

**“Severim Her Güzeli” Adlı Eserin Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrâlarının Mukâyeseli Analizi**

A Comparative Analysis of the Performances of Munir Nurettin Selcuk, Bekir Sıtkı Sezgin and Alaeddin Yavasca of the Work Entitled “Severim Her Guzeli”

**Mustafa YILDIRIM - Mustafa Süha ÇUBUKCU**

Dr. Öğr. Üyesi, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Ses Eğitimi Bölümü, [mustafa42yildirim@gmail.com](mailto:mustafa42yildirim@gmail.com), Orcid ID :0000-0002-2241-8980

Araştırma Görevlisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, [suhacubukcu@gmail.com](mailto:suhacubukcu@gmail.com), Orcid ID: 0000-0003-0381-3042

Makale Bilgisi	Article Information
Makale Türü – Article Type	Arařtırma Makalesi / Research Article
Geliř Tarihi – Date Received	1 Şubat / February 2022
Kabul Tarihi – Date Accepted	20 Mart / March 2022
Yayın Tarihi – Date Published	23 Mart / March 2022
Yayın Sezonu	Mart
Pub Date Season	March

**Atıf / Cite as:** Yıldırım, M. – Çubukcu, M. S. (2022), “Severim Her Güzeli” Adlı Eserin Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrâlarının Mukâyeseli Analizi/ A Comparative Analysis of the Performances of Munir Nurettin Selcuk, Bekir Sıtkı Sezgin and Alaeddin Yavasca of the Work Entitled “Severim Her Guzeli”. Turkish Academic Research Review, 7 (1), 151-170. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tarr/issue/68995/1062239>

**İntihal / Plagiarism:** Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tarr>

**Copyright** © Published by Mehmet ŞAHİN Since 2016- Akdeniz University, Faculty of Theology, Antalya, 07058 Turkey. All rights reserved.



## **“Severim Her Güzeli” Adlı Eserin Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrâlarının Mukâyeseli Analizi**

Mustafa YILDIRIM - Mustafa Süha ÇUBUKCU

### **Öz**

Türk mûsikîsi kuşattığı coğrafya dahilinde yer alan millet ve toplumların doğrudan ya da dolaylı etkileşimleriyle mütekâmil halini almış zengin içerikli bir mûsikîdir. İslam öncesinde Türklerin sözlü mûsikîde daha çok şiirlerden yararlandığı bilinmektedir. Zengin Fars ve Arap edebiyatıyla etkileşimden sonra Türk mûsikîsinin sözlü formları daha da çeşitlenmiştir. Formların her biri edebiyatın farklı yönleriyle ilgili olduğu için icrâ şekilleri de birbirinden farklı tarzdadır. Ses ve saz icrâcıları Türk mûsikîsi genel icra üslûbunca (zamanla oluşan ve gelenek halini almış) âsârı yaşatmalı ve intikâl ettirmelidirler. İcrâcının eserleri yorumlarken üslûp dışına çıkma özgürlüğü bulunmamaktadır ancak sâzende ve hânende zamanla kendinde oluşan mûsikî birikimini, becerisini ve kendine has mûsikî özelliklerini (kişisel tavır), süsleme teknikleriyle formun üslûbunu bozmadan özgürce icralarına yansıtabilir. Bu farklılık formun icrâ üslûbunu bozmadıkça aksine zenginleştirir.

Çalışmamızda Türk mûsikîsi’nde üslûp ve tavır kavramları ele alınmıştır. Türk mûsikîsinde icrâcının tavrını belirleyen süsleme tekniklerine örnekler verilmiştir. 20. ve 21. yy. ses icrâcılarından Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca’nın “Severim her güzeli senden eserdir diyerek” isimli, şarkı formundaki eserde ortaya koydukları özgün tavırların mukâyeseli analizleri yapılmıştır. Her bir icrâcının icrâda kullandığı süsleme teknikleri satır satır nota üzerinde belirlemeye çalışılmıştır. İcrâcıların her bir satırda belirlenen süsleme teknikleri metin halinde açıklanmıştır. Yapılan çalışmanın neticesinde üç icrâcının da şarkı formu icrâ üslûbuna bağlı kaldığı görülmüştür. Ayrıca birbirine çok benzeyen süsleme tekniklerinin farklı yerlerde olduğu gibi aynı yerlerde de uygulandıkları tespit edilmiştir.

Çalışma nitel bir çalışmadır ve tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın evreni: Türk mûsikîsi ses icrâsı, örnekleme ise; “Severim her güzeli senden eserdir diyerek” adlı şarkı formundaki eserin Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca’nın icrâlarıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Mûsikîsi, Üslûp, Tavır, İcrâ, Süsleme Teknikleri

### **A Comparative Analysis of the Performances of Munir Nurettin Selcuk, Bekir Sıtkı Sezgin and Alaeddin Yavasca of the Work Entitled “Severim Her Guzeli”**

Turkish Music is (a piece of) music with rich content that has been influenced by Persian, Arabic and Western music. It is known that before Islam, Turks mostly benefited from poems in oral music. After the interaction with the rich Persian and Arabic literature, the oral forms of Turkish Music became more diverse. Since each of the forms is related to different aspects of literature, the forms of performance are

also different from each other. Voice and instrument performers have to perform according to the style of this form (which was formed over time and became a tradition). The performer does not have the freedom to go out of style. However, the voice and instrument performer can easily apply his musical skills and unique musical characteristics (personal attitude) that he developed over time, without disturbing the style of the form, with ornamentation techniques. This difference does not spoil the style during the execution of the form, on the contrary, it adds richness. In this study, the concepts of style and attitude in Turkish Music was discussed. Some examples of ornamentation techniques that determine the attitude of the performer in Turkish music were given. A comparative analysis of the attitudes of 20th and 21st century voice performers Munir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin and Alaeddin Yavasca, in the form of the song “Severim her güzeli senden eserdir diyerek” was carried out. It was tried to determine the ornamentation techniques used by each performer on the musical note, line by line. The ornamentation techniques of the performers determined in each line were explained in the text. As a result of the study, it was seen that the three performers adhered to the song form style. In addition, it has been determined that the ornamentation techniques that are very similar to each other are applied in the same places as well as in the different ones.

The study is a qualitative study and scanning model was used. The universe of this study is the composition in the form of a song called “Severim her güzeli senden eserdir diyerek”, and its sample is the vocal performances of Munir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin and Alaeddin Yavasca.

**Keywords:** Turkish Music, Style, Individual Singing Style, Performance, Ornamentation Techniques

### Structured Abstract

When the oral music of the Turks before Islam is examined, it is seen that the poems take more place. This richness in their literature became a major factor in the formation of Ottoman civilization by diversifying even more with Persian and Arab cultures after the adoption of Islam. The effects of this started to be seen with the intensive use of Persian and Arabic besides Ottoman Turkish in art and literary works. The culture, in which Arabic in religious literary works and Persian in art began to dominate, strengthened the emergence of new forms over time with different formations. The enrichment of language and literature over time in the Seljuks and the Ottoman Empire began to show its effects in every branch of art. One of them is music. This process caused Turkish music to take on the identity of meaning music and, accordingly, to form different forms.

The performance style of all oral and instrumental forms in Turkish music is different from each other. Style in Turkish music: It is the unique performance of a form that takes shape as a result of composition and theoretical studies in music over time. The formation of the execution rules of this form has also been determined by the fact that its performance has become a tradition. As time passes, some changes, albeit small, can be seen in the form of the form, but these changes never and never showed a change in style.

The difference of form style in performance is only possible with attitude. Voice and instrument performers perform certain instrumental and oral forms with their unique ornamentation techniques, which they add to the art accumulation with the meşk method over time. For example, when two different vocalists perform the song form with different ornamentation techniques, they do not change the style of the song. The ability of the performer to apply ornamentation techniques without breaking the main

rules of the song form shows his skill. In the last century, there are many performers who have made a name for themselves especially in song form performance. But among them are Munir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin and Alaeddin Yavasca, who differ in their musical education, vocal tones and unique interpretations. Almost all three of them became schools of music with their unique interpretations. Today, vocal performers who are new to music take these performers as an example. Munir Nurettin Selçuk's line of practice dates back to Tanbûrî Isak, who was also the teacher of Hammamizade Ismail Dede Efendi, who is considered the greatest composer of Turkish Music. He took western music knowledge and singing lessons in France. Bringing a new dimension to the performance of Turkish Music, Selçuk is the first performer to give a concert in front of the choir as a solo performer. The other voice performer that is the subject of our study is Alaeddin Yavasca. He started music by playing the violin with his knowledge of Western music. A student of Munir Bey for a while, Yavasca was most influenced by Zeki Arif Ataerğın. Developing himself both in the field of music and medicine, Yavasca also has compositions besides his unique performance. Our other performer is Bekir Sıtkı Sezgin, who, unlike previous performers, comes from the tradition of hafız and masterfully performs the music forms of mosque and lodge. Mr. Bekir, who became a hafız at a young age, added a softer interpretation to the song form with his performance style in mosque and tekke musical forms and made his name known as a velvet-voiced performer in the music community. The mesk line of these three performers is also based on Tanburi Isak.

The work that is the subject of our study is the composition in the form of a song, "I love, saying that every beautiful thing is your work". The piece, whose composition belongs to Lemi Adlı and whose lyrics belongs to Bedri Ziya Aktuna, is in the Hijaz maqam and the cursing style. Munir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin and Alaeddin Yavaşca performed this piece at different times. In our study, sound recordings were dictated to reveal the attitude characteristics of each performer. In the first line of each musical note table, there is the main note, the second line is the performance interpretation of Munir Nurettin Selçuk, the third line is the performance interpretation of Bekir Sıtkı Sezgin and the 4th line is the performance interpretation of Alaeddin Yavasca. The interpretations of the performers and their ornamentation techniques are also explained under each painting. The ornamentation techniques they used are presented in a list at the end of the study. In this list, there are three of them in the same weight, the same note or their own ornamentation techniques.

The most important point determined as a result of the study is that the performers comply with the style of the song form without compromising their behavioral characteristics. Another important point is that they perform very closely to each other. This tells us the importance of mesk education and sequence in Turkish Music.

## Giriş

Türk mûsikîsi hem Orta Asya'dan Anadolu'ya kadarki göç ve oluşum sürecinde Acem ve Arap kültürlerden hem de ilerleme döneminde Batı kültüründen etkileşimlerle oluşmuş ve gelişmiş zengin bir kültüre sahip başlıca sanat alanımızdır. Her etkileşim hayatın her alanında yeni bir oluşum meydana getirmiştir. Sonuçta kültürün çok önemli ögesi olan sanatta da yeni anlayışlar ortaya çıkmıştır.

İslâm öncesinde olduğu gibi sonrasında da edebiyatın giderek zenginleşmesi, Türk mûsikîsinin mânâ ile mücessem bir mûsikîsi hüvetiyetine bürünmesine ve buna bağlı olarak farklı formların oluşmasına sebep olmuştur. Edebiyatla birlikte nazari çalışmalar sonucunda ses sistemi pentatonik yapıdan perde mûsikîsine dönüşmüş ve sonrasında makâmın eserlerde söz ve usûl ile birlikte aslî unsurlar haline gelmesi ile mûsikîmizde perde ve makâm kavramı önem kazanmıştır. Neticede Türk mûsikîsi; mânâ, perde ve makâm mûsikîsi olmuştur. Bu doğrultuda formların icrâsı ayrı bir önem kazanmış, farklı icrâ şekilleri ortaya çıkmış ve formların kendine has icrâ şekilleri oluşmuştur. Bu nedenle her formun tür, güfte, usûl, mekân gibi etkenlere göre farklı bir icrâ üslûbu bulunmaktadır.

Formlardaki farklı icrâ üslûbunun yanında icrâcılarının meşk kültüründen dolayı edindikleri çeşitli icrâ tavırları da zengin icrâ kültürünü ortaya çıkarmıştır. Etkin ve muhrık bir icrâ için geniş bir ses aralığı ve güzelliğinin yanında dile, mânâyâ ve mûsikî bilgisine hâkimiyet önem kazanmıştır.

Türk mûsikîsindeki câmi ve tekke mûsikîsi formları başta olmak üzere beste ve şarkı formlarının icrâları, mekân ve mânâ bakımından farklı yeterlilik ve icrâ becerisi gerektirmektedir. Her bir formun icrâ üslûbu farklıdır. “Türk mûsikîsinde üslûp; zaman içerisinde tekâmül eden Türk mûsikîsi tür ve biçimlerinin icrâsında ortaya çıkan ve gelenek hâline gelen icrâ biçimi olarak tâbir edilmelidir.” (Gönül, 2018, 42). Formun yapısı itibariyle zaman içinde değişkenlik göstermesi icrâ üslûbunun değişebileceği anlamını taşımaz. “Meselâ; ilk dönem şarkı formlarına bakıldığında uzun mûsikî cümleleri bulunan ve makâm geçkilerine pek rastlanılmayan bir yapıdan, kısa mûsikî cümleleri olan veya makâm geçkileri kullanılan yapıya doğru bir değişimin olduğu görülmektedir.” (Yıldırım, 2021, s. 41). Ama şarkı formunun genel icrâ üslûbunun değiştiği anlamına gelmemektedir. Mesela, Câmi ve tekke mûsikîsi formu olan kasîdenin icrâ üslûbu, ona çok benzer gibi görünen gazel formundan farklıdır. Buna durum, kasîde formunu çok iyi icrâ eden bir icrâcının gazel formunu da iyi icrâ eder anlamını taşımamaktadır. Bu konu da Mesut Cemil, kayıtlı bir sohbetinde câmi ve tekke mûsikî terbiyesi almış bir icrâcının diğer formdaki bir eseri okumasının oldukça zor olduğundan ve icrâ sırasında icrâcının ağzı hafifçe medrese tecvidine kaçırır mı, mecliste bıyık altında gülüşmelerin başladığından bahsetmektedir (Demirel, 2021).

Gönül (2018) tavrı “...icrâcının eser biçimine ait üslûp özelliklerini gözeterik icrâ ettiği esere san’at birikimiyle kattığı kendine has icrâi beceri ve yorum özelliklerini, ifade biçimini anlatmaktadır.” olarak açıklamaktadır. Bu tanımlamaya

göre yorumcuya icrâ esnasında sonsuz özgürlük verilmiş gibi bir his oluşabilir. Türk müziği icrasında icracı tavırları, genel üslûbu belirlemede etkin bir öneme sahiptir. “Türk müziği ses/çalgı icracılığında, genel icra üslûbunun kişilere (tavırlara) model olduğu veya yön verdiği değil, tavırların (yani kişilerin/icracıların) genele (üslûba) yön verdiği bir durum söz konusudur” (Kurubaş, 2021, s. 64). Burada anlaşılması gereken, form icrâ üslûbundan taviz verilmeden icracının kendine özgü süsleme tekniklerini uygulayabilmesidir. Bu süsleme teknikleri de, icrâcıda zamanla oluşan ve meşk üstâdından edindiği yoruma ek olarak zamanla ustalaşarak kendinde oluşan tavır dediğimiz olguda görülmektedir. Bu bağlamda tavrın hem meşke bağlı, hem de meşkten özgün olduğu ifade edilebilir.

Osmanlı'nın son dönemlerinde Batı ile etkileşimler neticesinde ortaya çıkan yenilikçi akımların, icracılara yeni bir yorum katma etkisi söz konusudur. Tamamen ezbere dayalı yürütülen meşk sisteminde bahsi geçen dönemden itibaren hoca ile talebe arasına tadrîcen nota nüshalarının dâhil edildiği, eğitim sürelerinin kısaldığı ve Batı tarzından esinlenen ekollerin arttığı görülmektedir. Bu da ilerleyen süreçte icracıları etkileyerek farklı icrâ tavırlarının doğmasına zemin hazırlamıştır. Söz konusu geçiş döneminin etkileşimlerinden beslenen ve meşk temelinde tekâmül eden Münir Nurettin Selçuk, yeni kurulan temelin öncülerinden biri olarak görülebilir.

Hânende Nedim Bey ekolü ile icrâ hayatına başlayan Münir Bey, Zekâizâde Ahmet Irsoy ve Hânende Ethem Nûri Bey gibi icracılardan meşk ederek Tanbûri İsak'a kadar dayanan silsilenin bir müntesibi ve temsilcisidir. Bunun yanında Batı müziği eğitimleri de alarak söz konusu müzikte uygulanan unsurları kendi üslûbu ile sentezlemiş ve farklı bir ekol oluşturmuştur (Durgutlu, 2013, s. 11).

Münir Bey'den istifâde eden ve aynı silsilenin önemli temsilcilerinden görülen icracılardan birisi de Alâeddin Yavaşca'dır. Alâeddin Bey, Batı müziği temelinde mûsikî hayatına adım atmış, Kilis'ten Konya'ya daha sonra İstanbul'a giderek Sadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Zeki Arif Ataergin, Suphi Ezgi, Refik Fersan, Hüseyin Sadettin Arel gibi birçok mûsikişinas ile meşk etmiştir. Alâeddin Bey icrâ noktasında Zeki Arif Ataergin'in kendisi üzerinde büyük bir etkisi olduğunu ifâde ederken, beste konusunda da Sadettin Kaynak'tan etkilendiği görülmektedir (Zeybek, 2013, s. 54). Bu bağlamda Alâeddin Bey'in fem-i muhsin icracıları ile meşk ederek hem icrâsını hem de bestekârlık sahasındaki hünelerini geliştirdiği görülmektedir.

Câmi ve Tekke mûsikîsi temelinde tekâmül eden ve Tanbûri İsak’a kadar uzanan meşk silsilesi için önem arz eden bir diğer isim ise Bekir Sıtkı Sezgin olarak görülmektedir. Çocukluğunda dönemin önde gelen hâfizlarından Hâfiz Mecid Gürses, Hâfiz Fahri Efendi, Hâfiz Rızâ, Hâfiz Nûman Efendi gibi kişilerden yararlanmakla birlikte annesi Feride Hanım ile fasıl formlarından eserler icrâ etmiştir (Özcan, 2009, s. 82). İlerleyen dönemde İstanbul Belediye Konservatuarı’nı kazanarak Münir Nurettin Selçuk, Mesut Cemil Bey, Nevzat Atlığ gibi sanatçılardan istifâde etmiştir. Daha sonra İzmir’de iki yıl boyunca Râkım Elkutlu ile meşk etmiştir (Zeybek, 2013, s. 56). Bekir Bey’in icrâlarında göstermiş olduğu perde hassasiyeti ve klâsik eserlerde kullanmış olduğu tavrı ile kendine münhasır bir ekol oluşturduğu söylenebilir. Bekir Bey’i Münir Nurettin Selçuk ve Alaaddin Yavaşca’dan ayıran en önemli husus ise küçük yaşta hâfiz olması, câmi ve tekke mûsikîsine olan vukûfiyetidir.

Çalışmaya konu olan icrâcılarının genel anlamda birbirleri ile yakın dönem ve aynı silsilenin mensupları olduğu görülmektedir. Her ne kadar bu yönlü benzeşimler ön plana çıksa da mûsikîye başlama noktasındaki temel, ilhâm alınan farklı hocalar ve farklı etkileşimler ile birlikte yeni tavırlar meydana geldiği söz konusudur. Bugün Münir Nurettin Selçuk, Alaadin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin gibi üstadların icrâ ve tavrı özellikleri anlatılırken aslında onların icrâ esnasında uyguladığı kendilerine has süsleme tekniklerinden bahsedilmektedir. Bu nedenle icrâcılarının tavırlarının tasavvur edilebilmesinde bahsi geçen süsleme teknikleri önem arz etmektedir.

## 1. Eserde Kullanılan Süsleme Teknikleri

Türk mûsikîsinde Arel-Ezgi-Uzdilek nota sisteminde, notada icrâcının tavrı özelliklerini yazmaya çalışmak hem nota kirliliğine hem de onu ilk defa icrâ edecek yorumcuyla yanlış yönlendirmeye neden olacaktır. Dolayısıyla icrâcılar, eserleri kendi tavırlarına göre yorumladıkları zaman ana notanın dışına çıkarak çeşitli süsleme teknikleri kullanabilmektedir. Bu bölümde çalışmada yer alan icrâcılarının esere tatbik ettiği süsleme teknikleri irdelenmiştir. Söz konusu tekniklerin ifadeleri, analiz bölümünde örnekler üzerinden gösterilmektedir.

### 1.1. Çarpma

Çeşitli yollar ile kullanılan çarpma tekniğinin hânendeler için genel tanımı Kaçar’a (2020) göre; “Değerini asıl notadan önce veya sonra alarak... hançere ile yapılan çok kısa değerlikli notalardır.” şeklindedir.

Çalışma kapsamında ele alınan eserde ise söz konusu çarpma teknikleri alt kümelere -Öncü Çarpma, Ara Çarpma, Merdiven Çarpma vs.- ayrılarak analiz bölümünde ifade edilmiştir.

### 1.2. Forte

Öztürk'e (2001) göre "Seslerin güçlü ve daha fazla duyulabilen tını vermesi anlamında kullanılır." şeklinde tarif edilen "forte" çalışma içerisinde "f" şeklinde gösterilmiştir.

### 1.3. Glissando (Kaydırma)

Gönül'e (2010) göre "kaydırma" şeklinde de ifade edilen glissando, ses icrâsında "İcrâcının icrâyı kesmeden bulunduğu notadan varacağı notaya kadar olan bölgedeki bütün sesleri hızlı bir şekilde seslendirmesidir." (Yıldırım, 2021, s. 145) şeklinde tarif edilmektedir. Çalışmada bu tekniğe "kaydırma" ifadesiyle yer verilmiştir.

### 1.4. Grupetto (Kümelenme)

Gönül'ün (2010) "kümelenme" tâbiri ile de kullandığı grupetto, "Esas notanın bir derece üst veya alt perdesinden başlayan, üç veya dört notadan oluşan küme şeklindeki melodik süslemesidir" (Gazimihal, 1961, s. 104) şeklinde tanımlanmaktadır. Çalışmada söz konusu teknik "kümelenme" ifadesiyle kullanılmıştır.

### 1.5. Trill

Titreme anlamına gelen bu ifadenin, İtalyanca'da "trillo" sözcüğünden geldiği bilinmektedir (Kaçar, 2020, s. 171). Bu teknikte sözü edilen titreşimin nota değerince icrâ edilmesi önem arz etmektedir. Randel (1986) bu tekniği şu şekilde ifade etmiştir; "Yaygın olarak kullanılan anahtar ya da armonide bir notanın kendinden sonraki nota ile az veya daha hızlı bir şekilde devamlı olarak çalınıp süslenmesidir."

### 1.6. Vibrasyon

"Vibrato" şeklinde de kullanılan bu ifade, sesin dalgalanması ve/veya titretilmesi anlamına gelmektedir. Söz konusu dalgalanmalar belirli periyotlar ile icrâ edilmektedir (Kaçar, 2020, s. 173). Nota değerine göre değişkenlik gösteren dalgalar eşit ya da gittikçe sıklaşan aralıklar ile kullanılabilir. Birçok icrâ ve nağmede kullanılan bu teknik hem kullanılan enstrümanlarda hem de hânendelikte icrânın tavrını yansıtmada noktasında büyük önem taşımaktadır.



Ele alınan süsleme teknikleri çalışma içerisinde icrâcılar tarafından “şarkı” formunda tatbîk edilmiştir. Dolayısıyla bu formu kısaca ele almak gerekirse; şarkı, belirli bir üslûp çerçevesinde ekseriyetle küçük usûller ile bestelenen bir Türk mûsikîsi formudur (Özkan, 2010, s. 358). Kullanımlarının 16. yy. a kadar uzandığı bilinen bu form 19. yy. da Hacı Ârif Bey döneminde bazı farklılaşmalara uğrayarak temâyüz etmiştir. Batılılaşma hareketliliği ile büyük formlara olan yönelimlerin, öğrenimi daha basit ve sâde yapıdaki bu forma doğru seyrettiği söz konusudur (Tohumcu, 2007, s. 711). Geçmiş dönemlerde yapıları türkû ile aynı görülen bu form (Cevher, 2003, s. 51), zaman içerisinde değişimler göstererek Hacı Ârif bey ile klasik yapısını kazanmıştır (Tohumcu, 2007, s. 715). Bahsi geçen yapı, genel olarak Zemin, Nakarat, Meyan, Nakarat bölümleri ile dört mısra halinde ifade edilmektedir.

## 2. İcrâcıların Tavrı Özelliklerinin Mukâyeseli Analizi

Çalışmanın bu bölümünde üç icrâcının da okumuş olduğu bestesi Lem’i Atlı, güftesi Bedri Ziyâ Aktuna’ya ait Hicaz makâmında ve Curcuna usûlünde bestelenen “Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek” isimli şarkı formulu eser, süsleme unsurları ve nüanslarına göre ele alınmıştır. Dört satır halinde sunulan portelerin ilk satırında Devlet Korosu arşivinden edinilen ve icrâlara en yakın görülen bir nota, usûl düzümlerine göre tekrar notaya alınmıştır. Diğer üç satırda yapılan icrâlar dikte edilerek icrâcılar isim ve soy isimlerinin baş harflerine göre tasniflenmiştir.

İncelenen ses kayıtlarına göre Münir Nurettin Selçuk’un<sup>1</sup> Davud Nisfiye, Bekir Sıtkı Sezgin<sup>2</sup> ve Alâeddin Yavaşca’nın<sup>3</sup> da Süpürde âhenkteki icrâları söz konusudur. Münir Bey, Bekir ve Alâeddin Bey’e göre eseri daha yürük icrâ ederken; Alâeddin Bey’in Bekir Bey’e göre biraz daha yürük icrâ ettiği görülmektedir. Bunun yanında Münir Bey’in icrâsının plağa kaydedilmesi ile icrâ akordu ve giderinde küçük çapta farklılıkların oluşabileceğini de belirtmek gerekir.

---

<sup>1</sup> Münir Nurettin Selçuk’un icrâsı için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=pBypcJgCWRk&t=51s>

<sup>2</sup> Bekir Sıtkı Sezgin’in icrâsı için bkz. [https://www.youtube.com/watch?v=EwMp0xb2cNY&list=RDEwMp0xb2cNY&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=EwMp0xb2cNY&list=RDEwMp0xb2cNY&start_radio=1)

<sup>3</sup> Alâeddin Yavaşca’nın icrâsı için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=Jsp6QzYy4pY>

Nota  
SE VE RİM HER GÜ ZE Lİ SEN DEN E SER

M.N.S.  
SE VE RİM HER GÜ ZE Lİ SEN DEN E SER

B.S.S.  
SE VE RİM HER GÜ ZE Lİ SEN DEN E SER

A.Y.  
SE VE RİM HER GÜ ZE Lİ SEN DEN E SER

Şekil 1. “Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek” (1-3. Ölçüler)

Şekil 1’e göre ilk ölçüde Münir Bey ve Bekir Bey’in “ve” hecesine notadan farklı olarak nevâ perdesinden başladığı; Alâeddin Bey’in ise eserin zemin bölümünü serbest icrâ ettiği ve söz konusu hecede nevâ perdesini göstermeden hüseyinî perdesini kısa tuttuğu görülmektedir. İkinci ölçüde Münir Bey, nota ve diğer icrâcılarının aksine “her” hecesine nevâ perdesinden başlayarak kaydırma ve öncü çarpma ile acem perdesine doğru seyretmiştir. Diğer icrâcılar bu hecede ikili öncü ve öncü çarpmalar ile daha ziyâde notaya bağlı kalmışlardır. Ölçünün devamındaki “gü” hecesinde üç icrâcı da ara çarpma kullanırken “ze” hecesinde Münir Bey kaydırma yapmıştır. Bekir Bey “li” hecesinde üçlemeli kümelenme ve vibrasyon kullanmıştır. Diğer icrâcılar ise sözü edilen hecede sadece vibrasyon ile sonraki ölçüye geçmiştir. Münir Bey üçüncü ölçüye ikinci ölçüde kullanmış olduğu süsleme tekniğine benzer şekilde yine diğer icrâcılardan farklı yapıda başlamıştır. Bu konuda Münir Bey’in yer yer önceki ölçüde kullandığı son sesi, başladığı ölçüdeki ilk ses ile ilişkilendirdiği görülmektedir. Bu ölçüdeki “sen” hecesinde de bu uygulama söz konusudur. İcrânın devamında aynı hecede kaydırma ve ön çarpma kullanılmıştır. Bekir Bey ve Alâeddin Bey’in de “sen” hecesinde öncü çarpma; “ser” hecesinde üç icrâcının da öncü çarpma ve kaydırma kullanmıştır.

The image displays a musical score for the piece "Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek" (4-6. Ölçüler). It consists of four staves, each representing a different performance style: Nota, M.N.S., B.S.S., and A.Y. The lyrics are written below the notes: "DIR Dİ YE REK A MAN A MAN (SAZ)". The score includes various musical notations such as vibrato (vib.), trills, and ornaments, which are used to illustrate the differences in performance between the four styles.

Şekil 2. “Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek” (4-6. Ölçüler)

Şekil 2’ye göre ilk ölçüde icrâcılar “dir” hecesinde benzer vibrasyonlar kullanmıştır. “di” hecesinde ise Münir Bey’in vibrasyon, Bekir Bey’in trill, Alâeddin Bey’in ise nim hicaz perdesinde ara çarpma yaptığı görülmektedir. Üç icrâcı da “ye” hecesinde ara çarpma uygulamıştır. Ölçü sonundaki “a” hecesinde Bekir Bey ikili çarpma, Alâeddin Bey öncü çarpma kullanırken Münir Bey’in sâde icrâsı söz konusudur. İkinci ölçüye Alâeddin Bey puandorg ile başlarken diğer icrâcılar heceyi vibrasyon ile uzatmıştır. Melodinin devamında Bekir ve Alâeddin Bey ön ve vurkaç çarpmalar uygulamış, Alâeddin Bey’in buna ilâveten ara çarpmalar da kullandığı görülmektedir. Münir Bey bu ölçüdeki “man” hecesinde nota ve diğer icrâcılardan farklı olarak nim hicaz perdesini gösterdikten sonra hüseyinî perdesini tutmuştur. Bunun yanında Bekir ve Alâeddin Bey diğer ölçüdeki hüseyinî perdesine kaydırma ile geçiş yapmıştır. Alâeddin Bey üçüncü ölçüyü nevâ perdesine kaydırma ile sonlandırırken diğer icrâcıların notaya bağlı kalarak hüseyinî perdesinde ve vibrasyon kullanarak bitirdiği gözlemlenmiştir.

The image shows a musical score for the song 'Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek' (7-9. Ölçüler). It consists of four staves: Nota (Vocal), M.N.S. (Münir Bey), B.S.S. (Bekir Bey), and A.Y. (Alâeddin Bey). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: KOK LA RIM GON CA LA RI SEN Gİ Bİ TER. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and vibrato markings.

Şekil 3. “Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek” (7-9. Ölçüler)

Şekil 3’e göre Alâeddin Bey’in ilk ölçüye portamento ile başlarken diğer icracıların ön çarpma kullandıkları görülmektedir. Bekir Bey’in notaya bağlı icrâ ettiği bu ölçüde Münir Bey kaydırma; Alâeddin Bey ise kümelenme ile gerdâniye perdesini göstermiştir. İkinci ölçüde bu hâlin değişerek Alâeddin Bey’in notaya bağlı, Münir Bey ve Bekir Bey’in gerdâniye perdesinden seyre başladığı görülmektedir. Bunun yanında Münir Bey ve Bekir Bey tiz bûselik perdesinde öncü çarpma göstermişlerdir. Bekir Bey “la-rı” hecelerinde portamento, Münir Bey kaydirmaların arasında ara çarpma kullanmıştır. Münir Bey ve Alâeddin Bey “la” hecesinde ara çarpma ile “fa” notasını evç perdesine yakın tutarken Bekir Bey’in bu perdede acem göstermesi dikkat çekmektedir. Üçüncü ölçüye üç icracı da öncü çarpma ve kaydırma ile başlamıştır. Devamında birbirleriyle benzer icrâlar görülse de Münir Bey “gi” ve “bi” hecelerini kesik yapılarda işlemiştir. “ter” hecesinde ise Münir Bey ve Bekir Bey öncü çarpmalar kullanmıştır.

The image shows a musical score for the song 'Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek' (10-12. Ölçüler). It consists of four staves: Nota (Vocal), M.N.S. (Münir Bey), B.S.S. (Bekir Bey), and A.Y. (Alâeddin Bey). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: DİR Dİ YE REK A MAN A MAN. The score includes various musical notations such as slurs, accents, vibrato markings, and triplets.

Şekil 4. “Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek” (10-12. Ölçüler)

Şekil 4’e göre Münir Bey ilk ölçüde “di” hecesinde vibrasyon göstermesine müteakiben “ye” hecesinde ara çarpma kullanmıştır. Bekir Bey’in ilk ölçüye vibrasyon ile başladığı, “di” hecesinde de trill uyguladığı gözükmektedir. Akabinde vurkaç ve öncü çarpma kullanımları söz konusudur. Alâeddin Bey ilk ölçüyü Bekir Bey’e benzer şekilde icrâ etse de “di” hecesinde kendisinden ayrılmaktadır. İkinci ölçüde üç icrâcı da “man” hecesinde puandorg yapmıştır. Farklı olarak Alâeddin Bey’in nevâ perdesinde vibrasyon kullanmadığı, dik kürdî perdesinde de puandorg yaptığı ön plana çıkmaktadır. Üçüncü ölçüde Münir Bey ve Bekir Bey üçlemeli kümelenme kullanırken Alâeddin Bey’in rast perdesinde sâde kalış yaptığı; Bekir Bey’in ise nağmeyi ölçü sonuna kadar sürdürdüğü görülmektedir.

The image displays a musical score for the piece "Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek" (13-15. Ölçüler). It consists of four staves, each representing a different vocal or instrumental part: Nota, M.N.S., B.S.S., and A.Y. Each staff contains a melodic line with lyrics: KOK LA RIM GON CA LA RI SEN GI BI TER. The score includes various musical notations such as triplets, vibrato, and accents.

Şekil 5. “Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek” (13-15. Ölçüler)

Şekil 5’e göre Münir Bey ilk ölçüye öncü çarpma ile başlayarak düğâh ve acem perdelerinde puandorg kullanmış, sonrasında hüseyinî perdesinde kaydırma ile kalış yapmıştır. Bekir Bey’in bu ölçüde “kok” hecesinde ara çarpma ve acem perdesinde puandorg kullanımından önce üçlemeli kümelenme icrâsı görülmektedir. Ölçü sonunda Münir Bey ve Bekir Bey’in notada yer almayan hüseyinî perdesindeki kalışları dikkat çekmektedir. Alâeddin Bey ise bu ölçüde daha çok notaya bağlı kalarak “rım” hecesinin devamındaki acem perdesinde üçlemeli kümeleme kullanmıştır. İkinci ölçüde üç icrâcının da notaya bağlı kaldığı ve çarpma tekniklerinde küçük farklılıkların yer aldığı söz konusudur. Bunun yanında Alâeddin Bey ölçü sonunda kısa vibrasyon ile kalış yapmıştır. Üçüncü ölçüye Münir Bey ve Bekir Bey öncü çarpma ile başlamış; üç icrâcı da bu ölçüde notaya bağlı şekilde icrâ etmişlerdir. Buna ilâveten “ter” hecesinde öncü çarpmalar kullanılmıştır.

Nota  
DIR Dİ YE REK A MAN A MAN (SAZ)

M.N.S.  
DIR Dİ YE REK A MAN A MAN (SAZ)

B.S.S.  
DIR Dİ YE REK A MAN A MAN (SAZ)

A.Y.  
DIR Dİ YE REK A MAN A MAN (SAZ)

**Şekil 6.** “Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek” (16-18. Ölçüler)

Şekil 6’nın ilk ölçüsünde, Şekil 4’ün ilk ölçüsüne benzer yapıdaki icrâlar söz konusudur. Farklı olarak Münir Bey’in ölçü sonundaki “a” hecesinde kaydırma ile nevâ perdesini kullandığı görülmektedir. İkinci ölçüde Bekir Bey Şekil 4’teki icrâsı ile paralellik gösterirken Münir Bey farklı olarak vurkaç çarpmalardan sonra dik kürdî perdesinde sıklaşan ara çarpmalar; Alâeddin Bey ise nevâ perdesinde kümelenme kullanmıştır. Üçüncü ölçüde Münir Bey “man” hecesinde kümelenme uygularken Bekir Bey ve Alâeddin Bey’in düğâh perdesinde vibrasyon ile sâde kalış yaptığı görülmektedir.

Nota  
ÇE KE RİM Sİ NE YE HER CEV Rİ KA DER

M.N.S.  
ÇE KE RİM Sİ NE YE HER CEV RE KA DER

B.S.S.  
ÇE KE RİM Sİ NE YE HER CEV Rİ KA DER

A.Y.  
ÇE KE RİM Sİ NE YE HER CEV Rİ KA DER

**Şekil 7.** “Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek” (19-21. Ölçüler)

Şekil 7’ye göre ilk ölçüde Münir Bey notaya bağlı kalırken diğer icrâcâların “ke” hecesine gerdâniye perdesinden başladığı görülmektedir. Bunun yanında

Alâeddin Bey “rim” hecesinde kümelenme uygulamıştır. İkinci ölçüde Münir Bey ve Bekir Bey, gerdâniye perdesinden başlayarak benzer teknikler kullanırken; Alâeddin Bey daha çok notaya bağlı kalmayı tercih etmiştir. Üçüncü ölçüye Münir Bey ve Bekir Bey öncü çarpma ile başlamış, Münir Bey “ka” hecesinde yapmış olduğu üçlemede ara çarpmalar kullanmıştır. Bunun yanında Münir Bey’in nota ve diğer icrâcılardan farklı olarak “cevri” lafzını “cevre” şeklinde icrâ ettiği görülmektedir. Bu ölçüde Bekir Bey “ka” hecesine öncü çarpma ile başlayarak notanın hâricinde gerdâniye perdesini göstermiş, devamında ara çarpmalar kullanmıştır. Alâeddin Bey ise “ka” hecesini gerdâniye perdesinde ara çarpmalı icrâ etmiştir.

Şekil 8. “Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek” (22-24. Ölçüler)

Şekil 8’in ilk ölçüsünde yer verilen icrâlar Şekil 2 ile genel itibariyle benzerlik göstermektedir. Bekir Bey bu ölçüde önceki icrâsına göre “dir” hecesinde trill kullanırken Alâeddin Bey sâdeliği tercih etmiştir. Akabinde muhayyer perdesine güçlü (forte) başlayan icrâcılar ikinci ölçüde bazı yorumlamalarda bulunmuştur. Münir Bey sümbüle perdesinden muhayyere kaydırma yaptıktan sonra üçleme ile gerdâniye perdesinde sıklaşan ara çarpmalar göstermiştir. Bekir Bey bu ölçüde sümbüle perdesinde vibrasyon gösterdikten sonra Münir Bey’e benzer motifler kullanarak kaydırma ile diğer ölçüye geçiş yapmıştır. Alâeddin Bey ise bu ölçüde sümbüle perdesinde puandorg kullanmış, Bekir Bey ve Münir Bey’e benzer şekilde üçleme, vurkaç, ara çarpma ve kaydırma teknikleri uygulamıştır. Üçüncü ölçüde Münir Bey ve Bekir Bey’in farklı motifler ile yapmış olduğu kümelenmeler dikkat çekmektedir. Münir Bey bu ölçüyü sümbüle perdesinde vibrasyon ile tamamlarken Bekir Bey ve Alâeddin Bey’in muhayyer perdesinde sonlandırdığı görülmektedir.

Nota  
ÇE KE RİM Sİ NE YE HER CEV Rİ KA DER

M.N.S.  
ÇE KE RİM Sİ NE YE HER CEV RE KA DER

B.S.S.  
ÇE KE RİM Sİ NE YE HER CEV Rİ KA DER

A.Y.  
ÇE KE RİM Sİ NE YE HER CEV Rİ KA DER

**Şekil 9.** “Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek” (25-27. Ölçüler)

Şekil 9’a göre ilk ölçüye Münir Bey ve Bekir Bey sümbüle perdesinden başlarken Alâeddin Bey’in muhayyer perdesinden başladığı görülmektedir. Münir Bey ve Alâeddin Bey icrânın devamında “rim” hecesinde kümelenme kullanmıştır. Bekir Bey ise bir önceki “ke” hecesinde vurkaç çarpmalarla birlikte kümelenme uygulamış; ölçü sonunda da Münir Bey’e benzer şekilde gerdâniye perdesinde kalış yapmıştır. İkinci ölçüde üç icrâcının da birbirine yakın icrâları söz konusudur. Farklı olarak Alâeddin Bey “si” hecesine notadaki gibi muhayyer perdesinden başlayarak gerdâniye perdesine kaydırma yapmıştır. Üçüncü ölçüye Münir Bey ve Bekir Bey’in kaydırma ile başladığı görülmektedir. Akabinde Münir Bey öncü ve ara çarpmalı üçleme ile nim hicaz perdesine kaydırma kullanırken; Bekir Bey ikili öncü çarpma ve ara çarpmalar ile nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Alâeddin Bey’in bu ölçüde farklı olarak “cev” hecesinde hüseyinî perdesini gösterdiği ve “ka” hecesindeki gerdâniye perdesini hızlı ara çarpma ile kullanarak usûlü serbest icrâ ettiği söz konusudur. Alâeddin Bey’in bahsi geçen heceyi hızlı icrâ etmesinde önceki ölçüde yer alan “her” hecesini uzatması ve üçüncü ölçüdeki “ri” hecesinden sonra nefes almasının etkisi ön plana çıkmaktadır.



Şekil 10. “Severim Her Güzeli Senden Eserdir Diyerek” (28-30. Ölçüler)

Şekil 10’un ilk ölçüsü ile Şekil 8’in ilk ölçülerinde genel itibariyle paralel icrâlar söz konusudur. Buna ilâveten Münir Bey ve Bekir Bey icrâlarında “dir” ve “di” hecelerinde küçük farklılıklar göstermişlerdir. Ölçü sonunda yer alan “a” hecesinde ise Bekir Bey öncü, Alâeddin Bey ikili öncü çarpma kullanmıştır. İkinci ölçüde Münir Bey “man” hecesinde üçleme ile vurkaç çarpmalar, devamında ara çarpmalar ve kaydırma ile nim hicaz perdesinde kalış yapmıştır. Bekir Bey ve Alâeddin Bey ikinci ölçüye puandorg ile başlamıştır. Devamında Bekir Bey Münir Bey’e benzer nağmeler işlerken; Alâeddin Bey’in serbest motifler ile seyrettiği görülmektedir. Son ölçüde Bekir Bey’in saz payını vibrasyon kullanımı ile doldurduğu, bu kullanımı Şekil 4’ün üçüncü ölçüsünde de uyguladığı dikkat çekmektedir.

### 3. İcrâcılarda Görülen Ortak Kullanımlar

Teknik	Şekil	Ölçü	Hece
Ara Çarpma	2-3-4-5-8-10-10	1-3-1-2-2-1-2	ye-(gi-bi)-ye-(ca-la)-man-ye-man
Öncü Çarpma	1-3-4-6-7-9	3-3-2-2-2-2	ser-sen-man-man-her-her
Vurkaç Çarpma	4-6	2-2	man-man
Vibrasyon	1-1-2-2-4-10	1-2-1-2-3-3	rim-li-dir-man-man-man
Kaydırma	1-3-3	3-2-3	ser-ca-sen
Puandorg	4-6	2-2	man-man
Forte	8	2	(a-man)
Nota Dışı Yorumlar	2	1	dir

Tablo 1. Üç İcrâcıda Görülen Ortak Kullanımlar

Teknik	Şekil	Ölçü	Hece
Ara Çarpma	3-6-7-8-9-10	2-1-2-1-2-1	gon-ye-si-ye-si-ye
Öncü Çarpma	3-3-4-5-7	1-3-2-3-3	kok-ter-man-sen-sev
Vibrasyon	2-4-5-6-7-8	3-2-2-2-1-3	man-man-rı-man-rim-man
Kaydırma	1	2	(ca-la)
Nota Dışı Yorumlar	1-3-7-8-9-9-10	1-2-2-2-1-2-2	ve-gon-si-man-rim-si-man

Tablo 2. Münir ve Bekir Bey'in İcrâlarında Görülen Ortak Kullanımlar

Teknik	Şekil	Ölçü	Hece
Ara Çarpma	2	2	man
Öncü Çarpma	1-2-4-6-10	3-3-1-1-2	sen-a-a-a-men
Kümelenme	5	1	rim
Vibrasyon	4-6-8-10	1-3-2-2	dir-man-man-man
Kaydırma	2	3	a
Nota Dışı Yorumlar	2-4-7	2-1	man-dir-ke

Tablo 3. Bekir ve Alâeddin Bey'in İcrâlarında Görülen Ortak Kullanımlar

Teknik	Şekil	Ölçü	Hece
Ara Çarpma	8	2	man
Öncü Çarpma	3-5	2-2	la-gon
Kümelenme	9	1	rim
Kaydırma	10	2	rim
Nota Dışı Yorumlar	3-3-6	1-2-1	rım-la-(dır-dir)

Tablo 4. Münir ve Alâeddin Bey'in İcrâlarında Görülen Ortak Kullanımlar

## Sonuç ve Öneriler

Türk mûsikisinde formların icrâ üslûbunun kişiye göre değişen bir karakteri bulunmamaktadır. Değişen öğeler zamanla biçim yönünde olabilir ama icrâ tarzı değişmez. İcrâdaki farklılık ses veya saz icrâcısının yorumlarındadır. Çalışmamıza konu olan ve incelemesini yaptığımız Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca'nın şarkı formunun üslûbunu bozmadan kendi icrâ tavırlarını ortaya koyarak icrâ ettikleri görülmektedir. Üçü de aynı meşk silsilesinden geldiği

bilinen bu icrâcılarımızın mûsikîye başlama süreçleri birbirlerinden farklı gibi görölse de meşk usûlü ile edindikleri icrâ maharetlerini şarkı formunda ustalıklı icrâ ettikleri anlaşılmaktadır.

İncelediğimiz eserde üç icrâcının da Türk mûsikîsinin karakteristik özelliklerini gösteren süsleme tekniklerini, aynı tartımda ve/veya notada uyguladıkları görülmektedir. Bu kullanımların, üç icrâcının ortak yorumlar tablosuna bakıldığında azımsanmayacak kadar fazla olduğu tespit edilmiştir. Üçünün de aynı yerlerde aynı süsleme tekniklerini uygulamalarının nedeninin beslenmiş oldukları meşk silsilesinden kaynaklandığını söylemiş olmak için aynı meşk zincirinden gelen daha fazla icrâcıyı incelemek gereklidir.

Bu çalışmada önemi hâiz görülen hususlardan, öncü ve ara çarpma kullanımları temâyüz etmektedir. Türk mûsikîsinde icrâcılar için karakteristik özellikler taşıyan bu kullanımların, eserde icrâcılarımız tarafından fazlaca uygulandığı tespit edilmiştir. Yine üç icrâcının ortak yorum benzerliklerine bakıldığında Türk mûsikîsinde özellikle irticâli icrâlarda sıkça görülen öncü ve ara çarpmalar ön plana çıkmaktadır. Yapılan analizler ve elde edilen bulgular ışığında icrâcıların bu yönlü irticâli icrâlar ile etkileşimlerinden söz edilebilir.

İcrâcılar özelinde bir değerlendirme yapılacak olursa Münir Bey ile Bekir Bey’in süsleme uygulamaları bazındaki etkileşimlerinin Alâeddin Bey’e göre daha fazla olduğu görülmektedir. Eserin aynı yerlerinde benzer yapıda kullanılan ara çarpmaların yanında, Münir Bey’in öncü çarpmaları genelde bir üst perdeden; Bekir Bey’in ise alt perdelerden uyguladığı tespit edilmiştir. Bahsi geçen alt perdelerden yapılan ön çarpmaların daha çok câmi ve tekke mûsikîlerinde tatbik edilmesi, bu temelde tekâmül eden Bekir Bey’in tavrında etkisini göstermektedir. Ayrıca Bekir Bey’in nota dışı yorumlamalarında Münir Bey ile müşterek icrâlar ortaya koyması dikkat çekicidir.

Alâeddin Bey’in icrâları ele alındığında ise daha ziyâde Bekir Bey ile benzer süsleme teknikleri kullanmışlardır. Ele alınan kayıtlarda icrâcıların süsleme unsurlarıyla birlikte yer yer nota dışı yorumlamaları görülmektedir. Bunun yanında söz konusu yorumların makâmın seyrine, usûlün aksamasına ve form icra üslûbunun tahavvül edilmesine mahâl vermediği âşikârdır.

Ahmet Irsoy’dan Zekâi Dede’ye, İsmail Dede Efendi’den Tanbûri İsak’a kadar uzanan meşk silsilesinin günümüze olan yansımalarını teşkil eden bu icrâcılarımız, özünde birer sacayağı mâhiyetindedir. Bu ayakların ilki meşkte, ikincisi etkileşim hâlinde oldukları dönemlerde, üçüncüsünün de adım atılan mûsikî temelinde

kurulduğu ifade edilebilir. Söz konusu etkileşimler ve yapılan analizler neticisinde her icrâcının ayrı birer ekol oluşturduğunu, kimi zaman da bu ekollerin ortak noktalarda buluştuğunu belirtmek gerekir.

Çalışmada ele alınan üç mihver yorumcunun farklı klasik formlarda ve farklı eserlerde müşterek icrâlarının tespit edilerek incelenmesi, Türk mûsikisinde üslûp, tavır ve bunlara bağlı süsleme tekniklerinin belirlenmesi açısından önem arz etmektedir. Bunun yanında icrâcılarının farklı formlarda ferdi icrâlarının incelenmesi ile formlar arasındaki tavır etkileşimleri değerlendirilebilir.

### **Kaynakça**

Cevher, Muharrem Hakan. “Ali Ufkî Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz” (Çeviriyazım-İnceleme), İzmir: Ege Üniversitesi, 2003.

Demirel, Süleyman. “Mesut Cemil Bey Anlatıyor...”. YouTube. (2022, 11 Ocak). Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Ru8IaXOxONG>

Durgutlu, Metin. “Sözlü Türk Mûsikisinde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları” İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.

Gayretli, Recep. “Alâeddin YAVAŞÇA-Severim Her Güzeli (HİCAZ)R.G.”. YouTube. (2022, 11 Ocak). Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Jsp6QzYy4pY>

Gazimihal, Mahmut Ragıp. “Mûsikî Sözlüğü”. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.

Gönül, Mehmet. “Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimi Yönelik Ağıştırmaların Oluşturulması”. Konya: Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010.

Gönül, Mehmet. “Türk Mûsikisinin Tasnif ve Tesmiyelerine Bir Bakış”. İstem Dergisi. 16/31, 2018, 35-46.

Klasik Türk Musikisi. “Bekir Sıtkı Sezgin-Severim her güzeli senden eserdir diyerek”. YouTube. (2022, 11 Ocak). Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=EwMp0xb2cNY&t=2s>

Kurubaş, Burak. (2021). “Üstadlar Harmanında Bağlamanın İcrâ Serüveni”. İstanbul: Efe Akademi Yayınları.

Mouzafphaerre. “Münir Nüreddin Selçuk- Severim her güzeli senden eserdir diyerek (Lem’î Atlı)”. YouTube. (2022, 11 Ocak). Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=pBypcJgCWRk>

Özcan, Nuri. “SEZGİN, Bekir Sıtkı”. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. İstanbul: TDV Yayınları, C. 37, 2009, 82-83.

Özkan, İsmail Hakkı. “Şarkı”. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. İstanbul: TDV Yayınları, C. 38, 2010, 358-359.

Öztürk, Serdar. “Ansiklopedik Sanat Sözlüğü” İstanbul: Edebiyat Müzik ve Sahne Sanatları Yay., 2001, 23.

Randel, Don Michael. “The New Harvard Dictionary Of Music”. London, England: Fourth Edition, 1986.

Tohumcu, Ahmed. “Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma Örnek Olay Analizi Şarkı Formu” Atatürk, Kültür, Tarih ve Dil Yüksek Kurumu 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Afrika Çalışmaları Kongresi, Uluslararası Tam Metin Bildiri Metni, 2007.

Yahya Kaçar, Gülçin. “Türk Mûsikisinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri”. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınevi, 2020.

Yıldırım, Mustafa. “Türk Mûsikisi’nde Mevlid Geleneği ve Kani Karaca’nın Mevlid İcrâlarının Tahlili”. Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.

Zeybek, Özge. “Türk Makâm Müziği’nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin İcrâlarının Analizi” İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.