA DİR NEY DİR TEN NEN Nİ TEN NEN

M.U.
TE NEN TA DİR NEY DİR TEN NEN Nİ TEN NEN

Şekil 88: B.S.S.'nin Kesik İcrâ Örneği-2

Şekil 88'de Yürük Semâî usûlündeki terennümün devamı olan 43. dizekte Sezgin, birçok perdeyi kesik bir şekilde icrâ etmiştir. Uğurlu ise icrâsı esnasında öncü çarpma, üst çarpma ve inici merdiven çarpma kullanmayı tercih etmiştir.

44

Nota
Nİ TENNENNİ TEN TENNENNİ TEN TE NENTA DİR

B.S.S.
Nİ TENNENNİ TEN TENNENNİ TEN TENNENTA DİR

M.U.
Nİ TENNENNİ TEN TENNEN Nİ TEN TE NENTA DİR

Şekil 89: B.S.S.'nin Kesik İcrâ Örneği-3

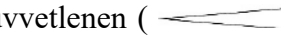

Sezgin, Şekil 89'da Yürük Semâî usûlündeki terennümün son bölümünde de bazı perdeleri kesik icrâ ile yorumlamıştır. Uğurlu aynı yerleri öncü çarpma, üst çarpma, tartım çeşitlendirme ile hızlanan ve ağırlaşan bir icrâ ile yorumlamıştır.

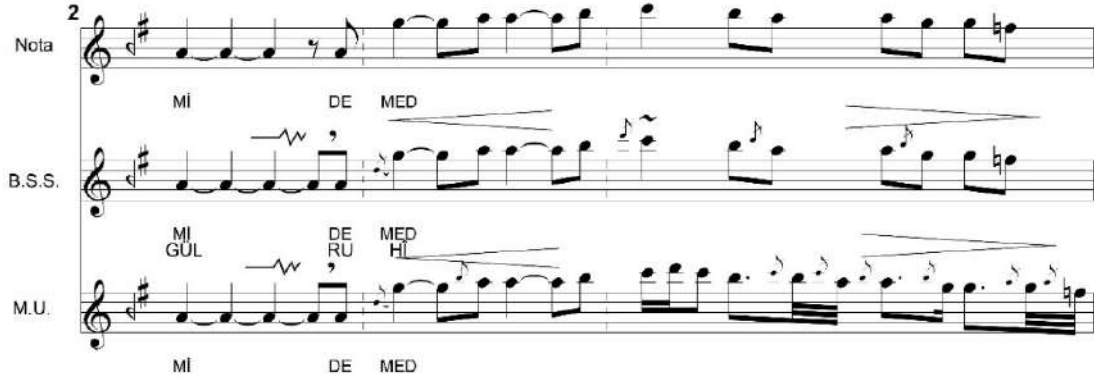
Yorum:

Bekir Sıdkı Sezgin Nevâ Kâr icrâsında, Yürük Semâî usûlündeki terennüm bölümünde kesik icrâyı kullanarak terennümü dinamik bir şekilde seslendirmiştir. Terennüm boyunca “dir” ve “ni” hecelerinde kesik icrâyı rastlanmamış, özellikle bu heceler nota

değerliği kadar uzatılmıştır. Meral Uğurlu bu ifâde unsurunu Nevâ Kâr icrâsında hiçbir yerde kullanmamıştır.

3.1.7.4. Kuvvetli/Hafif İcra:

İcra esnasında bazı perde, motif veya cümleleri kuvvetli (**K**) ya da hafif (**H**) veyahut bazı nağme yürüyüşlerini kuvvetlenen () ya da hafifleyen () şekilde seslendirerek eseri tekdüzelikten kurtarıp, güftenin ve/veya bestenin ifâdesine canlılık katmak amacıyla kullanılan ifâde unsurudur.



The image shows a musical score for three parts: Nota, B.S.S., and M.U. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: MI DE MED, MI GÜL DE RU MED HI, MI DE MED. The score includes dynamic markings such as mf and f , and articulation marks like slurs and accents. The Nota staff is the highest, followed by B.S.S. and then M.U. at the bottom.

Şekil 90: B.S.S. ve M.U.’nun Kuvvetlenen ve Hafifleyen İcrâ Örneği-1

Nevâ Kâr’ın Şekil 90’daki bölümünü iki icrâcı da, birinci gerdaniye perdesinden başlayarak perdelerin tizleşmesiyle doğru orantılı olarak kuvvetlenen, dizeğin sonuna doğru perdelerin pestleşmesiyle doğru orantılı olarak hafifleyen bir icrâ ile yorumlamıştır. Aynı kullanım 6, 16 ve 59. dizelerde de gözlemlenmiştir.

19

Nota

B.S.S.

M.U.

CA NIM EY MEC LI SI BE

Şekil 91: B.S.S. ve M.U.’nun Kuvvetlenen İcrâ Örneği

Şekil 91’de Uğurlu ikinci dolaptaki “canım” kelimesini, hafiften kuvvetliye doğru genişleyen bir şekilde icrâ ederken Sezgin, kuvvetlenmeye bir sonraki ölçüde başlamıştır. Uğurlu aynı zamanda cümle başındaki muhayyer perdesini de kuvvetli bir şekilde icrâ etmiştir.

21

Nota

B.S.S.

M.U.

CA NIM GA Lİ YE İ

Şekil 92: B.S.S.’in Hafifleyen, M.U.’nun Hem Hafifleyen Hem Kuvvetlenen İcrâ Örneği

Şekil 92’de her iki icracı da “canım” kelimesini hafifleyen bir şekilde icrâ etmiştir. Sezgin bu ifâde unsurunu gerdâniye perdesinden itibaren uygularken Uğurlu, hüseyinî perdesinde hafiflemeye başlamıştır. İkinci işaretlenen bölümde Uğurlu, eviç perdesinden muhayyer perdesine kadar hafiften kuvvetliye doğru genişlemiş, gerdâniye perdesinde aniden ses şiddetini azaltarak sonrasında tekrar kuvvetlenen bir icrâ gerçekleştirmiştir. Aynı yeri Sezgin hafif bir şekilde seslendirmiştir.

22

Nota
B.S.S.
M.U.

AH MU RAD NIST

AH MU RAD NIST

Şekil 93: M.U.'nun Kuvvetli ve Hafifleyen İcra Örneği

Şekil 93'te Uğurlu, ilk işaretlenen bölümde tiz buselik perdesini ses şiddetini artırarak kuvvetli bir şekilde icrâ etmiş, ikinci işaretlenen bölümde ise hüseyni perdesine doğru git gide hafifleyen bir şekilde seslendirmiştir. Sezgin ise birinci işaretlenen bölümdeki tiz buselik perdesini vurgulu bir şekilde icrâ etmiş, ikinci işaretlenen bölümdeki 4'lük dik acem ve hüseyni perdelerini ise dalgalanma tekniğini kullanarak seslendirmeyi tercih etmiştir.

55

Nota
B.S.S.
M.U.

LI TE RE LE LE LE LEL LI

LI TE RE LE LE LEL LI

LI YE LE LE LE LEL LI

Şekil 94: B.S.S.'nin Kuvvetlenen, M.U.'nun Hafif İcra Örneği

Şekil 94'teki işaretlenmiş bölümü Uğurlu, hafif bir şekilde icrâ ederken, Sezgin aynı yeri kademeli bir şekilde kuvvetlenerek seslendirmiştir.

Yorum:

Kuvvetli ve hafif veya kuvvetlenen ve hafifleyen icrâ, Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında en çok kullandığı ifâde unsurudur. İki icrâcı da bazen bir perdeyi, bazen daha uzun bir süreçte gerçekleşen bir cümleyi kuvvetli veya hafif seslendirirken, bazı bölümlerde ise git gide kuvvetlenerek veya hafifleyerek seslendirmiştir. Kuvvetlenen icrâ genellikle perdelerin tizleşmesiyle birlikte çıkıcı bir seyirde, hafifleyen icrâ ise tam tersi perdelerin pestleşmesiyle birlikte inici bir seyirde kullanılmıştır.



3.2. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun

Nevâ Kâr İcrâsının Yorum Notası

Güfte: Hafız Şirâzî

Beste: Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi

Nim Sakıl

1

Nota

B. Sıdkı Sezgin

Meral Uğurlu

EY GÜL BÜ Nİ İ İ İY Şİ

EY HER GÜ Lİ İY NEV İY NEV Sİ Zİ

EY GÜL BÜ Nİ İY İY Şİ

2

Nota

B.S.S.

M.U.

Mİ DE MED

Mİ GÜL DE RU MED Hİ

Mİ DE MED

3

Nota

B.S.S.

M.U.

SÂ Kİ İ GÜ GÜL İ

SÂ YÂ Kİ Dİ İ HE GÜ Mİ GÜ Lİ KU

SA Kİ GÜ GÜ Lİ

4

Nota

ZAR KÛ CA NIM

B.S.S.

ZAR NED VE KÛ LI CA CA NIM NIM 4,13

M.U.

ZAR KÛ CA NIM

5

Nota

EY BÂ DI BE HA HÂ RI

B.S.S.

EY BÂ DI BA HAR HÂ RI
EY GÛ Şİ SÛ HAN HAN Şİ

M.U.

EY BÂ DI BA HÂ HÂ RI

6

Nota

MÎ VE ZED

B.S.S.

MÎ NEV VE KU ZED CA

M.U.

MÎ VE ZED

7

Nota

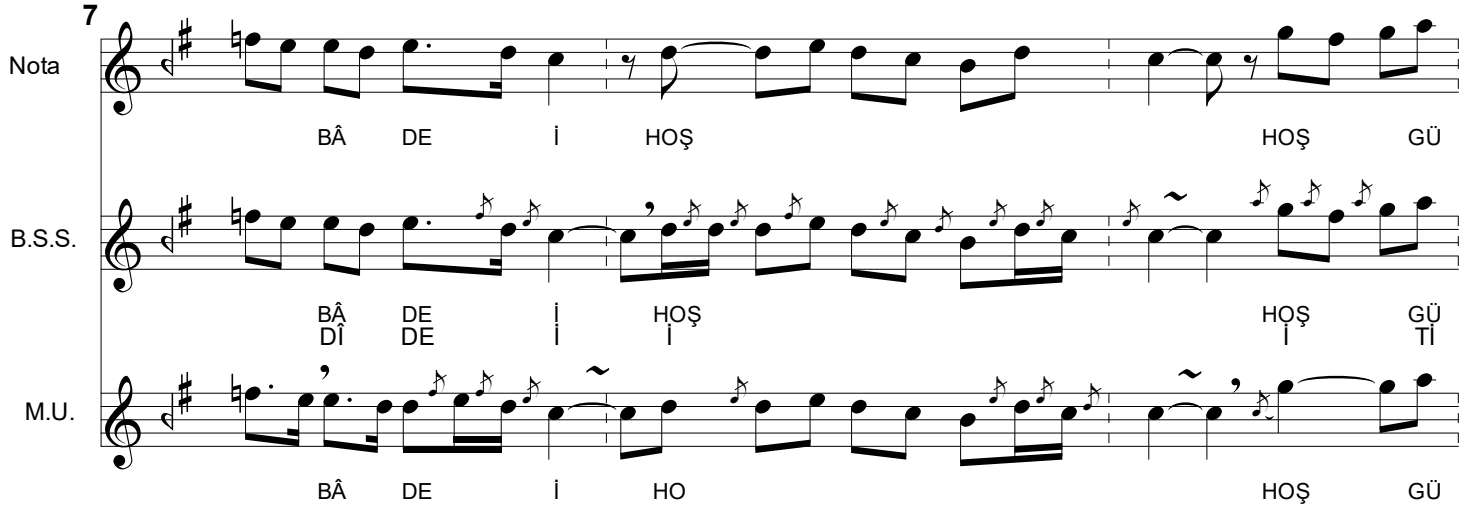
BÂ DE İ HOŞ HOŞ GÜ

B.S.S.

BÂ DE İ HOŞ HOŞ GÜ

M.U.

BÂ DE İ HO HOŞ GÜ



8

Nota

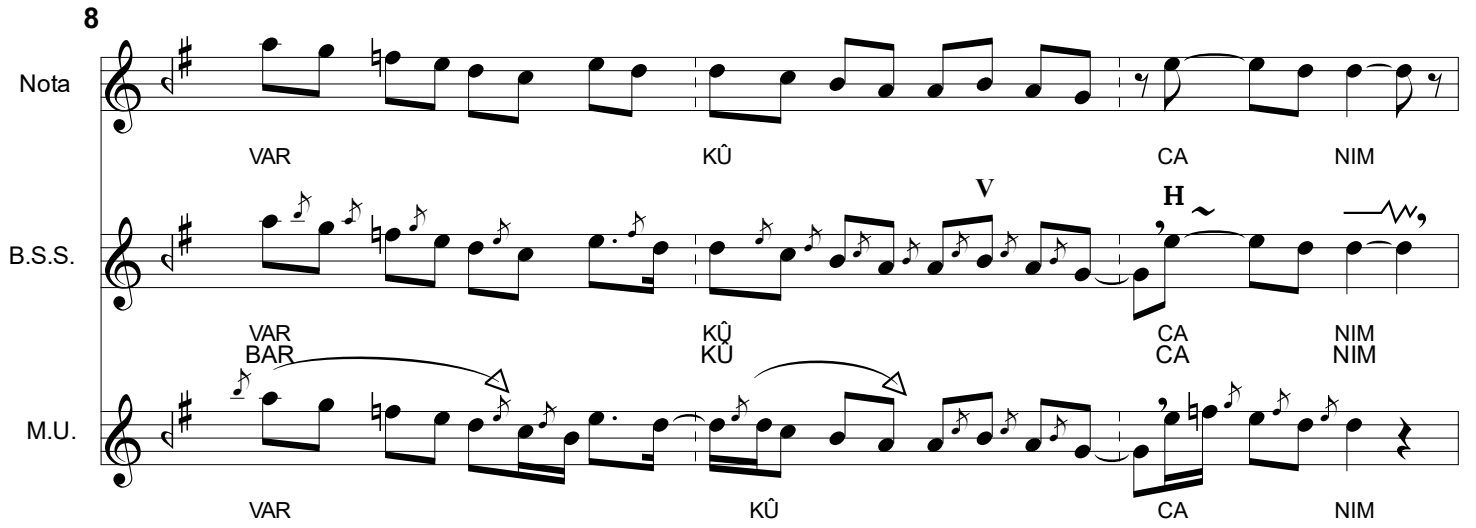
VAR KÜ CA NIM

B.S.S.

VAR KÜ CA NIM

M.U.

VAR KÜ CA NIM



9

Nota

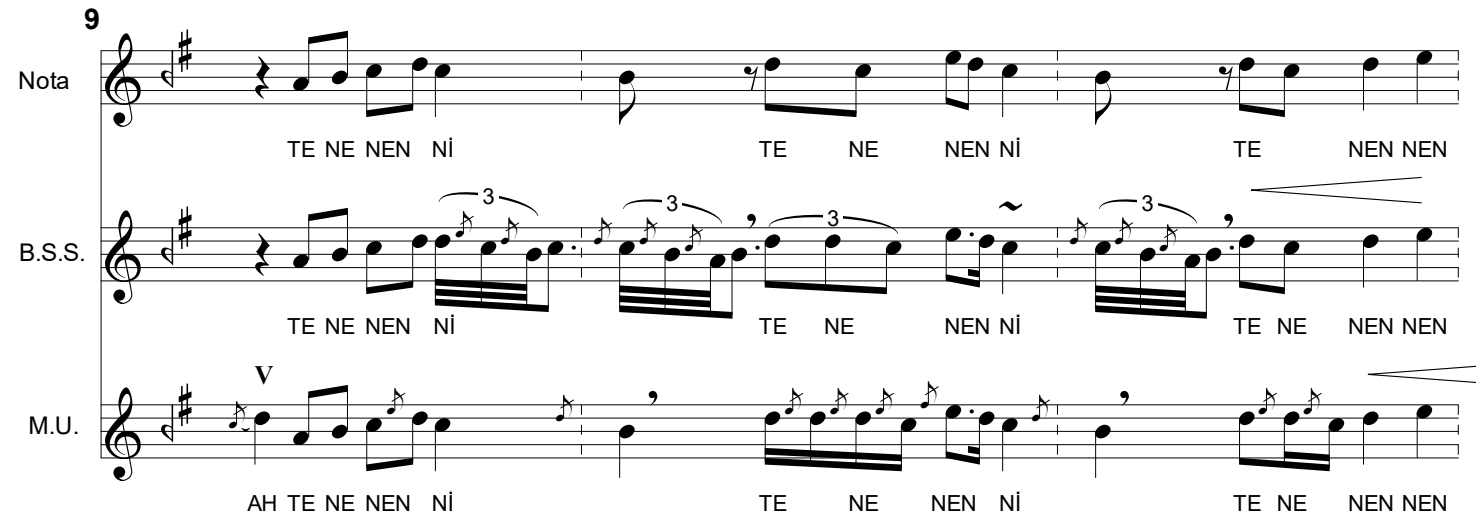
TE NE NEN Nİ TE NE NEN Nİ TE NEN NEN

B.S.S.

TE NE NEN Nİ TE NE NEN Nİ TE NE NEN NEN

M.U.

AH TE NE NEN Nİ TE NE NEN Nİ TE NE NEN NEN



10

Nota

NEN NEN NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

B.S.S.

NEN NEN NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

M.U.

NEN NE NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

11

Nota

YE LE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE LE LE

B.S.S.

YE LE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE LE LE

M.U.

YE LE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE LE LE

12

Nota

LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ

B.S.S.

LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ

M.U.

LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ

13

Nota

YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE

B.S.S.

YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE

M.U.

YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE

14

Nota

LEL LE LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

B.S.S.

LEL LE LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

M.U.

LEL LE LEL Lİ TE RE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

15

Nota

BÂ Dİ BE HAR HA RI
GÜ Şİ SÜ HAN HAN Şİ

B.S.S.

EY BÂ Dİ BA HAR HA RI
GÜ Şİ SÜ HAN HAN Şİ

M.U.

BÂ DE İ

16

Nota

B.S.S.

M.U.

Mİ NEV VE KU ZED CA

17

Nota

B.S.S.

M.U.

BÂ Dİ DE DE | HOŞ HOŞ GÜ Tİ

HO HOŞ GÜ

18

Nota

B.S.S.

M.U.

VAR BAR KÜ KÜ CA NIM

VAR KÜ CA NIM

19

Nota

B.S.S.

M.U.

CA NIM EY MEC LÎ SÎ BE

CA NIM EY MEC LÎ SÎ BEZ

CA NIM EY MEC LÎ SÎ BE

20

Nota

B.S.S.

M.U.

BEZ MÎ IŞ RÂ

BEZ MÎ IŞ RÂ

BEZ MÎ IŞ RÂ

21

Nota

B.S.S.

M.U.

CA NIM GA LÎ YE Î

CA NIM GA LÎ YE Î

CA NIM GA LÎ YE Î

22

Nota

AH MU RAD NİST

B.S.S.

AH MU RAD NİST

M.U.

AH MU RAD NİST

23

Nota

Sakıl

CA NIM TEN TEN NE NEN NEN NEN NEN NEN Nİ

B.S.S.

CA NIM TEN NE NEN NEN NEN NEN NEN Nİ

M.U.

CA NIM TEN TEN NE NEN NEN NEN NEN NEN Nİ

24

Nota

TEN TEN NE NEN NEN NEN NEN NEN Nİ TEN

B.S.S.

TEN TEN NE NEN NEN NEN NEN NEN Nİ TEN TE

M.U.

TEN TEN NE NEN NEN NEN NEN NEN Nİ TEN TE

25

Nota

LE LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

B.S.S.

RE LE LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

M.U.

RE LE LEL Lİ LE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

26

Nota

TE RE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ YA LA YEL LEL

B.S.S.

TE RE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ YA LA YEL LEL

M.U.

TE RE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ YA LA YE LE

27

Nim Sakil

Nota

Lİ GA Lİ YE İ

B.S.S.

Lİ GA Lİ YE İ

M.U.

LEL Lİ GA Lİ YE İ

28

Nota

AH MU RAD NİST

B.S.S.

AH MU RAD NİST

M.U.

AH MU RAD NİST

H a

29

Devr-i Revân

Nota

CA NIM AH DE RE DİL

B.S.S.

CA NIM AH DE RE DİL

M.U.

CA NIM AH DE RE DİL

H K

30

Nota

LA Dİ DE RE DİL

B.S.S.

LA DİL DE RE DİL

M.U.

LA DİR DE RE DİL

31

Nota

B.S.S.

M.U.

LA TE NE TA

LA TE NEN TA

LA TE NEN TA

32

Nota

B.S.S.

M.U.

DİR NEY

DİR NEY

DİR NEY

33

Nota

B.S.S.

M.U.

DE RE DİL

DE RE DİL

DE RE DİL

34

Nota

B.S.S.

M.U.

LA DİL DE RE DİL

LA DİR DE

35

Nota

B.S.S.

M.U.

LA TE NE TA

LA TE NEN TA

36

Nota

B.S.S.

M.U.

DİR NEY CA

DİR NEY CA

37 Remel

Nota

B.S.S.

M.U.

NIM EY ŞA Hİ Dİ KUD Sİ

NIM EY ŞA Hİ Dİ KUD Sİ

NIM EY ŞA Hİ Dİ KUD Sİ

38

Nota

B.S.S.

M.U.

Kİ KE ŞED BE

Kİ KE ŞED BE

Kİ KE ŞED BE

39

Nota

B.S.S.

M.U.

BEN Dİ Nİ KA BET VEY MÜR Gİ BE

BEN Dİ Nİ KA BET VEY MÜR Gİ BE

BEN Dİ Nİ KA BET VEY MÜR Gİ Bİ

40

Nota

HİŞ Tİ Kİ Dİ HED

B.S.S.

HİŞ Tİ Kİ Dİ HED

M.U.

HİŞ Tİ Kİ Dİ HED

41

Nota

DA DA NE VÜ A BET

B.S.S.

DA DA NE VÜ A BET

M.U.

DA DA NE VÜ A BET

42 Yürük Semâî

Nota

DIR TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN TEN NEN Nİ TEN

B.S.S.

DIR TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN TEN NEN Nİ TEN

M.U.

DIR TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN TEN NEN Nİ TEN

43

Nota

TEN NEN TA DİR NEY DİR TEN NEN Nİ TEN NEN

B.S.S.

TEN NEN TA DİR NEY DİR TEN NEN Nİ TEN NEN

M.U.

TE NEN TA DİR NEY DİR TEN NEN Nİ TEN NEN

44

Nota

Nİ TENNENİ TEN TENNENİ TEN TE NENTA DİR

B.S.S.

Nİ TENNENİ TEN TENNENİ TEN TENNENTA DİR

M.U.

Nİ TENNENİ TEN TENNENİ TEN TE NENTA DİR

45

Devr-i Kebîr

Nota

NEY YEN TİR LA TİR YEL

B.S.S.

TEN YEN TİR LA TİR YEL

M.U.

NEY YEN TİR LA TİR YEL

46

Nota

LEL LEL Lİ YA LA YEL LEL LEL

B.S.S.

LEL LEL Lİ YA LA YE LE LEL

M.U.

LEL LEL Lİ YA LA YE LEL LEL

47

Nota

LE LE LEL LEL LEL Lİ YEN TİR LA

B.S.S.

LE LE LEL Lİ YEN TİR LA

M.U.

LE LE LEL LEL Lİ YEN TİR LA

48

Nota

TİR YEL LEL LEL Lİ YA LA

B.S.S.

YEL LEL LEL Lİ YA LA

M.U.

TİR YEL LEL LEL Lİ YA LA

49

Nota

YEL LEL LE LE LEL LEL Lİ

B.S.S.

YEL LEL LEL a LE LEL LEL Lİ

M.U.

YEL LEL LE LE LEL LEL Lİ

50 Berefşân

Nota

TEN DİR TEN DİR TA NA DİR DİR

B.S.S.

TEN DİR TEN DİR TA a NA DİR DİR

M.U.

TEN DİR TEN DİR TA NA DİR DİR

51

Nota

TEN TEN DİR TEN DİR TA

B.S.S.

TEN TEN DİR TEN DİR TA h

M.U.

TEN TEN DİR TEN DİR TA a

52 Muhammes

Nota
NA DİR DİR TEN YE LE LE LE

B.S.S.
NA DİR DİR TEN YEL LE LEL LE

M.U.
NA DİR DİR TEN YE LE LE LE

53

Nota
LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ

B.S.S.
LEL LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ

M.U.
LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ

54

Nota
TE RE LE LE LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL

B.S.S.
TE RE LE LE LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL

M.U.
TE RE LE LE LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL

55 Fer

Nota
Lİ TE RE LE LE LE LEL

B.S.S.
Lİ TE RE LE LE LEL LE LEL Lİ

M.U.
Lİ YE LE LE LE LEL LE LEL Lİ

56

Nota
AH YA LA YEL LEL Lİ TE RE LE LE

B.S.S.
AH YA LA YEL LEL Lİ TE RE LE LE

M.U.
AH YA LA YEL LEL Lİ TE RE LE LE

57

Nota
LE LE LEL AH YA LA YEL LEL Lİ

B.S.S.
LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ

M.U.
LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ

58 Nim Sakıl

Nota

AH EY DE Mİ SU SU SUB Hİ

B.S.S.

AH EY DE Mİ SUB SUB Hİ

M.U.

AH EY DE Mİ SUB SUB Hİ

59

Nota

HOŞ NE FES

B.S.S.

HOŞ NE FES

M.U.

HOŞ NE FES

60

Nota

NA FE İ ZÜL ZÜL Fİ

B.S.S.

NA FE İ ZÜL ZÜL Fİ

M.U.

NA FE İ ZÜL ZÜL Fİ

61

Nota

YAR KÜ CA NIM

B.S.S.

YAR KÜ CA NIM

M.U.

YAR KÜ CA NIM

62

Nota

TE NE NEN Nİ TE NE NEN Nİ TE NEN NEN

B.S.S.

TE NE NEN Nİ TE NE NEN Nİ TE NE NEN NEN

M.U.

AH TE NE NEN Nİ TE NE NEN Nİ TE NE NEN NEN

63

Nota

NEN NEN NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

B.S.S.

NEN NEN NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

M.U.

NEN NE NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

64

Nota

YE LE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE LE LE

B.S.S.

YE LE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE LE LE

M.U.

YE LE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE LE LE

65

Nota

LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ

B.S.S.

LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ

M.U.

LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ

66

Nota

YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE

B.S.S.

YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE

M.U.

YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE

67

Nota

LEL LE LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

B.S.S.

LEL LE LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

M.U.

LEL LE LEL Lİ TE RE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

68

Nota

EY DE Mİ SU SU SUB Hİ

B.S.S.

EY DE Mİ SU SUB Hİ

M.U.

NA FE İ

69

Nota

HOŞ NE FES

B.S.S.

HOŞ NE FES

M.U.

70

Nota

NÂ FE İ ZÜL ZÜL Fİ

B.S.S.

NÂ FE İ ZÜL ZÜL Fİ

M.U.

ZÜL ZÜL Fİ

71

Nota

YÂR KÜ CA NİM

B.S.S.

YÂR KÜ CA NİM

M.U.

YÂR KÜ CA NİM

m.b.durak

4. SONUÇLAR ve ÖNERİLER:

Türk Mûsikîsinde türler ve biçimlerin oluşumu ve gelişimi fem-i muhsin diye tabir edilen ekol icrâcılarının, hocadan-talebeye bir öğrenim, aktarım ve icrâ yöntemi olan meşk odaklı ortaya koydukları, sanat alanını doğrudan etkileyen ve süreçte yeni özgün tavırlar oluşmasına yol açan bir gelenek olması gerçeğinden hareketle çalışmamızın giriş kısmında yapılan irdelemelerle;

Türk mûsikîsinde üslûp ve tavrın aynı anlama gelmediği, üslûbun Türk mûsikîsi genel icrâ gereklerini, tavrın ise Türk mûsikîsi ses icrâ üslûbu üzerine icrâcının kendi birikimi ile yorumladığı eserlere katkılarını ifâde ettiği,

Türk mûsikîsi eğitim-öğretiminin temelini oluşturan meşk sisteminin, mûsikîmiz ses icrâ üslûbunun gelecek kuşaklara aktarılması ve meşk esnasında talebeye salt olarak mûsikî eğitimi değil aynı zamanda hal eğitimi verildiği için büyük öneme sahip olduğu,

Türk mûsikîsi tür ve biçimlerinin sözlü ve sözsüz başlıklarının altında dini / lâ-dini şeklinde bir sınıflandırma, mûsikîmizin çoğu formunu dinin dışında veya dine aykırı olarak nitelediği için -icrâcılarımızın pek çoğunun mûsikîmizin pek çok formunun da bestekar ve/veya icrâcısı olduklarından- mûsikîmiz tür ve biçimlerini sözlü ve sözsüz başlıkları altında fasıl mûsikîsi, tekke mûsikîsi, cami mûsikîsi, yöre mûsikîsi ve mehter mûsikîsi olarak kullanmanın, mûsikîmiz tür ve biçimlerinin dine göre ayrıştırıcı olmaması açısından önemli olduğu sonucuna varılmıştır.

Çalışmamızın Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'ya ait yorum özelliklerini irdelediğimiz bulgular ve yorumlar bölümü altındaki tespitler ve yorumlarımızdan hareketle, yorum unsuru olarak sıklıkla yer verilen çarpmalara ilişkin;

Öncü Çarpma,

Öncü çarpmanın, her iki icrâcının Türk mûsikîsi ses icrâ üslûbunda günümüzde sıklıkla gördüğümüz Türk mûsikîsinde makam dizilerinin oluşmasında çok

önemli olan aralık ve perde bilincinin doğru işlenmesi amacına matuf olarak kullanıldığı,

Öncü Çarpma için uygulamada genellikle karar, güçlü veya varılacak perde ile 4'lü/5'li aralıklardaki perdelerden referans alındığı,

Bu çarpmanın genellikle mûsikî cümleleri, usûl ve güfte başlangıçlarında ya da nefes alınan yerlerden sonra kullanıldığı,

Referans alınan perdeden icrâ edilecek perdeye, hızlıca bir kaydırma hareketiyle varıldığı,

Ön Çarpma,

Ön çarpmanın, öncü çarpmada olduğu gibi cümle, usûl ve güfte başlangıçlarında referans perde olarak kullanıldığı ve öncü çarpmadan farklı olarak, referans alınan perdenin genellikle bir üst perde olması ve çarpma esnasında tek bir perdenin duyurulduğu,

Üst Çarpma,

Örnek icrâcılarının vukûfiyeti göz önünde bulundurulduğunda, Türk mûsikîsi ses icrâ üslûbunda bir perdeye üst çarpma kullanarak ulaşmanın perde hâkimiyetini artırdığı ve ses icrâsında da üst çarpmanın önemle kullanıldığı,

İnici seyirde başlanılan perdenin bir üstündeki, çıkıcı seyirde ise varılmak istenen perdenin bir üstündeki perdenin duyurulması sonucunda olduğu,

Genellikle nağmenin bölünmediği yerlerde, varılmak istenen perdeye daha emin bir şekilde gidebilmek maksadıyla kullanıldığı,

Ara Çarpma,

Türk mûsikîsi yorum özelliklerinden biri olan ara çarpmanın, icrâcının tercihine bağlı olarak iki aynı perde arasında icrâyı çeşitlendirmek ve/veya büyük tartımları daha küçük 2 tartıma bölüp icrâ ederek tekdüzelikten kurtarmak amacıyla kullanıldığı,

Sürekli Çarpma,

Genellikler uzun seslerin tartım çoğaltma tekniği de kullanarak aynı perdenin daha küçük değerliklere bölünmesi ve her perde arasında 2'den fazla olarak ara çarpma kullanılması ile oluştuğu,

Bu çarpma çeşidinin Türk mûsikîsi genel icrâ üslubunda sıklıkla kullanıldığı,

Notalar küçük değerliklere bölündüğünden sürekli çarpmanın uygulanabilmesi için tıpkı araştırmamızın örneklemini olan Sezgin ve Uğurlu gibi hançerenin etkili bir şekilde kullanılabilmesi gerektiği,

Çıkıcı Merdiven Çarpma,

Çıkıcı ve sıralı nağme yürüyüşlerinde, çıkılan her perdeye üst çarpma yapılmasıyla oluştuğu,

Nevâ Kâr'ın nağme yapısı incelendiğinde, dizi seslerinden oluşan seyirlerin genellikle inici olduğu dolayısıyla Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında çıkıcı merdiven çarpma kullanıma nadir rastlandığı,

İnici Merdiven Çarpma,

Vurkaç çarpma olarak da tarif edilen, inici ve sıralı nağme yürüyüşlerinde, başlangıç perdesinin bir üstündeki perdeye çarpma yapıp bir aşağı perdeyi inerek oluştuğu,

Nevâ Kâr'ın nağme yapısında inici dizi seyirleri çokça görüldüğü için, inici merdiven çarpmanın sıklıkla kullanıldığı,

Kaydırma,

Dizi kaydırma ve aralık kaydırma olmak üzere iki farklı şekilde kullanıldığı,

Dizi kaydırmanın, başlangıç perdesi ile varılacak perde arasında makamın dizi sesleri duyurularak, aralık kaydırmanın ise başlangıç perdesi ve varılacak perde arasında perde gözetmeksizin uygulandığı,

Dizi kaydırmanın genellikle aşağı yönlü, aralık kaydırmanın ise hem aşağı hem yukarı yönlü nağme yürüyüşlerinde kullanıldığı,

Meral Uğurlu'nun Bekir Sıdkı Sezgin'e oranla dizi kaydırma tekniğini daha fazla kullandığı, Bekir Sıdkı Sezgin'in inici seyirlerde daha ziyâde inici merdiven çarpma tekniğini kullanmayı tercih ettiği,

Kümelenme,

Esas perdenin bir üst veya bir altına kadar olan bölgede, perdelerin hızlıca ve çeşitli tartımlarla toplanması şeklinde oluştuğu,

Nevâ Kâr'ın genellikle terennüm bölümlerinde uygulandığı,

Yalın bir şekilde değil de çoğunlukla birden çok yorumlama unsurunu ihtiva eder biçimde çarpmalar ve tartımlarla çeşitlendirilerek kullanıldığı,

Sekileme,

Bir nağmenin tartım yapısını bozmadan ya da tartımı çeşitlendirerek ardışık dizi seslerinde tekrar edilmesi ile oluştuğu,

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında çoğunlukla tartım çeşitlendirmesi ile tatbik edildiği,

Sekilemenin her iki icrâcı tarafından bazen aynı bazen farklı tartımlarla çeşitlendirilerek uygulandığı,

Nevâ Kâr'ın besteli bir form olması sebebiyle sekilemenin en fazla iki tekrar ile kullanıldığı,

Tartım Kullanımı,

Tartım çeşitlendirmeyi, genellikle icrâcıların seslendirdikleri esere dinamizm katma amaçlı kullandığı,

Tartım kullanımı esnâsında aynı zamanda çarpma türleri, sekileme, kümelenme, dalgalanma gibi diğer yorumlama unsurlarının da uygulandığı,

Tartım kullanımının her iki icrâcının da icrâsının tamamına yakınında gözlemlendiğinden yola çıkarak, Türk mûsikîsi ses icrâ üslûbunda tartım çeşitlendirme tekniğinin çok yoğun ve belirleyici olduğu,

Gider Anlayışı,

İcrâcılarının, icrâ ettikleri eserleri, usûl özelliklerine aykırı davranmayacak şekilde bazen ağırlaşarak, bazen hızlanarak, bazen de uzun kalış ile yorumladığı,

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun, Nevâ Kâr icrâsında ortak bir şekilde gider yorumu yaptığı gibi, birbiriyle ters orantılı olarak biri ağırlaşırken diğerinin hızlandığı bölümlerin olduğu,

Hızlanan icrânın terennüm bölümlerinde, ağırlaşan icrânın ise genellikle usûl geçişlerinde uygulandığı,

İcrâ esnâsında yapılan gider yorumlamalarının esere canlılık ve hareketlilik kattığı,

Usûl geçişlerinde Meral Uğurlu'nun genellikle ağırlaşan icrâyı, Bekir Sıdkı Sezgin'in ise uzun kalış kullanmayı tercih ettiği sonuçlarına varılmıştır.

Çalışmamızın Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'ya ait yorum özelliklerinin ifâde unsurlarına ilişkin;

Dalgalanma,

Türk mûsikîsi ses icrâ üslûbunca, ekseriyetle karar, güçlü ve asma kalış perdelerindeki uzun süreli kalışlarda kullanıldığı,

Perde boyunca dalgalanma ve perde tutarak sıklaşan dalgalanma olarak iki farklı şekilde uygulandığı,

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsından yola çıkarak dalgalanmanın, Türk mûsikîsi ses icrâ üslûbuna örnek teşkil edecek şekilde sıkça kullanıldığı,

Vurgu,

Sönen ve tamamen güçlü bir şekilde olmak üzere iki farklı uygulanış şekli olduğu, ifâde unsurlarından biri olan vurguyu, icrâcının perdeyi veya güfteyi ön plana çıkarmak için uyguladığı,

Genellikle perdeyi ön plana çıkarmak için sönen, güfteyi ön plana çıkarmak için ise tamamen güçlü vurgunun kullanıldığı,

Kesik İcra,

İcra edilen perdeyi, perdenin önündeki ve sonundaki perdelerden tamamen bağımsız olarak keskin bir şekilde seslendirerek oluştuğu,

Kesik icrâ kullanımının, eserin icrâsına canlılık kattığı,

Bu ifâde unsurunun Nevâ Kâr icrâsında Yürük semâî usûlündeki terennüm bölümünde sadece Bekir Sıdkı Sezgin tarafından tatbik edildiği,

Kuvvetli/Hafif İcrâ,

İcrâ edilen eserdeki bazı perdeleri, motifleri veya cümleleri; güfteyle, nağmeyle veya hissiyatla bağlantılı olarak kuvvetli/hafif ya da kuvvetlenen/hafifleyen bir şekilde icrâ edilerek oluştuğu,

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında sıklıkla kullanılan bir ifâde unsuru olduğu,

Kuvvetlenen icrânın genellikle seslerin tizleşmesiyle birlikte çıkıcı seyirlerde, hafifleyen icrânın ise genellikle seslerin pestleşmesiyle birlikte inici seyirlerde kullanıldığı,

Kuvvetli/hafif icrâ ile eserlerin tekdüzelikten kurtulduğu, sonuçlarına ulaşılmıştır.

Türk mûsikîsi ses icrâ üslûbunda yorum unsurlarının bazen yalnız bazen girift olarak tatbik edildiği, hem Meral Uğurlu hem de Bekir Sıtkı Sezgin icrâlarında yorum unsurlarının bazen aynı yerde, bazen farklı yerlerde, bazen tıpkı, bazen çeşitlemeli

veya ifâde farklı kullanıldığı, dolayısıyla mûsikîmizin icrâ alanında icrâcıyı özgür bırakan geleneğin, eserin tamamında, özgün yorumlarda tavırların ayırt edici özellikler ihtiva edecek renkler oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Buradan hareketle Nevâ Kâr'ın nota nüshâlarında zaman zaman yorum olarak icrâda kullanılan tartım çeşitlendirmeleri veya çarpmaların tartımlarla ifâde edilerek besteye dahil edilmesi gibi unsurların eserin beste nüshâlarında farklılıklara sebep olduğu tespit edilmiştir. Türk mûsikîsi icrâsında kullanılan nota nüshâlarının icrâcının yorumuna göre değil olabildiğince besteyi yansıtacak şekilde yazılmasının büyük önem taşıdığı sonucuna varılmıştır.

ÖNERİLER:

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun incelediğimiz Nevâ Kâr icrâ üslûbu ve tavır özelliklerinin diğer formlarda da yapılan icrâlarda da incelenmesi neticesinde Türk mûsikîsindeki diğer form icrâ üslûplarının belirlenmesi ve notaya aktarılması yeni icrâcılara kolaylık sağlayacaktır.

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Nevâ Kâr icrâsında uyguladıkları yorum özelliklerinin aynı icrâcılarının diğer formlardaki eserlerde uyguladıkları yorum özellikleri ile karşılaştırılarak, hangi yorumlama unsurlarının hangi formlarda daha fazla kullanıldığı, dolayısıyla icrâ üslûbunun genel ya da formlara göre farklı olduğu sonuçlarında önemli veri sağlayacaktır.

Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu haricindeki diğer ses icrâcılarının Kâr ve/veya başka formlardaki icrâlarında yorum özellikleri incelenerek icrâ tavrına ilişkin benzer uygulamaların görülüp görülmediği neticesine varılabilir.

Türk mûsikîsi icrâsında kullanılan nota nüshâlarının icrâcının yorumuna göre değil, olabildiğince besteyi yansıtacak şekilde yazılması, eserlerin başka icrâcılar tarafından kullanımında makâma, usûle ve güfteye göre farklılıkların âzâmi ölçüde önüne geçecektir. Böylece eserlerin sonraki nesillere intikâli daha sağlıklı olacaktır.

Bu tür çalışmaların konservatuvarlarda form icrâ üslûpları eğitim-öğretimi aşamasında öğrencilere kolaylık sağlayabileceği ve alanda akademik çalışmalar yürüten akademisyenlere kaynak olabileceği düşünülmektedir.



5. KAYNAKÇA

- AYAN, Özata (2020). Saadet Güldeş'in Arşivindeki Mûsikî Sohbetleri, İstanbul: Kubbealtı Yayınevi
- BEYATLI, Yahya Kemal (1974). Kendi Gök Kubbemiz, İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları
- BOL, Yasin (2016). Biçimsel Açıdan Türk Mûsikisinde Kâr Formu. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- ÇAĞDAŞ, Ahmet Nuri (2019). Kömürcüzâde Mehmet Efendi'nin Hüzzam Makamında, Beste Formunda "Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme" Mısra'ıyla Başlayan Eseri Örneğinde: "Bekir Sıdkı Sezgin Tavrı. Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 10-25
- ÇİFTÇİ, Kibele Kıvılcım (2019). Geleneksel Türk Müziğinde Nota Yazımında Kullanılan Müzikal İfadeler: Cinuçen Tanrıkorur Örneği. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, (7/96), 245-260.
- DELİCE, Serkan (2005). Tek beklentim bu müziğin yaşaması; Meral Uğurlu. Dergâh Edebiyat Sanat Kültür Dergisi, (16/185), s.13.
- DELİCE, Serkan (2008). Türk Mûsikisi İcrâsı ve Bir İlkelilik Olarak Meral Uğurlu. Mûsikîşinas Dergisi, (10), s. 307.
- DOĞAN, Esin (2019). Acem Aşîran Makamındaki "Klâsik Türk Mûsikîsi Kadın Ses İcrâcılarında Merâl Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın Tavrı Özelliklerinin Tahlîli ve Mukâyesesi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankâra.
- DURGUTLU, Metin (2013). Sözlü Türk Mûsikîsi'nde Solistik İcrâ Üzerine Kârşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- GÖNÜL, Mehmet (2010). Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- GÖNÜL, Mehmet (2017). Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırmaları, Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- GÖNÜL, Mehmet (2018). Türk Mûsikîsinin Tasnîf ve Tesmiyelerine Bir Bakış. İstem Dergisi, (16/31), 35-46.
- KAÇAR, Gülçin Yahya (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcrâlar. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, (25/2), 215/228.
- KAM, Ruşen Ferit (1942). Mustafa İtrî Çelebi. Yeni Türk Mecmuası, (115/7), 17-19.
- KARASAR, Niyazi. (2013). Bilimsel Araştırma Yöntemi. (25. Baskı). Ankara: Nobel Yayınevi.
- KARATAŞ, Zeki. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi
- ONGAN, Emin (1947). Ebedileşen Dehalarımız; İtrî. Türk Mûsikîsi Dergisi, (1/2), 8.
- ÖZ, Yusuf (2012). “Şuara Tezkiresi”, TDV Yayınları, c.41, s.68, İstanbul.
- ÖZBİLEN, Nesibe Özgül (2007). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- ÖZCAN, Nuri (2006). Bekir Sıtkı Sezgin, DİA, c. 37, s. 82.
- ÖZCAN, Nuri- ÇETİNKAYA, Yalçın (2006), “Mûsikî”, DİA, c. 31, İstanbul, s. 257.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1987). İtrî. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Türk Büyükleri Dizisi (38).
- ÖZTUNA, Yılmaz (2006). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. (Cilt.2) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- SÖZER, Vural (2005). Müzik Ansiklopedik Sözlük. Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.SÜRELSAN, İsmail Baha (1977). İtrî. Milli Kültür Dergisi, (1/4), 17-21.

- ŞAHİN, Ülkü (2019). Hafız Şirâzi Divanı'nın Türkiye Yazma Eserler Kurumuna Kayıtlı ("06 hk 1006", "45 hk 2658" ve "06 hk 262" Arşiv Numaralı Nüshalarının Tezyini Açından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- TANRIKORUR, Cinuçen (1998). Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- TİMUR, Selçuk - ÇAKIRER, Hüseyin Serdar (2020). Münir Nurettin Selçuk' Un Seslendirdiği Bayati Ayin-i Şerifin İcrâ Stilleri Yönünden Analizi, Social Mentality and Researcher Thinkers Journal Dergisi, (6/37), 1913-1920.
- TOKAÇ, Murat Salim (2008). Buhûrîzâde Mustafa İtrî'nin Eserlerinin Dönemsel Olarak Müzikal Kompozisyon ve Usûl Açısından Kârşılaştırılarak İncelenmesi. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- YAVAŞCA, Alâeddin (2002). Türk mûsikîsi'nde kompozisyon ve beste biçimleri. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- YAZICI, Tahsin (1997). Hâfız Şirâzi, TDV İslam Ansiklopedisi, c. 15, s. 103.
- YEKTA, Rauf (2012). Mebahis-i Mûsikîyye İtrî. Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi, (469), 22-26.
- YILDIRIM, Mustafa, (2020). Türk Mûsikisinde Mevlîd Geleneği ve Kâni Karaca'nın Mevlid İcralarının Tahlili, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- DEVLET KOROSU, Eskimeyen Yol Arkadaşlarımız, Meral Uğurlu <http://www.devletkorusu.com/index.php/eskimeyen> , (20.06.2022)



EKLER



EK-1. NEVÂ KÂR DİKTE NOTASI



Nevâ Kâr

Gülbün-i Iyş Midemed Sâk'i-i Gül-izâr Kû

Güfte: Hâfız Şirâzî

Beste: Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi

Nim Sakıl

EY GÜL BÜ Nİ İ İ İY Şİ Mİ DE
MED SÂ İ
GÜL İ ZAR KÛ CA NİM
EY BÂ DI BE HA HÂ RI Mİ VE
ZED BÂ İ
HOŞ GÜ VAR KÛ CA NİM
TE NE NEN Nİ TE NEN Nİ TE NEN NEN NEN NEN NEN Nİ
YEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ YE LE LE LE LE LE LEL Lİ
TE RE LE LE LE LE LEL AH YA LA YEL LEL Lİ
YEL LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE LEL LE Lİ



Gülbün-i Iyş Midemed Sâk'i-i Gül-izâr Kû

2

YE LE LEL LEL LEL LEL Lİ BÂ GÜ HAR HAN

HA Rİ Mİ VE ZED
HAN Şİ NEV KU CA

BÂ Dİ | HOŞ GÜ VAR
Dİ | Tİ BAR

KÜ CA NIM CA NIM EY MEC Lİ Sİ
KÜ

BE BEZ Mİ İŞ RÂ

CA NIM GA LÎ YE Î AH MU

RAD NİST CA NIM TEN Sakıl

TEN NE NEN NEN NEN NEN NEN Nİ TEN TEN NE NEN NEN NEN NEN NEN NEN Nİ TEN

LE LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ TE RE LEL LEL

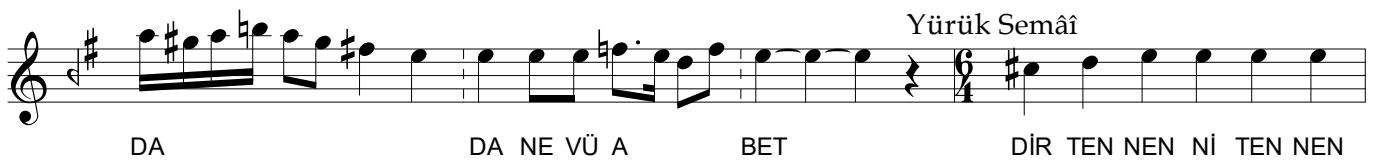
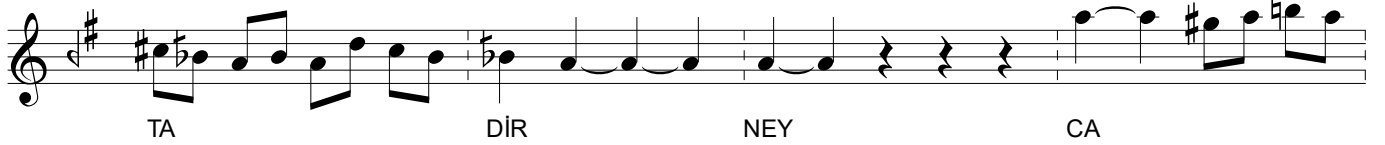
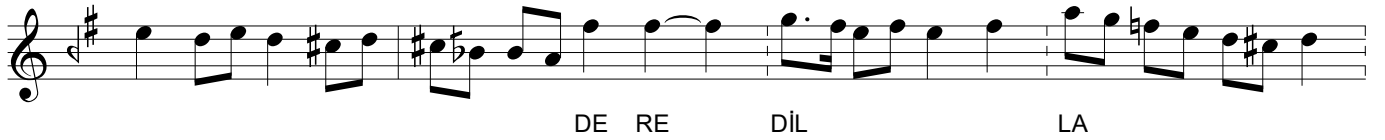
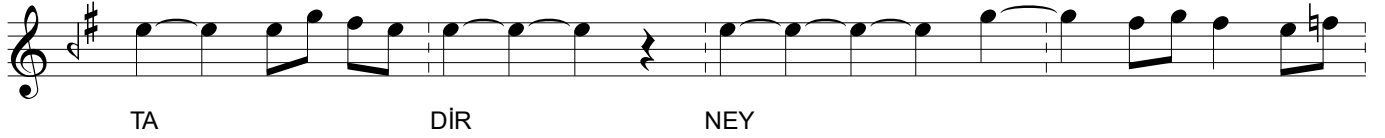
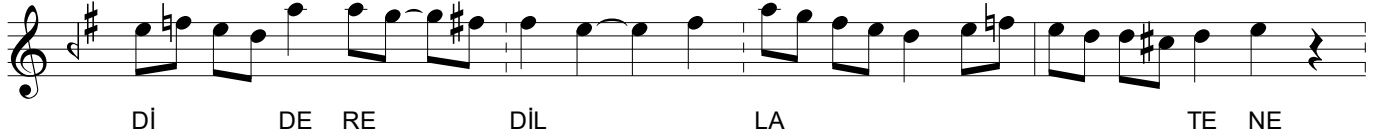
LEL LEL LEL Lİ YA LA YEL LEL Lİ GA Lİ YE Nim Sakıl

î AH MU RAD NİST

Gülbün-i İyş Midemed Sâk'i-i Gül-izâr Kû

Devr-i Revân

3



Gülbün-i Iyş Midemed Sâk'i-i Gül-izâr Kû

4

DİR TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN TEN NEN Nİ TEN TE NEN TA DİR

Devr-i Kebîr

NEY YEN LA TİR YEL LEL LEL

Lİ YA LA YEL LEL LE LEL LEL LEL Lİ

YEN TİR LA TİR YEL LEL LEL Lİ YA LA

Berefşân

YEL LEL LE LE LEL LEL Lİ TEN DİR TEN

DİR TA NA DİR DİR TEN TEN DİR TEN

Muhammes

DİR TA NA DİR DİR TEN YE LE LE LE

LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ TE RE LE LE

Fer

LE LE LEL Lİ AH YA LA YEL LEL Lİ TE RE LE LE

LE LE LEL AH YA LA YEL LEL Lİ TE RE LE LE

Nim Sakil

LE LE LEL AH YA LA YEL LEL Lİ AH EY DE Mİ



Gülbün-i İyş Midemed Sâk'i-i Gül-izâr Kû

5

SU SU SUB Hİ HOŞ NE FES

NA İ ZÜL Fİ

YAR KÛ CA NİM TE NE NEN Nİ

TE NEN Nİ TE NEN NEN NEN NEN Nİ YEL LE LEL LEL LEL LEL

Lİ YE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE LE

LE LE LEL AH YA LA YEL LEL Lİ YEL LE LEL LEL LEL LEL

LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE LEL LE Lİ YE LE LEL LEL

LEL LEL Lİ EY DE Mİ SU SU SUB Hİ

HOŞ NE FES

NÂ İ ZÜL ZÜL Fİ

YÂR KÛ CA NİM



EK-2. NEVÂ KÂR REFERANS NOTA

NEVÂ MAKAMINDA KÂR

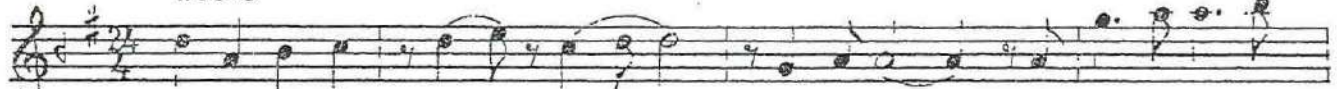
GÜLBÜN-İ İŞ MİDEMET SAKÎ-İ GÜL-İZÂR KÜ

BEGTE: ŞİRAZ'LI HÂFİZ
GÜLTE: ŞİRAZ'LI HÂFİZ

USÛLÜ: NİM SAKİL

♩: 76

1. BEND



1. EY GÜL BÜ Nİ İ İ İY Şİ Mİ DE MET
2. EY BÂ DI BA HÂ HÂ HÂ RI Mİ VE ZED



SÂ Kİ İ GÜL GÜL İ ZÂ RI
BÂ DE İ HOŞ HOŞ GÜ VÂ RI

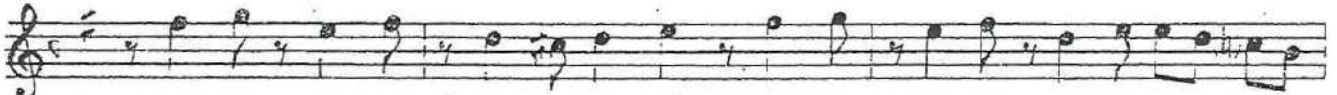
TERENNÜM



KÜ CÂ NİM TE NE NEN Nİ TE NE NEN Nİ TE NE



NEN NEN NEN NEN NEN Nİ YE LE LEL LEL LEL LEL Lİ



YE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE LE LE LE LE LEL Lİ



AH YA LÂVEL LEL Lİ YE LE LELLELE LEL LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE



LEL LE LEL LE LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ - BÂ DI BA



HÂ HÂ HÂ RI Mİ VE ZED



BÂ DE İ HOŞ HOŞ GÜ VÂ

RI KŪ CĀ NIM

2. BEND

1.EY HER GŪ Lİ NE NE NEV Zİ GŪL RU
2.EY GŪ Őİ SŪ HA HA HAN Őİ NEV KU

1 Hİ 2 CĀ YĀ Dİ HE Mİ
Dİ DE İ İ

1 Mİ KŪ NED VE Lİ CĀ NIM
2 İ Tİ BĀ Rİ KŪ CĀ NIM
TERENNŪM

TE NE NEN Nİ TE NE NEN Nİ TE NE NEN NEN NEN NEN NEN Nİ

YE LELELELE LEL LEL Lİ YE LE LE LE LE LEL Lİ TE RE

LE LE LE LE LEL Lİ AH YA LĀ YEL LEL Lİ

YE LELELELE LEL LEL LEL Lİ A MAN YE LE LEL LE LEL LE LEL Lİ

YE LE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ GŪ Őİ SŪ HA HA

HAN Şİ NEV KU CÂ Dİ DE İ

3. BEND İ Tİ BÂ RI KÛ CA NİM -

EY MEC Lİ Sİ BE BE BEZ Mİ Ş RÂ

CÂ NİM GÂ Lİ YE AH MU RAD

NİST CÂ NİM TEN TEN NE NEN NEN NEN NEN Nİ TEN

TEN NE NEN NEN NEN NEN NEN Nİ TEN TE RE LE LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL

LEL LEL Lİ TE RE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ YA LÂ YEL LEL Lİ

NİM SAKIL (76)

GA Lİ YE AH MU RAD NİST

CA NİM AH DE RE DİL LÂ Dİ DE RE

DİL LÂ TE NE TA DİR NEY

DE RE DİL LÂ Dİ DE

RE DİL LÂ TE NE

DİR NEYH CA NİM

EY ŞÂ HE Dİ KUD Sİ Kİ KE ŞED

BEN BEN Dİ Nİ KÂ BED

VE'Y MÜR Gİ BE HİŞ Tİ Kİ Dİ HEC

DÂ DÂ NE VÜ Â BEİ

DİR TENNEN Nİ TEN NEN Nİ TENNEN Nİ TEN TEN NEN Nİ TEN

TE NE TA DİR NEY DİR TEN NEN Nİ TEN NEN

Nİ TENNEN Nİ TEN TENNEN Nİ TEN TE NE TA DİR NEY

Rit.....!
Devri Kebrîk

DEVRI KEBİR (♩:76) ②



YEN TİR LÂ TİR YEL LEL LEL Lİ YA LÂ



YE LE LEL LE LE LEL Lİ Lİ YEN TİR VÂ



YEL LEL LEL Lİ YA LÂ YEL LEL LE LE LEL LEL Lİ

BEREŞAN (♩:116) ②



TEN DİR TEN DİR YA NA DİR DİR TEN



TEN DİR TEN DİR TA NA DİR DİR TEN

MUHAMMES (♩:152) ②



YE LE LE LE LE LE LEL Lİ AH YA LÂ YEL LEL



Lİ TE RE LE LE LE LE LE Lİ



AH YA LÂ YEL LEL Lİ TE RE LE LE



LE LE LEL Lİ AH YA LÂ YEL LEL Lİ



TE RE LE LE LE LE LEL Lİ AH YA LÂ YEL LEL Lİ

24
24
P. 2 Nim
Sekt

NİM SAKİL (♩:76)

4. BEND

AH EY DE Mİ SU SU SUP Hİ HOŞ NE FES
 NĀ FE İ ZÜ ZÜL Fİ YĀ RI
 TERENNŪM
 KŪ CĀ NİM TENE NEN Nİ TE NE NEN Nİ TENE
 NEN NEN NEN NEN NEN NĪ YE LE LEL LEL LEL LEL LĪ
 YE LE LE LE LE LE LEL LĪ TE RE LE LE LE LEL LĪ
 AH YA LĀ YEL LEL LĪ YE LELELELELE LEL LEL LEL LĪ A MAN YE LE
 LEL LE LEL LE LEL LĪ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL LĪ
 EY DE Mİ SU SU SUP Hİ HOŞ NE FES
 FE İ ZÜL
 ZÜL Fİ YĀ R(İ) KŪ CĀ NİM

öleü faa

(Rit.)

(SON)

GÜLBÜN-İ İŞ MİDEMET SAKİ-İ GÜL-İZÂR KŪ
 BÂD-İ BĀHĀR MİVEZED BĀDE-İ HOŞ-GŪVĀR KŪ
 HEY GÜL-İ NEV Zİ-GÜL-RUHÎ YĀD HEMÎ KŪNED VELÎ
 GŪŞ-İ SŪHAN-ŞİNEV KUCĀ DĪDE-İ İTİBĀR KŪ

MECLİS-İ BEZM-İ İŞRĀ GĀLİYE-İ MERĀM NİST
 EY DEM-İ SUPH-İ HOŞ-NEFES NĀFE-İ ZÜLF-İ YĀR KŪ
 EY ŞĀHED-İ KUDSÎ Kİ KEŞED BEND-İ NİKĀBED
 VE'Y MŪRG-İ BEHİSTÎ Kİ DİHED DĀNE VŪ ĀBET

**EK-3: ZEKİ BAŞAR'IN EL YAZISIYLA NEVÂ KÂR'IN GÜFTESİ VE
TÜRKÇE ÇEVİRİSİ**

FERİ (J=96)

AH YALAYEL LEL Lİ TE RE LE LE LE LE LEL Lİ

AH YALAYEL LEL Lİ TE RE LE LE LE LE LEL Lİ

NİM SAKİL (J=92)

AH YALAYEL LEL Lİ AH EY DE- Mİ SU-

SUB Hİ HOŞ NE- FE- S NÂ- FE- İ

ZÜ ZÜL- Fİ YA- Rİ

KÜ CA- NİM NİM SAKİL KÜ

Terannüm

8

(EY) GÜLBÜNİNS MİDEMED SAKİL GÜLİZARI KÜ (CANIM)
 (EY) BADI BEHAR MİVEZED BADEİ HOŞGÜVARI KÜ (CANIM)
 MÜLÂZİME TEREENNÜM
 TEN NEN Nİ TENE NEN Nİ TENE NEN NEN NEN NEN Nİ YELE
 LEL LEL LEL LEL Lİ YELE LE LE LE LEL Lİ TERE LE LE LE LE
 LEL Lİ AH YALAYEL LEL Lİ YELE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ AMAN
 YELE LEL LE LEL LEL Lİ TER LEL LEL LEL LEL Lİ
 BADEİ HOŞGÜVAR KÜ CANIM
 BENDİ SÂNİ
 (EY) HER GÜLİ-NEVZİ GÜLRUHI YÂDİ HEMİ DİHED VELİ (CANIM)
 GÜSİ SÜHAN ŞİNEV KÜCA DİDEİ İTİBAR KÜ (CANIM)
 MEYAN HANE
 (EY) MECLİSİ BEZMİAŞRA (CANIM) GÂLİYÉİ MURAT NİST (CANIM)
 TEN TEN NE NEN NEN NEN NEN Nİ TEN TEN NE NEN NEN NEN
 NEN NEN Nİ TEN TERE LE LEL Lİ YELE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ
 TERE LEL LEL LEL LEL LEL Lİ YALA YEL LEL Lİ GÂLİYÉİ
 MURAT MURAT NİST CANIM AH DERE DİLLÂ DİDERE DİLLÂ

TEN TA DIR NEY DERE DİLLÂ DİDERE DİLLÂ TENE
 TA DIR NEY CANIM;
 (EY) SAHİDİ KUDSİ Kİ KEŞED BENDİ NIKABET
 VEY MURĞİ BEHİŞTİ Kİ DİHED DANE VÜ ABE T
 DİR TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TEN NEN N TEN TEN NEN Nİ TEN
 TEN TA DIR NEY (MÜKERRER)
 YENTİR LA TİR YEL LEL LEL Lİ YALA YEL LEL LEL LE
 LEL LEL Lİ. YENTİR LA TİR YEL LEL LEL Lİ
 YALA YEL LEL LEL LE LE LEL LEL Lİ;
 TEN DİR TEN DİR TA NE DİR DİR TEN (MÜKERRER)
 YELE LE LE LE LE LEL Lİ AH YALAYEL LEL Lİ,
 TERE LE LE LE LE LEL Lİ AH YALAYEL LEL Lİ,
 TERE LE LE LE LE LEL Lİ AH YALAYEL LEL Lİ,
 TERE LE LE LE LE LEL Lİ AH YALAYEL LEL Lİ,
 (MÜKERRER)
 EY DEMİ SUPHİ HOŞ-NEFES NÂPÊİ ZÜLFİ YÂRİ KÜ (CANIM)
 (TERENNÜM EYVELKİ GİBİ)

İKAI

Nimsakil

İKAI

SAKİL

Devri revan

Remel

Yürük semai

Devri kebur

Berefsan

Muhammes

Fer

Şiirin mealen türkçesi

AYŞ VE İŞRETİN YANİ YİYİP İÇİP ZEVK VE SAFA ETMENİN
GÜL FİDANI YEŞERİP YETİŞMEKTE, GÜL YANAKUSAKİ NEREDE ?
BAHAR RUZGÂRI ESMEKTE TATLI, LEZZETLİ ŞARAP NEREDE ?
HERNEVİ GÜL, DAİMA BİR GÜL YÜZLÜYÜ HATIRLATMAKTA; FAKAT
SÖZ İŞİTECEK KULAK NEREDE ? İBRET ALACAK GÖZ NEREDE ?
İŞRET MECLİSİNİN GÜL KOKUSU YOK; EY NEFESİ HOŞ OLAN
SABA RUZGÂRI SEVGİLİNİN MİSK KOKULU ZÜLFÜ NEREDE ?
EY İLÂHİ GÜZEL, SENİN YÜZÜNÜN ÖRTÜSÜNÜ KİM AÇAR ?
VE EY CENNET KUŞU SANA KİM YEM VE SU VERİR....