

Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları

Elements of Interpretation in the Performance of Turkish Music in the Context of Style and Manner

Mehmet Gönül 

Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Konya, Türkiye

Professor, Necmettin Erbakan University, Turk Music Conservatory, The part of Instrument Education, Konya, Türkiye

mgonul@gmail.com | <http://orcid.org/0000-001-8349-3872>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 04.04.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 14.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

DOI: 10.31591/istem.1465082

Cite as / Atıf: Gönül, Mehmet. "Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları". *İstem* 43 (2024), 1-30. <https://doi.org/10.31591/istem.1465082>

Plagiarism / İntihal: This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.



Copyright / Telif Hakkı: "This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Bu makale Creative Commons Atıf-GayriTicari- 4.0 uluslar arası Lisansı altında lisanslanmıştır. Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem>

Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları

Öz

Türk mûsikîsi, tarih boyunca Selçuklulardan, Osmanlıya ecdâdın ulaştığı geniş coğrafyada, Türkler ve devleti oluşturan diğer bütün etnik unsurlardan olan sanatkârlar sazında ve sesinde oluşan türler ve biçimler altında tasnif ve tesmiye olunmuş eserler ile kültürün aktarımında kuvvetle yer bulan nağmeye, usûle ve güfteye dayanan kadim bir Türk sanatıdır. Tarih boyunca usta sanatkârların alana katkılarıyla türler altında konumlandırılan formlar ve formlarda şekillenen beste ve icrâ biçimleri, zamana, mekâna, güfteye, makama ve usûle göre zengin bir âsâr ve özelliklerle 20. yy başı itibarı ile oluşan olanaklar vasıtasıyla ses/görüntü kayıtları hâlinde günümüze ulaşabilmiştir. Türler altında vücut bulan formların ve âsârın, icrâi özelliklerinin hakkıyla kavranması, öğrenilmesi ve oluşturulacak kaynaklar vasıtasıyla nesillere aktarılması kültürün devâmı bakımından büyük önemi haizdir. Oluşturulması gereken icrâyı anlamaya, kavramaya ve öğretmeye mâtuf kaynakların mûsikîmizin bütün veçhelerini olabildiğince yansıtabilmesi için, mûsikîmizde fem-i muhsîn (güzel ağız/icrâ) olarak tabir edilen usta sanatkârların sazi ve sesi ile icrâ alanlarına kattıklarının gereğince anlaşılması gerekmektedir. Sanatkârların icrâlarıyla alana kattıkları ile harmanlanarak oluşan Türk müziğinin formları ve formlara göre temel icrâ becerilerinde ulaşılması gereken seviyeye "üslûp", sanatkârı diğer icrâcılardan ayıran ve sanat seviyesini yükselten özgün icrâ becerilerine de "tavır" denir. Türk mûsikîsinde sanatkârlarımız, Türk müziği genel icrâ üslûbu temelinde icrâ ettikleri eserleri özgün tavırları ile "yorum"lamış olurlar. Eserlerin yorumlanması suretiyle besteye/forma katılan bütün unsurların, icrânın soyuttan-somuta kayda/yazıya aktarılabilmesi için üretilen akademik çalışmalarda alanı yansıtan yöntemlerin ve anlatımda kullanılan terminolojinin alanı yansıtmaması, özgün yorumların daha net anlaşılmasında kolaylaştırıcı ve kuşatıcı olacaktır. Bu çalışmada Türk mûsikîsinin farklı icrâ alanlarında eserlerin yorumlanması ve yorumlamalar esnasında kullanılan yorum unsurları îzâh edilmeye, irdelenmeye çalışılmıştır. Türk müziğinin genel icrâ üslûbu ve özgün tavırların ifâde edilmesinde icrâi unsurların çalışma içerisinde şekillendirilerek irdelendiği bu çalışmanın nihâyetinde, akademik çalışmalarda Türk müziği icrâ becerilerinin yorum ve yoruma bağlı unsurlarla ifâde edilmesi isimlendirilmesi ve irdelenmesi hususlarında bir model sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Yorum Unsurları, Üslup, Tavır, İcrâ.

Elements of Interpretation in the Performance of Turkish Music in the Context of Style and Manner

Abstract

Turkish music is an ancient tradition based on melody, rhythm and lyrics, which have a strong place in the transmission of culture, with the works classified and named under the genres and forms created by the instruments and voices of the Turks and artists from all other ethnic elements that make up the state, throughout history, from the Seljuks to the Ottomans, in a wide geography where our ancestors reached. It is Turkish art. Throughout history, with the contributions of master artists to the field, forms positioned under genres and composition and performance styles shaped in forms have survived to the present day in the form of a rich collection of works according to time, place, lyrics, maqam and style, and as audio/video recordings, especially through the opportunities available at the beginning of the 20th century. It is of great importance for the continuation of culture that the forms and works that exist under the genres are properly comprehended, learned and transferred to generations through the resources to be created. In order for the resources aimed at understanding, grasping and teaching the performance that needs to be created to reflect all aspects of our music as much as possible, it is necessary to properly understand what the master artists, called fem-i muhsîn (beautiful mouth/performance) in our music, add to the field of performance with their instruments and voices. The forms of Turkish music, which are formed by blending the contributions of artists to the field with

their performances, and the level to be reached in basic performance skills according to the forms are called "style", and the unique performance skills that distinguish the artist from other performers and raise the level of art are called "attitude". In Turkish music, our artists "interpret" the works they perform on the basis of the general performance style of Turkish music with their original attitudes. It will be facilitative and encompassing for a clearer understanding of the original interpretations if all the elements included in the composition/form through the interpretation of the works, the methods that reflect the field in academic studies produced in order to transfer the performance from abstract to concrete, and the terminology used in expression reflect the field. In this study, the interpretation of works in different performance areas of Turkish music and the interpretation elements used during interpretations have been tried to be explained and examined. At the end of this study, in which the general performance style of Turkish music and the performance elements in expressing original attitudes are exemplified and examined within the study, a model is presented for expressing, naming and examining Turkish music performance skills with interpretation and interpretation-related elements in academic studies.

Keywords: Turkish Music, Amaments Technic, Style, Singing Style, Performance.

Giriş

Türk mûsikîsi, tarih boyunca Orta Asya'dan Avrupa'ya ve Afrika'ya uzanan coğrafyada kurulan Türk devletlerinin nüvesi olan, zaman içerisinde bünyesinde yer alan millet ve/veya toplulukların inanç temelinde bina ettikleri, taşıdıkları ve nesilden-nesile devrettikleri, san'atkârlar marifetiyle, zaman süzgecinden geçerek üslûp-tavır, oluşumu ve aktarımı ile sözlü ve/veya sözsüz türler ve biçimlerle tasnif olunmuş insanların en geniş paydada iştirak ettikleri sanat alanıdır. Kültürel yapının renkliliği sebebi ile sanatçıların sazında ve sesinde zamanlara, zeminlere yörelere nakşolan Türk mûsikîsi âsâr bakımından muazzam bir zenginliğe erişerek günümüze ulaşmıştır.

Türk mûsikîsi genel başlığındaki Türk ibâresi, her ne kadar olandan daha geniş bir coğrafya ve büyük zaman dilimini işâret etse de aslında günümüzde icrâ ettiğimiz mûsikînin sınırları, özellikle Osmanlı Devleti'yle birlikte şekillenmiştir. Dolayısıyla mûsikîmizi ifâde etmek için Türk mûsikîsi genel başlığı altında devir, dönem, kapsam, coğrafya vurgusu maksadıyla "Osmanlı Mûsikîsi" ifâdesi de kullanılmaktadır.¹ Günümüzde kullanılan Türk mûsikîsi ifâdesi, tarihte kurulan devletleri meydana getiren bütün renkleri de ihtivâ ederek özellikle Osmanlı döneminde ve günümüzde icrâ edilen bütün tür ve biçimlerle çok dinli ve çok kültürlü büyük bir coğrafyanın mûsikîsini işâret ve kasıtlı kullanılmaktadır.

Mûsikî, geçmişten günümüze her çağ ve asırda, inanç üzere inkişâf eden, sosyal hayatın her alan ve katmanında kuvvetle yer bulan, insanlık târihi kadar eskilere dayandırılabilen, zaman içerisinde dünya sathında yine inanç merkezli kültür ile çeşitlenerek bilime dâir nitelikler, anlamlar, uygulama alanları kazanan, toplumların temâyül ettiği en yaygın sanat alanıdır.

Türklerin İslâm ile müşerref olması akabinde kadîm birikimleri, kazanımları ve becerileri üzerine bina ettiği öz kültürü içerisinde mûsikî, dini ve sosyal hayatın, hemen her mekân ve alanında kuvvetle yer bulmuş, günümüze, özellikle Selçuklu ve Osmanlı Devletlerinin her biri ayrı bir kaynak olan sanatçılarının katkıları ile muazzam bir çeşitlilik ve âsâr ile ulaşmıştır. Bugün emanetçisi olduğumuz bu müstesnâ hazînenin oluşum/gelişim süreçleri ve günümüze nasıl ulaştığı konuları da büyük önemi hâizdir.

Türk mûsikîsinin eğitim, öğretim ve intikâlinde tatbik ve takip edilen yegâne sistem **meşk** sistemidir. Meşk sistemi zamân içerisinde küçük farklarla uygulanmış, sosyal hayatın pek çok dönem ve mahfilinde ustadan-çırağa sanat, bilim, kaabiliyet, zanaat vb. aktarım modeli olarak tabir edilebilecek bir eğitim-öğretim silsilesinin genel adıdır. Bu manada bir zerkubun, hallacın, marangozun ve pek çok zanaat alanında emek ve iş üreten ustanın çırağına verdiği eğitim de meşktir. Meşkin kökünde îman, âdiyet, aşk vardır.² Dolayısıyla meşke muhatab olan hoca da

¹ Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi* (İstanbul. Dergâh Yayınları, 2016), s.13.

² Cem Behar, *Aşk Olmayanca Meşk Olmaz* (İstanbul. Yapı Kredi Yayınları, 2023), s.13-16.

talebe de intisâb ettikleri dînin, devletin, yolun muhtevâsını kutsiyetini idrâk etmelidir, vazifesinin bilincinde olmalıdır.

Meşk, özünde **ustanın** (mürşid) çırağına (talebe), kendinden önceki ustanından aynı yol ve yöntemlerle aktarılan emâneti hakkıyla aktarma ve yine ustanın sanat hayatına ve külliyyatına kendi katkılarını da öğreterek sanata hizmete devam etme, dolayısıyla sanatı her devirde yaşama, yaşatma, geliştirme, güçlendirme tezyin etme süreçlerini de ihtivâ eder. Bu manada pek çok amaca mâtuf olarak mûsikî eğitiminde sürdürülen bu sistemin amacı sadece eser geçmekten ibâret olamaz. Özünde muazzam bir kültür birikiminin de intikâlinde önemli vazifeler üstlendiğinden meşk sisteminde, âsârın icrâsı ile bu âsârın nasıl, nerede, hangi maksatlarla vücuda geldiği, getirildiğinden mülhem çok büyük öneme sahip edep, âdap, usûl, usûl, erkân gibi olgular da talebeye kazandırılmaktadır, kazandırılmalıdır. Dolayısıyla meşk sisteminde eğitim-öğretimde geçilenler yanında aslında ortaya çıkan en büyük eser sanatın değerleri ile donatılmış talebedir, insandır.

Mûsikîmiz için bütün bu hassas sürecin oluşumu, yaşanması ve sürdürülmesinde farklı devirlerde sanatta mertebe ifâde etmek maksatlı kullanılan kutup, femi muhsin, usta gibi tasniflerde isimleriyle mahlaslarıyla yer alan sanatkâr icrâcılarının, Türk mûsikîsi âsârına katkıları ile bu sanat her alan için kendi temel icrâ yollarını oluşturmuş, mûsikîmiz için temel icrâ kâideleri olarak üslûp, özel icrâ şekilleri olarak da tavr kavramları meşk eğitim sisteminde önemle kullanılır olmuştur.

Türk Mûsikîsinde Üslûp ve Tavr

Mûsikîmizin oluşum, gelişim ve intikâl süreçlerinde vazgeçilmez olan üslûp ve tavr kavramlarının ve işaret ettikleri muhtevanın birbirini tamamlayan unsurlar olarak doğru algılanması büyük önem taşır. Üslûp ve tavr kavramlarının sözlük anlamları şöyledir;

TDK'da üslûp "tarz" kelimesi ile eşleştirilmekte³, İslâm ansiklopedisinde (DİA) bu kavram daha ziyâde tatbiki alanlarda kullanılmakta, îzâhında sanat alanında herhangi bir akımın genel uygulama esasları çıkarımında bulunan şekillerle verilmektedir.⁴ Lügatte yol, biçim usûl kavramları ile eşleştirilmektedir.⁵

Tavr ise TDK'da "Bir olay, bir durum karşısında kişinin takındığı davranış.", "Kişiden beklenen davranış biçimi."⁶ şeklinde açıklanmakta, lügatte ise "hal, eda, davranış, mûsikîde tutulan şahsî ve üstâdâne tarz."⁷ şeklinde açıklanmaktadır. Lügatte tavrın "şahsî ve üstâdâne tarz" olarak îzâhı önemlidir.

Verilen îzahlar ve şekiller ışığında üslûbun daha genel anlam ve şekillerle irdelendiği, tavrın ise ferdî yani kişiye özgü olduğu görülmektedir. Şu hâlde mûsikî

³ *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, "üslup" (Erişim 30 Mart 2024).

⁴ İsmail Durmuş, "Üslûp", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 30 Mart 2024).

⁵ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat* (Ankara. Aydın Kitabevi, 2017), "üslûb", 1665.

⁶ *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, "tavr"

⁷ Devellioğlu, "tavr", 1537.

alanında bu iki kavramın nasıl algılanması gerektiği konusuna bakalım.

Türk mûsikîsi genel icrâ üslûbu olarak tabir ettiğimiz, mûsikîmizin makam, perde, usûl, güfte, yöre özellikleri ve gerekleri üzere sanat-icrâ yolunun temelinde geçmişten günümüze emek veren, binâ eden mûsikîyi yüksek mertebelerde icrâ eden sanatkârların özgün tavırları vardır. Bugün kayıtlarına ulaşılabilen usta icrâcılardan Tanbûri Cemil Bey, Ūdi Nevres Bey, Kemâni Nubar Tekyay, Hânende Kâni Karaca, Bekir Sıtkı Sezgin, Meral Uğurlu, Âşık Veysel, Neşet Ertaş ve diğer pek çok saz ve ses icrâcısının kendi ustatlarından öğrendikleri, icrâlarda buldukları, kayıtlarla aktardıkları ve özgün tavırları ile alana kattıkları, zamanla saz veya ses icrâ alanının temel kâideleri hâline gelip genel icrâ üslûbunu oluştururlar. Bununla birlikte bu usta icrâcıların özgün tavırlarını takip, yeni icrâcıların hedeflediği icrâ beceri eşikleridir. Buradan hareketle;

* Üslûbun temelinde, yine icrâ ile aktarılan nazariyat ile birden çok icrânın zamanı, alanı, şekli, hâli, yolu varken; üslûbun temel taşı olan tavrı, genel icrâ üslûbu içerisinde özgün görüş, duyuş, anlayışla ayrılan ferdî yorumlama becerisi ile sağlanan katkıyı ifâde etmektedir.

* Üslûp, birden çok sanatkârın alana katkıları ile “yol”u çizmeyi, şekillendirmeyi, tesis etmeyi anlatırken; tavrın, bir sanatkârın kendisini takip eden, icrâ alanında yeni yetişecek olan nev-niyaz talebelere kendi yorumlarını oluştururken özgün bir rol model olma niteliği vardır.

* Genel icrânın temel gerekleri olarak ele alındığında üslûp, Türk mûsikîsinin makam, perde, güfte, prozodi ve usûl yapılarının belirleme, belirginleştirme, seviye belirleme amacı vardır. Tavırda ise bu temel kaidelere sâdik kalarak, makâmın, perdenin, usûlün nasıl işlendiği, sözün nasıl söylendiği, duygunun, mânânın esere, icrâyaya nasıl katıldığı belirleyici ve ayırıştırıcı olur.

* Dolayısıyla tavrı sahibi olduğu iddiasında olan bir saz veya ses icrâcısı, Türk mûsikîsinin makam, perde, güfte, usul olgularını icrâsında yansıtamadığı, duyuramadığı, hissettiremediği sürece tavrı sahibi olma iddiâsı yersiz, mesnetsiz olacak, kendisinin tâkip edeni de olamayacaktır. Tavrı sahibi bir icrâcı olmak ancak, Türk mûsikîsi genel icrâ üslûbunu bilmek ve yukarıda ifâde edilen temel unsurlara hâkim olmakla mümkündür.

Belirtilen görüşlerden hareketle, Türk mûsikîsi genel icrâ becerileri kazanma sürecinde üslûbu; her biri ayrı bir sanatkârın katkısı olan taşlarla zaman içerisinde gelişerek ve nitelik kazanarak tahkîm edilmiş sağlam bir piramit, tavrı ise; piramidi oluşturan taşlardan olmakla birlikte özeldir bakıldığında piramidin en üst, uç noktası olarak düşünmek gerekir. Dolayısıyla piramidin zirvesinin, her icrâcı için varılması gereken menzil olarak amaç edinilmesi büyük önem arz etmektedir. İcra nazarından bakıldığında, özgün tavırların oluşumunda kişinin kendisine kadar olan bütün usta icrâcıların ve yörelerin zamana katkıları, emekleri, kazandırdıkları vardır. İcra tavrını tesis ederken kendinden önce yola emek verenleri hakkıyla bilmeli, tanımalı, anlamalıdır. Böylece tavrı sahibi olmak sürecinin doğru ve nite-

likli işlenmesi sonucunda tekrara düşülmemiş, özgünlük yakalanmış, Türk mûsikîsi alanı yeni bir usta icrâcı kazanmış olur.

Günümüzde Türk mûsikîsi eğitim-öğretiminde kullanılmak üzere üslûp ve tavr konularının yeterli seviyede yazılı kaynaklardan yoksun olduğu âşikârdır. Bu noktada yukarıda bahsettiğimiz üslûp ve tavr konularında belirleyici olan ve özgün icrâ farklarını görünür kılabilecek yorum unsurlarının, yapılan çalışmalar yanında⁸ tez, makale vb. bilimsel çalışmalar ile irdelenebilmesi, etütler, metotlar, alıştırmalar vasıtasıyla icrânın, sonraki nev-niyaz icrâcılar tarafından takip edebileceği yazılı kaynaklara aktarılabilmesi büyük önem taşımaktadır.

Türk mûsikîsi icrâsında ulaşılması beklenen hedeflenen seviyenin icrâcının önce Türk mûsikîsinin, makam, perde, usûl, yöre gibi temel dinamiklerini ve nesilden nesile meşk sistemi içerisinde oluşup gelişen ve aktarılan genel icrâ kâidelerini kavraması, sonra bu temel üzerine zuhûr etmesi beklenen özgün tavr becerileri kazanması olduğundan bahsetmiştik. Bu hedefe ulaşabilen ve fem-i muhsîn diye tabir edilen usta sanatkârların tavırlarını yazılı kaynaklarda görünür hale getirilebilmesi yani icrânın; yazı ile ifâde edilebilmesi, somutlaştırılarak nota ile şekillendirilebilmesi, duygusunun eser üzerinden gösterilebilmesi ve tarif edilebilmesi için nota üzerinde gösterilebilen, takip edilebilen kavramlarla izâhına ihtiyaç vardır. Biz çalışmamızın bu bölümünde Türk mûsikîsi formlarının icrâsında izlenecek yol ve yöntemlerin işlenişinde görülen bazı kavram karmaşalarına açıklık ve icrânın notaya aktarımına bir bakış açısı kazandırmak üzere bir model önerisi getirmek istedik.⁹

Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları

Türk mûsikîsi icrâsında, icrâcının Türk mûsikîsi temel/genel icrâ üslûbu üzerine, -hocalarının yörelerin katkılarıyla- azmi, yetenekleri ve tecrübesi ile geliştirdiği kendi ile müsemma özgün tavrını ortaya koyarak esere kattığı her şey, aslında onun tavrını ortaya koyan, belirginleştiren, farklılaştıran unsurlardır. Biz bu unsurlara “süsleme” ya da “süslendirme” kavramları yerine,- “yorum”, yorumu izâh eden etkenlere de “yorum unsurları” ifâdesini kullanmayı daha doğru buluyor ve tercih ediyoruz.

Türk mûsikîsi icrâsında mâhir bir sanatçının icrâsı izâh edilirken, sunumundan-hitâbına kadar doğru ifâdeler kullanmak, alanda karşılaşılan karmaşıklığın ve garâbetin önüne geçecektir. İster saz, ister ses icrâcısı olsun Türk mûsikîsi icrâcısı icrâ ettiği eseri ya da formu, kendi birikimi ve hissiyâtına ilâve olarak makam, usûl

⁸ Gülçin Yahya Kaçar, *Türk mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri* (Ankara: Gece Kitaplığı, 2020); Gülçin Yahya Kaçar, *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri* (Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, 2000); Mehmet Gönül, *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimi Yönelik Araştırmaların Oluşturulması* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010)

⁹ Ses icrasında kullanılan yorum unsurlarına ilişkin bk. Mustafa Yıldırım, “Yorum Unsurlarıyla Gelenekli Türk Mûsikîsi Ses İcrâsına Yönelik Model Önerisi.” *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11/2, (Yaz, 2023).

ve güfte îcâpları ile yorumlar, süslemez. Bu minvalde icrâcı için “eseri süsleyen” gibi bir kavram kullanılmadığına göre, akademik çalışmalarda başlıklandırmalar ve nitelemeler için de “süsleme” sıfatı kullanılmamalıdır. Hiçbir icrâcıya “Siz bize bugün hangi eseri süsleyeceksiniz?” gibi bir soru sorulamayacağına göre, cevaba uygun başlıklandırmalar, sunumlar yapmak, sorular sormak mûsikî icrâ alanı bakımından çok daha anlaşılır olacaktır. Ayrıca alanda karşılıksız kalan bu sıfatları, tamlamalar içinde kullanmak, icrâcının esere kattığı özgün beceriler, kullanımlar ve yansımalar bakımından hafifletici olacaktır kanaatindeyiz. Bu mânâda beste/form yorumlanması gereken bir sanat eseri/alanı hüviyeti taşır. Yorumcu ifâdesi de icrâ ettiği eseri birikimleri ile tezyîn eden “usta” mânâsında kullanılmalıdır.

Türk mûsikisinde âsârın hâlihazırda kullanmakta olduğumuz sistem üzere notalanmasında pek çok yöntem izlenmektedir. Bu makâlede nota yazımına ilişkin yöntemlerin irdelenmesinden ziyâde yorum unsurlarının nasıl gösterileceği ve ifâde edileceği konu edinildiğinden, standart dışı, yanlış veya tutarsız nota yazım şekillerine ve icrâ analizlerine değinilmemiştir.

Türk mûsikîsi âsârının notalanmasında temel gâye olabildiğince bestenin en yalın hâli ile arşive kazandırılması olmalıdır. Burada maksat eserin ilkökul seviyesinden, en üst eğitim öğretim noktası olan doktora sürecine kadar aynı nüshanın kullanılabilirdiği bir kaynak oluşturmaktır. Özgün tavırları görünür hale getirmek maksadıyla yalın notaya tatbik edilen yorum unsurları, yetkin icrâcıların tavırlarının anlaşılması, anlatılması ve ustaların icrâlarına göre etütler, alıştırmalar, metotlar üretilebilmesi için ileri seviye icrâlarda tez çalışmalarında kullanmak maksadıyla nota üzerinde gösterilmelidir.

Soyut bir kavram olan yorum, her ne kadar nota üzerinde hakkiyle gösterilemeye de eserde icrâcının tatbik ettiği unsurlarla nispeten görünür olabilmektedir. Bunlar eserin sâdece besteyi gösteren temel notası üzerine besteyi bozmayacak ölçüde, nağme ve tartımda çeşitlemeler, tınıda gürlük ve hafiflikler, nağme ve/veya güfteye mânâyı pekiştiren duraksamalar, ağırlaşma ve hızlanma gibi yorum unsurlarıyla ortaya çıkar. Buna göre, Türk mûsikîsi genel / temel icrâ üslûbunu benimsemiş ve özgün tavır kazanma mertebesinde icrâsını pekiştirerek geliştirmiş sanatkârların icrâlarında kullandıkları ve/veya tespit olunan yorum unsurlarını kullanım sıklıklarını da göz önünde bulundurarak nağmeye ilişkin yorum unsurları, tartım ve ritme ilişkin yorum unsurları ve ifâdeye ilişkin yorum unsurları ana başlıkları altında aşağıda yer alan listeye göre tasnif etmek daha doğru olacaktır kanaatindeyiz.

Türk Mûsikîsi İcrâsında Görülen Yorum Unsurları

Nağmeye ilişkin yorum unsurları ¹⁰

Çarpma

¹⁰ Yorum unsurlarına ilişkin kullanılan terimler, örnekler ve tahliller ve için bk. Gönül, *Nevres Bey*, S.XII-XIV.

Ara çarpma
Ardışık çarpma
Üst çarpma
Ön çarpma
Öncü çarpma
Merdiven çarpma
Vur-kaç çarpma
İkili çarpma
Sıklaşan çarpma

Kaydırma

Titretme

Dalgalanma

Sekileme

Dem ses

Karar

Oktav

Güçlü

Floje

Arpej ve akor

Çift ses

Perde bırakma

Tartım ve gidere (ritm) ilişkin yorum unsurları

Tartım Çeşitlemeleri

Tarama

Kümelenme

Ritmik unsurlar

Duraksama

Ağırlaşma

Hızlanma

Kesik icrâ

İfâdeye ilişkin yorum unsurları

Güçlü

Güçlenerek

Hafif

Hafifleyerek

Vurgu

Türk müziği analizlerinde yorum unsurlarını yukarıda verdiğimiz şekilde danışmanlıklarımızda tatbik edilmiş ve tamamlanmış muhtelif saz ve ses icrâ ana-

lizleri tezlerinde görmek mümkündür.¹¹

Bu hâli ile yukarıda verilen yorum unsurlarını sıra ile şekillendirerek ve eserlerde ve/veya icrâlarda karşılaşılabilecek şekilde birkaç ölçü halinde yazdığımız küçük motif ve cümlelerle îzâh etmeye çalışalım.

1. Nağmeye İlişkin Yorum Unsurları

Nağmeye ilişkin yorum unsurları denilince aklımıza bestenin lahnî yapısını bozmadan ya da başkalaştırmadan, nağmenin yazıldığı seslerin/perdelerin önüne, arkasına, arasına gelerek yapılan çarpmalar; perdelere yakın ya da uzak alt ve üst muhtelif aralıklardan, seslerden kaydırmalarla bağlanarak perde tutmaları; perdelerin frekansını başka bir perde duyulacak ya da duyulmayacak kadar küçük salınımlarla tatbik edilen dalgalandırmalar; perdelerin gücünü, etkisini artırmak, vurgulamak, parlatmak için kullanılan aralıklı perdelerle basarak ya da basmayarak elde edilen dem, arpej, akor floje gibi müzikal unsurlar gelmektedir.

1.1. Çarpma

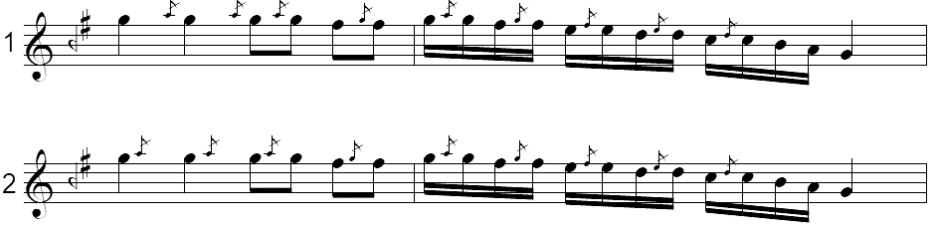
Çarpmalar Türk mûsikîsi icrâ geleneğinde en çok kullanılan yorum unsurlarındır. Çarpmalar notada genellikle tartımla ifâde edilemeyecek ya da ifâde edilmesine gerek duyulmayacak kadar kısa süreli sesler olarak düşünüldüğünde, çarpmaları değerliğini önceki ya da sonraki notadan alan müzikal unsurlar olarak anlatmanın gerekli olmadığını düşünüyoruz. Hiçbir icrâcı icrâsı esnasında çarpma için değerlik hesabı yapmaz. Dolayısı ile bu hesabın izahta olmasına da gerek yoktur kanaatindeyiz. Çarpmaları tam da icrâda geldiği, görüldüğü ya da öğretirken talebenin nasıl kullanılacağını ifâde ederek yazmak, göstermek, anlatmak daha anlamlı olacaktır. Bu başlık altında kullanıldığı hâl ve kullanım sıklığına göre çarpmaları; ara çarpma, ardışık çarpma, üst çarpma, ön çarpma, öncü çarpma, merdiven çarpma, vurkaç çarpma, ikili ve sıklaşan çarpma başlıkları ile irdeleyeceğiz.

1.1.1. Ara Çarpma



Ara çarpmalar, genellikle 4'lük, 8'lik ve 16'lık tartımlar başta olmak üzere muhtelif tartımlar arasında ve aynı iki perde arasında, genellikle bir üst perdeye yapılan çarpmalardır. Makâmın dizisine ve/veya seyir özelliklerine yörenin, sesin

¹¹ Bk. Mustafa Yıldırım, *Türk Mûsikîsi'nde Mevlid Geleneği ve Kani Karaca'nın Mevlid İcrâlarının Tahlîli*, (Ankara. Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.); Münevver Betül Durak, *Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu örneği*, (Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.); Özcan Çetink, *Tanbûri Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlîli ve Eğitime Yönelik Etüdlerin Oluşturulması*, (Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022.); Gülcan Elibol, *Türk Müziği Keman Ekolleri Işığında Viyolonsel İle Türk Müziği İcrâsı*, (Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.); Mehmet Bahattin Acar, *Türk Müziği Klâsik Kemençe İcrâsında Nota İcrâ Farklılığı Aleko Bacanos örneği*, (Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.); Hilal Sonay Akbal İnce, *Türk Müziği Çalın Söyleme Geleneğinde Ud Eşliği 'Üdî Hrant Örneği* (Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023). Mustafa Yıldırım, "Yorum Unsurlarıyla Gelenekli Türk Mûsikîsi Ses İcrâsına Yönelik Model Önerisi." *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11/2, (Yaz, 2023), s.247.

veya icrâ edilen sazın özelliklerine göre esas perdenin üçlü ve dörtlü üst perdeleri-ne de çarpma yapılabilmektedir. Çarpmalar birden çok çarpmanın birlikte kullanılmadığı her durumda (♩) işareti ile gösterilir. Bu çarpmalar sıklıkla iki perde arasında ilk perdeye yakın, iki perde ortasında ve ikinci perdeye yakın olmak üzere üç farklı şekilde duyulur. Bu yorum unsurunda bir önceki cümlede ifâde edilen yakınlık farkları esas nağmenin tartımları küçüldükçe ortadan kalkar ve bütün çarpmalar 16'lık ve daha aşağı tartımlı yürüyüşlerde iki perde ortasına denk gelecek şekilde duyulur.




Şekil 1. Ara Çarpmalar

Şekil 1'de verilen ara çarpmalarda 1. dizekte 4'lük tartımlar arasındaki çarpmaların senkop  bir tartım gözetilerek 2. notaya yakın olduğu, 2. dizekte verilen şekilde ise yine 4'lük ve 8'lik tartımlar arasındaki çarpmaların 1. Notaya yakın olarak ters senkop  oluşturduğu görülmektedir. Her iki şekilde de 16'lık tartımlar arasında çarpmalar genel icrâda duyulduğu üzere aynı şekilde iki ses ortasına denk gelecek şekilde gösterilmiştir.



Şekil 2. 3'lü Aralıklı Ara Çarpmalar

Şekil 2'de, 3'lü aralıklı ara çarpmalar görülmektedir. Hüseyinî makamının lahnî yapısı gereğince sıklıkla kullanıldığı üzere önce hüseyinî perdeleri arasındaki eviç çarpmaları senkoplu, ardından gelen senkop tartımlı hüseyinî perdeler arasında ilk perdeye yakın  tartımlı çarpmalar gösterilmiştir.

1.1.2. Ardışık Çarpma

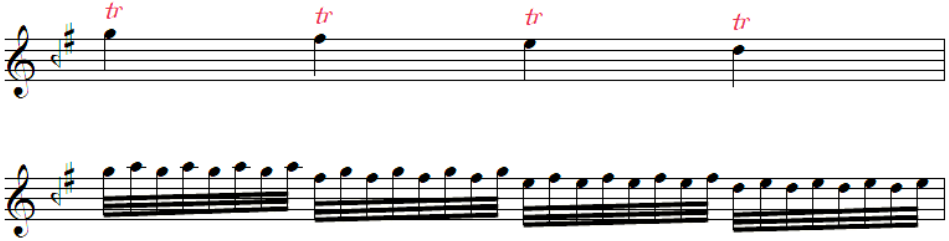
Ardışık çarpmalar, genellikle nağmede yer alan yâni icrâ edilen perdenin makam dizisine göre bir ya da iki ses üst perdeleriyle yapılır. Bu çarpmalar icrâ edilen sazın niteliğine göre güçlü ya da hafif duyurularak icrâ edilebilmektedir. Ardışık çarpmalar ilgili perde, sazlarda güçlü duyurulmak istendiğinde mızrapla ya da yayla, daha hafif duyurulmak istendiğinde mızrap ya da yay kullanmaksızın sürdürülen ses üzerine yalnızca parmakla yapılır. Özellikle bağlama, tanbur, ud gibi sazların icrâsında mızrapsız ardışık çarpmalar sıklıkla duyulmaktadır. Bu çarpmanın tatbikinde esas nağmenin yapısının korunduğuna dikkat edilmelidir.

Özellikle mızraplı ya da tuşlu sazlarda hızlı icrâ edildiğinde bu yorum unsuru, Dünya müzik literatüründe trill olarak tarif edilir ve nota üzerine konulan (tr) harfleri ile gösterilir.¹²



Şekil 3. Ardeşık Çarpmalar-1

Şekil 3'te nağmenin notasında yer alan gerdâniyeden, nevâya senkoplu tartımlarla inişlerin yorumda 16'lık tartımlar şeklinde icrâsı ve perdelerin arasına gelen ardeşık çarpmalar görülmektedir.



Şekil 4. Ardeşık Çarpmalar-2

Şekil 4'te gerdâniyeden, nevâya 4'lük tartımlarla inen nağmenin, 32'lik tartımlara tekabül edecek şekilde asıl perde sol ve bir üst perde lâ ile ardeşık yorumlandığı görülmektedir. Bu şekilde yorumlamalar form, yöre ya da icracı tercihine göre Türk müziğinde sıklıkla görülmektedir. Ses icrâsında hançere teknikleri ile, saz icrâsında ise icrâ edilen sazın organolojik özellikleri ve çalım tekniklerine göre asıl notadan genellikle bir sonraki perdeye mızrapla, nefesle, tezene ile veya yayla tatbik edilir. Şekilde görüldüğü şekilde tatbik edildiğinde ardeşık çarpmalar, ister sesle ister sazla yapılsın belirgin duyurulur.

1.1.3. Üst Çarpma

Üst çarpmalar seyirde aşağı yönlü kısa ya da uzun süreli yürüyüşlerde çıkarılan ve varılan seslerin makamın insicâmı ile daha temiz seslendirilebilmesi maksadı ile genellikle icrâ edilen perdenin makam dizisine göre bir üst perdesine çarpılarak yapılır. Özellikle ses ve perdesiz sazların icrâsında, icrânın niteliğinin zayıflaması için üst çarpma yapılan perdenin makam dizisine göre bir üst sesin doğru duyurulması çok önemlidir. Alelâde yapılan çarpmalar icrânın niteliğinde hafiflemelere zayıflamalara sebep olacaktır. Üst çarpmalar kendi başlarına duyulabileceği

¹² Yahya Kaçar, *Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*, s.171.

gibi aşağı yönlü icrâlarda ara çarpmalar arkasında da sıklıkla duyulur.



Şekil 5. Üst Çarpma

Şekil 5'te gerdâniyeden başlayan aşağı yönlü seyirde, önce gerdâniye arkasında üst çarpma ile duyulan muhayyer perdesi, ardında gelen seslerde ise ara çarpmalar ve üst çarpmaların arka arkaya uygulanarak nağmenin yorumlandığı görülmektedir.

1.1.4. Ön Çarpma

Ön çarpmalar varılacak perdeyi pekiştirme, sağlamlaştırma, net yakalayabilme gibi maksatlarla, duyurulmak istenen perdenin makam dizisine göre genellikle 1 önceki ses ya da duyurulacak perdenin yarım ses altındaki perde ile parmakla yapılır. Boş tellere denk geldiği durumlarda 4'lü, 5'li alt teller arasında da ön çarpmalar yapılmaktadır. Ön çarpmalar sazlarda genellikle mızrapla ya da yayla güçlü duyurulurlar. Ön çarpmaların kullanıldığı yerlerde genellikle varılmak istenen perde çarpma için kullanılan perdeden daha hafif duyulur. Örneğin mızraplı sazlarda genellikle ön çarpma mızrapla, asıl perde ise mızrapsız icrâ edilir.




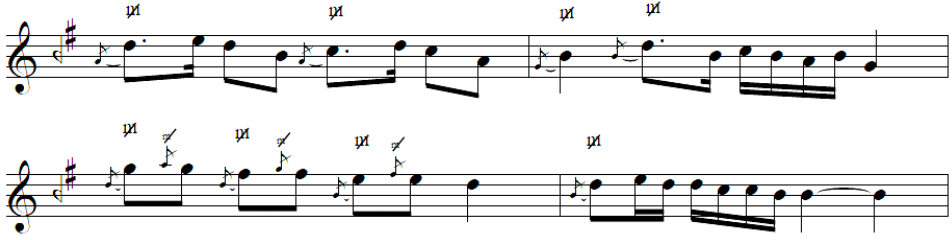
Şekil 6. Ön Çarpma

Şekil 6'da gerdâniye perdesi öncesinde eviç perdesi ile yapılan ön çarpma görülmektedir. İlk ölçüde çarpmanın mızraplı ya da güçlü, varılmak istenen perdenin mızrapsız yapıldığına dikkat ediniz. İkinci ölçüde aynı çarpmalar ve perdelerin mızraplı duyurulduğu şekillendirilmiştir. Ön çarpma mızraplı saz ile (ud) şekillendirildiğinde eviç perdesinin 1. parmak, gerdaniyenin ise 2. parmakla icrâ edildiğine dikkat edilmelidir. Diğer sazlarda fizikî özellikler ve icrâ tekniklerine göre parmak numaraları değişebilir.

1.1.5. Öncü Çarpma

Öncü çarpmaların varılmak istenen perdelerin gereğince ve doğru bulunması için mihamandar niteliği vardır. Öncü çarpmalar, varılmak istenen perdenin genellikle 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li ya da oktav alt seslere genellikle -güçlü ya da hafif bir şiddette- mızraplı çarpılarak hedef perdeye kadar kaydırma ile ulaşılması ve genellikle asıl perdenin mızrapsız icrâsı şeklinde tatbik edilir. Ön çarpmalardan farkı, genellikle çarpma ve asıl ses aralıklarının daha büyük olması ve asıl perdeye genellikle kaydırma ile ulaşılmasıdır. Burada kaydırma yapılmasındaki maksat özellikle ses ve perdesiz saz icrâlarında ulaşmak istenen perdenin, kaydırma boyunca üretilen seslerin duyurularak aranmasıdır. Böylelikle asıl perde daha temiz duyulabilir, tutulabilir olacaktır. Sazların organolojik ve teknik özelliklerine göre çarpmanın

makam dizisine göre hangi aralıkla yapılacağı icrâcının yorum tercihi ya da becerisine göre değişebilmektedir. Öncü çarpmalar arkalarında gelen asıl notaya bağlanan çarpma notaları ile gösterilir ().



Şekil 7. Öncü Çarpma

Şekil 7'de ilk dizekte, nevâ öncesinde düğâh'tan, çargâh öncesi yine düğâh'tan, segâh öncesi, rast'tan ve nevâ öncesi segâh'tan çıkılarak kaydırmalar ile öncü çarpmaların yapıldığı görülmektedir. 2. dizek ise, çarpmalar arkasından kaydırmalarla mızrapsız varılan asıl nota, mızrapsız yapılan çarpma ve mızraplı duyurulan 2. gerdâniye perdesi ile başlamaktadır. Çarpmaların mızraplı, varılan perdenin mızrapsız icrâsına dikkat ediniz. Sazların fizikî özelliklerine göre, sesin tınısının kesilmemesi ya da zayıflamaması için bu çarpma ve kaydırmaların tatbik edilebilmesi için icrânın mutlaka aynı tel üzerinde ve aynı parmakla yapılması gerekmektedir.

1.1.6. Merdiven Çarpma

Merdiven çarpmalar, çıkıcı merdiven çarpma ve inici merdiven çarpma şeklinde hem yukarı hem de aşağı yönlü seyirde görülür. Çıkıcı merdiven çarpmalarda seyirde sıralı seslerde nağmenin başlanılan ilk perdesinden sonra, varılmak istenen bir üst perdeden hemen önce, varılmak istenen perdenin bir üst perdesine çarpılarak yapılır. İnici merdiven çarpmalar ise başlanan sestem bir alt perdeye inilirken başlanan sesin bir üst perdesine çarpılması suretiyle tatbik edilir.¹³ Bu yorum unsurunun işlenmesi, tıpkı yüksekçe bir yere dayanmış bir merdivene çıkarken ayakla ilk basamağa basıp bir sonraki basamağa basmadan elin iki üst basamağa tutunması gibidir. İnişte de tersi hareket gözlenir. Yine burada ilk perde, varılmak istenen perde ve çarpma yapılan perde ile 3 sesin peşi sıra duyurularak aralık duyumları ile makama ilişkin perdelerin gereğince temiz ve tezyin edilerek icrâsı hedeflenmektedir.

¹³ Daha fazla merdiven çarpma örneği için bk. Mustafa Yıldırım, *Tarihi Geleneği ve İcrâsıyla Türk Müsîkisinde Mevlid ve Kâni Karaca*, (Konya. NEÜ Yayınevi, 2023) s.122.; Durak, *Nevâ Kâr icrâsı*, s.58, 59.



Şekil 8. Merdiven Çarpma

Şekil 8’de rasttan gerdâniyeye kadar yapılan çıkıcı merdiven çarpmalar ve gerdâniyeden rasta kadar inici merdiven çarpmalar görülmektedir. Çıkıcı seyirde rast akabinde asıl nota olan düğâha varmadan önce duyurulan düğâhın bir üstündeki segâh perdesi ile çıkıcı merdiven çarpmanın ilk basamağı oluşmakta ve bu şekilde yorum gerdaniyeye kadar devam etmektedir. 2. ölçüde işlenen inici seyirde ise gerdâniye akabinde eviç perdesine varmadan önce duyurulan muhayyer çarpma ile seyrin ilk basamağı oluşmakta ve inici seyir rasta kadar aynı şekilde sürdürülmektedir. Çarpılan perdelerin makam dizisinin perdeleri olduğuna dikkat ediniz.

1.1.7. Vurkaç Çarpma

Vurkaç çarpmalar merdiven çarpmaların tersine seyrin aşağı yönlü ve daha serî olduğu durumlarda kullanılır. Vurkaç çarpma, seyrin başladığı ilk perdenin diziyeye göre bir üst perdesine çarpılıp asıl sesin bir alt perdesinin seslendirmesi ile oluşur ve sıralı olarak bu çarpmalar 3 ya da daha fazla sestem oluşan aşağı yönlü icrâlarda sıklıkla görülür. Vurkaç çarpmalar tıpkı merdiven çarpmadaki üst perdelerin temiz yakalanması amacı bu kez inişte tatbik edilerek ortaya çıkmaktadır. Hareket olarak vurkaç çarpmalar merdiven çarpmaların hızlı simetridir denilebilir.



Şekil 9. Vurkaç Çarpma

Şekil 9’da 16’lık tartımlarda önce gerdaniyeden rast’a, sonra eviçten ıraka 2. ölçüde ise nevâdan düğâha vurkaç çarpmalar görülmektedir. Gerdâniye ile başlayan seyirde gerdâniye duyurulduktan hemen sonra muhayyere çarpılıp eviç perdesine yürüyüşe ve sıralı olarak aynı hareketin her defasında bir alt seslerde devam ettiğine dikkat ediniz.

1.1.8. İkili Çarpma

İkili çarpmalar, eserde ya da irticâli icrâda arzu edilen seslerin vurgulanması için kullanılan yorum unsurlarıdır. İlk çarpma notası vurgulu ikincisi daha hafif duyurulur. Saz ile icrâsında ilki mızraplı ikincisi mızrapsız ve arkasına gelen asıl ses mızrapsız, ikisi de mızraplı ve ardınca gelen asıl perde mızraplı şekilde icrâ edilmektedir. İkili çarpmalarda, asıl perdenin iki altı ve bir altı, iki üstü ve bir üstü, asıl perde ve perde altı ya da asıl perde ve perde üstü çarpmalarından sonra asıl perde duyurmalar şeklinde farklı kullanımlar görülmektedir.



Şekil 10. İkili Çarpma

Şekil 10'da ilk ölçüde muhayyer perdesinin farklı ikili çarpmalarla icrâsı görülmektedir. İlk muhayyer tutuşunda sıralı ikili çarpmalar ile iki alttaki eviç (mızraplı) + gerdâniye (mızrapsız) perdeleri ve asıl perde muhayyere mızrapsız varıldığı görülmektedir. Diğer şekillerin tamamında ilk çarpmalar mızraplı olmak şartı ile tercihen diğer perdeler ve asıl nota mızraplı ya da mızrapsız icrâ edilebilmektedir.

1.1.9. Sıklaşan Çarpma

Sıklaşan çarpmalar genellikle taksim icrâlarında ve özellikle mızraplı sazlarda uzun süreli tutulan perdelerin icrâsı esnasında kullanılan yorum unsurlarındandır. Sıklaşan çarpmalar adından da anlaşılacağı üzere ritimden bağımsız olarak icrâ esnasında yorumlanan perdenin notada gösterilenden çok daha küçük değerliklerle çalınması süresince ardışık uygulanan çarpmaların, icrâcının tercih ettiği ivme ile aynı perdenin ve sonrasında tatbik edilen çarpmanın hızlanarak tekrar edilmesi sureti ile yapılır. İcrâ esnasında makam dizisine ve makamın insicâmına göre genellikle bir ya da iki perde üzerindeki sesler çarpma notası olarak tercih edilebilmektedir. Sıklaşan çarpmayı nota üzerinde, 8'lik devamında çarpma hızının arttığını göstermek maksadıyla 16'lığa dönüşen çarpma notası (♩ ... ♩) sembolü ile gösterdik.



Şekil 11. Sıklaşan Çarpma

Şekil 11'de bağlı ikilik notalar süresince gerdâniyenin ikilikten çok daha küçük tartımlarla (8'lik, 16'lık, 32'lik gibi) icrâ edilmesi ve mızrapla vurulan her bir darbenin ardından yapılan mızrapsız çarpmaların giderek hızlanması ile oluşan sıklaşan çarpma örneği görülmektedir.

1.2. Kaydırma

Dünya müzik literatüründe "glissando" olarak tarif edilen bu yorum unsuruna biz Türk müziği icrâsının makam perde ve bunlara bağlı seyir icrâ özellikleri bakımından farklı icrâ edildiği düşüncesi ile "kaydırma" ifâdesinin kullanılmasını ayrıştırmacı olması bakımından daha doğru buluyoruz.¹⁴ Kaydırmalar, gerek ses ge-

¹⁴ Mehmet Gönül, *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*. (Konya. Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010.), s.XIII.

rek saz icrâsında nağmenin asıl yapısında bulunan perdelerin, -güfteye ve nağmenin mânâsına dâir inceliklerini tatbik etmek maksadıyla- makam ve seyir özelliklerince icrâsı esnasında, çarpma-perde, perde-perde arasında sıklıkla kullanılan, mûsikîmiz icrâsı için çok önemli olan yorum unsurlarındandır. Kaydırmalarda kesinti olamayacağından sazlarla yapılan icrâlarda pozisyonların teknik yeterlilik ve ustalıklı kullanılması önem arz eder. Kaydırmalar, iki perdenin tını kesilmeden birbirine üst çarpmalı ya da çarpmasız bağlanması sebebi ile bağ işaretiyle gösterilir.



Şekil 12. *Kaydırma*

Şekil 12’de çarpmadan-perdeye ve perdeden perdeye kaydırma şekilleri görülmektedir. İlk ölçüde Hüzam makâmı içerisinde, Hüzam’a has seslerle nevâ üzerinde sıklıkla işlenen Hüzam aralığının, seyir esnasında mütemâdiyen özellikle bağlı çalınması önem arz eder. Ud üzerinden îzâh edilecek olursa, bağlı icrânın oluşabilmesi için, genellikle 1. parmağa tekabül eden hareketin başlangıç perdesinden - ulaşılmak istenen perdeye kadar olan seyir, parmağın tuşeden ayrılmadan ve telin tınısını kesmeden kayma hareketiyle elde edildiğine dikkat etmek gerektir. Yukarıdaki şekilde ilk ölçüde segâhtan hemen sonra duyulan gerdâniyeye ulaşmak için kapalı pozisyonlarda nevâdan gerdâniyeye kadar 1. parmak ile 5. pozisyona kadar geline yatay icrâ tekniğinin kullanımına dikkat ediniz. Burada önemli başka bir konu da gerdâniye perdesinden hemen önce muhayyer perdesine de mızrapsız çarpılmış olmasıdır. Böylece geline perdeden başlayan kaydırma hareketinin, ulaşılan perdeye kadar sürdürüldüğünden asıl perdenin üst çarpma ile duyurulan aralık vasıtasıyla doğru icrâsından “duyarak” emin olunur. Yine gedâniye’den dönüşlerde de mutlaka üst çarpmalarla ve yine parmak telden ayrılmadan yani sazın tınısı kesilmeden nevâ’ya kadar dönüldüğüne dikkat ediniz. Bu yorum unsurunun ses icrâsında da hançere ile temiz perdeler basarak tatbik edilmesi büyük önem arz etmektedir.

1.3. Titretme

Titretme mûsikîmizin bütün icrâ alanlarında tür ve biçimlerinde mutlaka kullanılan bir yorum unsurudur. Dünya müzik literatüründe “vibrasyon” olarak adlandırılan bu yorum unsuru, Türk müziğinin nağme ve makam yapısı göz önüne alındığında ve tavrı sahibi hemen her icrâcıda makâma tür ve biçimlere göre ister sözlü ister sözsüz olsun farklılaşabilen, âsârın icrâsında mânâyâ ilişkin derin anlamlar sunabildiğinden ve standartlaştırılmayacak şekilde farklı kullanılabilirdiğinden gereğince icrâyâ katılması için uzun çalışmalarla olgunlaşabilmektedir.

Ud üzerinden izah edilecek olursa titretme, sesteki salınım -genellikle parmağı tutulan perdeden ayırmadan- sadece baskı hâlinde titremenin duyulabileceği kadar dar aralıkta yapılır. Daha ziyâde tınının el verebileceği ölçüde uzun seslerde

kullanılan bu yorum unsurunun zeminde, meyanda, kararda farklı şekillerde tatbik edildiği görülmektedir. Titretme, icrâda (t) sembolü ile gösterilmiştir.

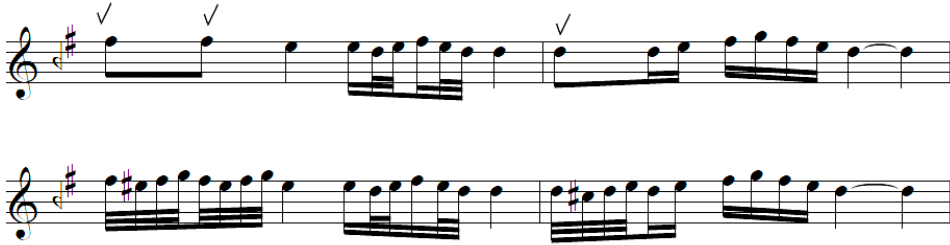


Şekil 13. Titretme

Şekil 13'te titretmenin iki farklı şekilde yapıldığı görülmektedir. İlk ikisinde titretme hareketi nispeten eviç ve hüseyinî perdelerinin tutulması ile başlarken, sondaki segâh'ta kalışta titretmenin önce bir süre perdenin düz bir sesle duyurulması akabinde perdenin salınması ifâde edilmeye çalışılmıştır.

1.4. Dalgalanma

Dalgalanma, titretmeye göre daha geniş bir frekans aralığında perdenin salınmasıyla duyurulan bir yorum unsurudur. Dalgalanmada bu geniş frekans aralığı tutulan perdenin yarım ses altı ve yarım ses üstüne kadar genişleyebilir. Nadiren de olsa alt ve üst tam seslere kadar açılan daha geniş dalgalanma şekillerinin bes-telerde de kullanılabilirdiği görülmektedir. Dalgalanma, -frekans değiştiğinden- tek bir parmak kullanmaktan ziyâde yan parmaklarla yapılır. Yaylı sazlarda parmaksız da yapılmaktadır.¹⁵ Örneğin 2. parmakla tutulan bir perde üzerinde tatbik edilen dalgalanma hareketi, 1. ve 3. parmakların kullanımıyla daha net duyulmaktadır. Dalgalanma yorum unsuru icrâda (√) işareti ile gösterdik.



Şekil 14. Dalgalanma

Şekil 14'te ilk ölçü başında görülen iki eviç perdesinin, hemen altındaki dizekte gösterildiği şekilde yarım ses altındaki acem ve yarım ses üstündeki gerdâniye ile dalgalanma yapıldığına, 2. ölçü başında görülen nevâ perdesinde ise, hemen altındaki nim hicaz ile üstündeki hüseyinî perdesi ile dalgalanma yapıldığına dikkat ediniz.

1.5. Sekileme

Sekileme, Türk mûsikîsinde hem bestelenmiş eserlerde hem de irticali icrâlarda sıklıkla kullanılan bir nağme zenginleştirme ve yorumlama unsurudur.¹⁶

¹⁵ Dalgalanma örnekleri için bk. Acar, *Aleko Bacanos*, s.57-60.

¹⁶ Gönül, *Nevres Bey*, s.30-35, 70-73.

Sekilemeler, dizinin herhangi bir derecesinde üretilen ve genellikle küçük düzümlemlerle gösterilebilen motiflerin genellikle sıralı seslerde tekrar edilmesiyle oluşurlar. Sekileme çıkıcı seyirlerde de görülse de inici seyirlerde daha sıklıkla kullanılmışlardır. Sekileme yapılırken motifin oluşturulmasında kullanılan tarımlar alt ve üst perdelere yürüyüşlerde tıpkı tekrar edilebileceği gibi, tekdüzelik (monotonluk) hissi oluşturulmamak gayesi ile her yeni derecede ya da sekilemenin sonlarına doğru -asıl tartım ve nağme ile büyük ölçüde benzerlik göstermekle birlikte- tarımlarda küçük çeşitlemeler (varyasyon) yapılarak da kullanılabilir.



Şekil 15. Sekileme

Şekil 15'te Hicaz seslerde inici bir seyirle ilk ölçü başında gerdâniye ile başlayarak görülen tartımın, sıra ile acem ve hüseyin'de 2 kez tekrar ettiği; ikinci ölçü başında rasttan başlayan 8'lik içindeki 32'lik tartımlı motifin sıra ile kürdî ve nevâ perdelerinde çıkıcı seyirle 2 kez tekrar ettiği görülmektedir. 2. ölçüdeki bir sonraki düzümde yine kürdîden başlayan simetrik bir tartımla, 1. ölçü sonunda 16'lık tartımlarla inici yapılan soru yürüyüşün 2. ölçü sonunda 32'lik tartımlarla çıkıcı cevaplandırılmasına dikkat ediniz.

1.6. Dem Ses

Dem sesler, özellikle mızraplı sazların icrâsında sıklıkla kullanılan bir yorum unsurudur. Dem sesler tutulan perdenin tınısını gürleştirmek, icrâda arzu edilen perdeyi vurgulamak, makamın karar ve güçlü perdeleri ile dizisini desteklemek vb. maksatlarla asıl perdenin önünde veya arkasında duyurularak kullanılmaktadır. Dem sesler tutulan perdelerin makam içerisindeki kalışlarına göre; karar perdeleleriyle, alt ya da üst oktav perdeleriyle, asıl makam ya da geçki yapılan makamın güçlü perdeleriyle desteklenmesi amacıyla kullanılırlar. Nota üzerinde dem tutulan perdeler çarpma notası ile gösterilmiştir.

1.6.1. Karar dem ses

Karar dem sesler, adından da anlaşılacağı üzere icrâ edilen makamın karar sesleri ile yapılırlar. Karar sesin dem olarak kullanıldığı gibi, tiz kararlar da dem ses olarak kullanılabilir.

1.6.2. Oktav dem ses

Oktav dem sesler, dizi içerisindeki bütün perdelerin alt ya da üst oktavları ile sıralı ya da tekil olarak asıl perdeden önce ya da sonra gelebilir. Tınının güçlenmesi maksadıyla alt oktavların kullanımı daha sık görülmektedir.

1.6.3. Güçlü dem ses

Güçlü dem sesler makam dizilerinin genellikle orta bölümlerine tekâbül ettiği için diğer dem seslere oranla daha az kullanılmışlardır. Aşağıdaki şekilde bü-

tün bu dem sesler gösterilmeye çalışılmıştır.



Şekil 16. Dem sesler

Şekil 16'da ilk ölçüde varılan perdeden önce olmak üzere karar dem ses, ikinci ölçüde varılan perdeden sonra olmak üzere tiz karar dem ses, üçüncü ölçüde asıl perdelere sonra gelmek üzere oktav dem ses, dördüncü ölçüde ise yine tutulan perde akabinde güçlü dem ses kullanımını gösterilmiştir.

1.7. Floje

Flojeler, mızraplı ve yaylı sazlarda doğuşkan (harmonic) diye tabir edilen, tel üzerinde gürlük bakımında sırası ile 8'li (üst oktav), 5'li ve 4'lü aralıklara denk gelen noktalarda, tele basılmaksızın parmakla hafifçe temas edilerek mızrap ya da yayla elde edilen tiz oktav üzeri tınılardır. İnsan sesinde kafa sesi diye tabir edilen tiz frekanslarda üretilen seslere benzerler. Flojeler genellikle duraksamalar, asma kalışlar ve karara gelişlerde duyurulduğu gibi, icrâcının tercihine göre herhangi bir yerde de tatbik edilebilir. Bazı yorumlarda asıl notanın perdesi yerine flojenin tercih ettiği görülür. Flojeler kullanıldıkları yerlerde icrâyaya ayrı bir renk katarlar. Nota üzerinde (flj) kısaltması ile gösterilir.



Şekil 17. Floje

Şekil 17'de sırası ile gerdâniye'nin tiz oktavındaki tiz gerdâniye ile nevâ sonrasında tiz nevâ'ya çarpma notası ile gösterilerek floje yapıldığı görülmektedir. 2. ölçüde ise rast üzerindeki gerdâniye'nin, kendi frekansı yerine floje ile duyurulacağını gösteren flj kısaltmasının konulduğu görülmektedir. Ud özelinde bakıldığında bu floje, gerdâniye telinin tiz oktavına denk gelecek şekilde kafese yakın olarak göğüs üzerinde ya da tartımın sıklığı sebebiyle daha kolay olarak nevâ telinde bulunarak tatbik edilebilir.

1.8. Arpej ve Akor

Arpej ve akorlar, herhangi bir makam dizisinde genellikle karar, güçlü ve asma kalış perdeleri üzerine 3'lü atlamalı seslerle işlenen yorum unsurlarıdır. Arpejler ve akorlar, Türk müsikîsi klâsik beste ve icrâ üslûbunda kullanılmamakla birlikte özellikle son asır eser ve icrâlarında sıkça rastlanılan yorum unsurlarından olmuşlardır. Arpejlerin bestelerde kullanılmasına çarpıcı şekilde Refik Talat

Alpman'ın Mâhur Saz Semâsi gösterilebilir. Temelde batı müziğinde kullanılan bir müzik unsuru olan arpej ve akorların kullanımında Türk mûsikîsi genel icrâ üslûbundan uzaklaşmaması için aşırıya kaçmamak önem arz etmektedir. Özellikle kanun icrâlarında sazın fizikî özellikleri ve imkânları doğrultusunda sıklıkla kullanılabilen arpej ve akorlar, çok seslendirme hedefi olmaksızın makam perdeleri ile nağmeye eşlik olarak kullanıldığında nağmeyi zenginleştirebilen unsurlar olarak tercih edilmektedir.



Şekil 18. Arpej ve akor

Şekil 18'de bestesi Refik Talat Alpman'a âit olan Mâhur Saz Semâsi'nin 1. hânesinin giriş ölçüleri görülmektedir. Ölçüler sonunda görülen akorlar icrâda sıklıkla görülmesi sebebi ile nota üzerinde şekil olarak gösterilmiştir. Arpej seslerin, ilk ölçüde karar perdesi üzerinde kurulduğu, ikinci ölçüde ise makamın güçlü perdelerinden olan ve ölçü sonunda asma kalış yapılan nevâ perdesinin alt oktavı olan yegâh perdesi üzerine kurulu olduğu görülmektedir.

1.9. Çift Ses

Nağme zenginliği ile müsemma olan Türk mûsikîsinde, armonik bir hedef ve ihtiyaç olmaması sebebi ile icrâda çok sesli müziklerin kurallarınca çift ses tatbik edilmez. Çift ses kullanımı genellikle 3'lü, 4'lü ve 5'li aralıklı perdelerin birlikte duyurulması şeklinde kullanılır. Bu aralıklar genellikle icrâ edilen sazların boş tellerinin 4'lü veya 5'li akortlanması sebebiyledir. Çift sesin kullanımında da makamın asıl seyri ya da geçki yapılan makamlar veya asma kalışlar hâlinde karar güçlü, güçlü tiz karar aralıkları ile kullanılır. Zaman zaman 3'lü çift seslerin de çıkıcı ya da inici seyre göre sıralı kullanıldığı yakın zaman icrâcılarda görülmektedir.



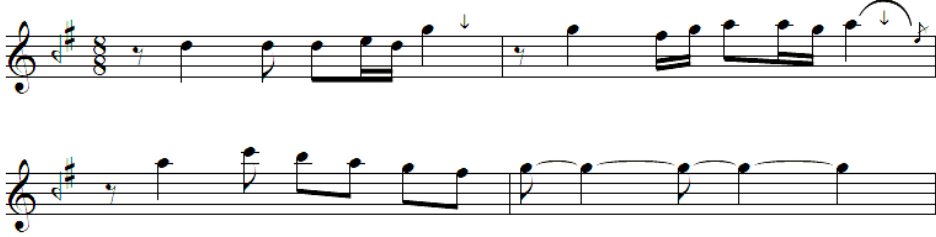
Şekil 19. Çift ses

Şekil 19'da nağmenin neva-gerdâniye (güçlü-tiz karar) çift sesle başladığı görülmektedir. Akabinde 3'lü, ikinci ölçü de ise 5'li ve 3'lü aralıklı çift seslerin kullanımı şekillendirilmiştir.

1.10. Perde Bırakma

Perde bırakma, Türk müziğinde sık karşılaşılan bir yorum unsuru olmamakla birlikte tekke mûsikîsinde ve yörelerde kullanımları görülmektedir. Bu yorum unsuru, asma kalış yapılan ya da seyir içerisinde nağmeye ya da güfteye göre mânâyâ dâir ifâdeyi farklılaştırmak için ya da tamamıyla icrâcının tavrı dâhilinde tercih edilen, perde altına sesin hedef gözeterek ya da gözetmeyerek ani ve hızlıca

pestleştirdiği bir yorum unsurudur.¹⁷ Perde bırakmalarda frekans karara ve/veya karar altına kadar pestleşebilir. Perde gözetilirse ulaşılan perde çarpma notası ile gösterilmelidir. Perde bırakmalar notanın üst sağına konulan aşağı yönlü ok (↓) ile sembolleştirilerek notada gösterilebilir.



Şekil 20. Perde bırakma

Şekil 20'de ilk ölçü sonunda görülen gerdâniye perdesinin perde gözetmeksiz pestleştirilerek bırakıldığı, 2. ölçüdeki muhayyer perdesinin ise hüseyinî perdesine kadar ani ve hızlı pestleştirilerek bırakıldığı gösterilmiştir.

2. Tartım ve Ritme ilişkin yorum unsurları

Türk mûsikînin nağme zenginliğinin makam dışındaki diğer unsuru usuldür. Türk mûsikîsinde usûl, eserin formundan giderine, bestesinden irticâli icrâsına, pek çok tür ve biçimde besteye, icrâyâ ve yoruma belirleyici, etkileyici, ayrıştırıcı özellikler katar. Bu çalışma altında usûl kalıplarından ve nazariyesinden ziyade birim zamanlarda örülen tartım çeşitlemelerinden ve icrâ esnasında yorumlarda çok açık hissedilen ritme yani birim zaman süresi olarak tarif edilen icrâ hızına ilişkin ritmik unsurlardan bahsedeceğiz.

İcrâda tartım çeşitlemeleri ve ritme ilişkin yorumlamalar yapılırken dikkat edilmesi gereken önemli hususlar vardır. Şöyle ki;

- İcrâda yapılan tartım çeşitlemeleri ve ritmik yorumlar, bestenin lahnî yapısını yani asıl eseri unutturacak kadar değiştirmemelidir.
- Tartım çeşitlemeleri ve ritme ilişkin yorumlar yapılırken usûlün kalıpları tahrip edilmemeli darplar belirsizleştirilmemeli, kuvvetli ve zayıf zamanların göz ardı edilmemeli, bestenin usûl âhengi bozulmamalıdır.
- Tartım çeşitlemeleri yapılırken eserin form özelliklerine bağlı olarak hissedilmesi gereken ritimde eseri bütünüyle başkalaştıracak kadar ağır-laşma ya da yürümelere meydan verilmemelidir.

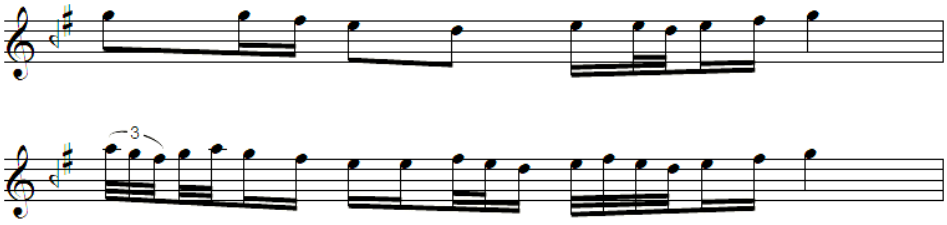
2.1. Tartım Çeşitlemeleri

Tartım çeşitlemeleri ister bestelerin icrâsında ister irticali icrâlarda olsun

¹⁷ Perde bırakma örneği için danışmanlığımızda Mustafa Yıldırım tarafından çalışılan tezde Sebîci Hüseyin Efendi konulu tezde Şekiller mevcuttur. Bkz. Yıldırım, Mustafa. (2016), Son Osmanlı Mersiyehânı Sebîci Hüseyin (Okurlar) Efendi'nin Bestelerindeki Tavrı Özellikleri, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, s.96, 105.

icrâcının tavrı ve yorum becerileri doğrultusunda olabildiğince zengin kullanılabilen yorum unsurlarıdır. Türk mûsikîsinin ses ve saz icrâsına tanıdı özgürlük alanı, icrâcılarının birbirini mütemadiyen besleyip zenginleştirmesine olanak tanımaktadır. Türk mûsikîsi âsârının türleri, formları, beste biçimleri ile Türk müziği icrâsında kullanılan sazların zenginliği göz önüne alındığında fasıllardan – yörelere Türk mûsikîsinin bütün katmanlarında nâ-mütenâhi icrâ becerileri ve tartım zenginlikleri hayranlıkla müşahede edilmektedir.

Tartım çeşitlemeleri, genellikle eserin uzayan seslerinin ya da nispeten daha büyük tartımlı olan ezgilerinin, icrâda daha küçük tartımlarla zenginleştirilerek icrâsı şeklinde târif edilebilecek bir yorum unsurudur. Tartım çeşitlemeleri elbette sazların icrâdaki yeri, organolojik özellikleri ve icrâcının kabiliyetleri doğrultusunda kalabalıklaşan ya da tersine sakinleşen tarımlar şeklinde tatbik edilebilmektedir.



Şekil 21. Tartım çeşitlemeleri

Şekil 21'de üst dizekte asıl nota, alt dizekte yorum notası verilmiştir. İlk ölçü başında görülen 8'lik tartımlı gerdâniye perdesinin tartım çeşitlemesine ve çeşitleme esnasında gerdâniye perdesinin bestenin lahni yapısını değiştirmemek için odak alındığı, akabinde gelen tartımda hüseyinî'nin 16'lık tartımlara bölünerek çeşitlendirildiği ve akabinde gelen 8'lik nevâ perdesinin eviç perdesinden inen bir seyirle yorumlandığı ve son olarak 16'lık hüseyinî perdesinin 32'lik tartımlarla çeşitlendirildiği görülmektedir. Alt dizekte gösterilen tartım yorumları icrâcının tercihine göre pek çok farklı şekilde işlenebilir.

2.1.1. Tarama

Tarama, özellikle mızraplı sazlarda sesin uzatılması ya da vurgulanması maksadıyla uygulanan bir yorum unsurudur. Tarama, besteli eserlerde ritme bağlı olarak tatbik edildiği tarımın süresi nispetince sık mızraplarla icrâ edilirken, taksim icrâlarında sabit, hızlanan ya da yavaşlayan ritimlerde uygulanabilmektedir. İcrâlarda nota üzerine konulan (trm) kısaltması ile ya da aşağıda şekilde görüldüğü üzere notanın değerliğini ikiye, dörde, sekize ya da on altıya bölmek maksadı ile notanın sapına eklenen sapı çapraz kesen çizgilerle ifâde edilebilmektedir. Başka bir bakış açısıyla bu çapraz çizgiler tek olursa tartımın 8'likler şeklinde çift olursa 16'lıklar şeklinde mızrapla çoğaltılarak çalınacağını ifâde eder.

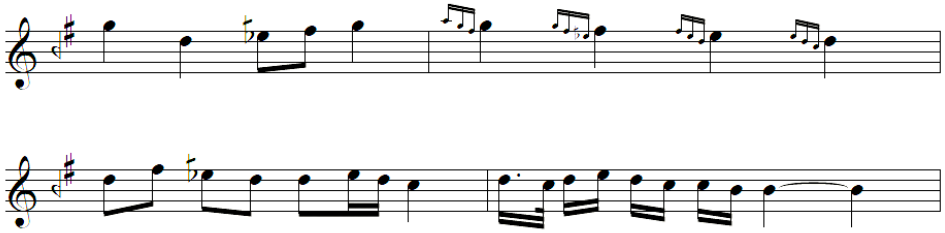


Şekil 22. *Tarama*

Şekil 22'de ilk dizekte taramaların trm kısaltması ile gösterildiği, ikinci dizekte ise tartımların saplarına çizilen çapraz çizgiler ile gösterildiği görülmektedir.

2.1.2. Kümelenme

Kümelenme, icrâ esnasında vurgulanmak istenen asıl perdenin önüne gelen, perdenin sırası ile bir üst + kendisi + bir alt perdesine inerek asıl perdenin tutulduğu; asıl perdenin bir alt + kendisi + bir üst perde sonrasında asıl perdenin tutulduğu, asıl perdenin iki ya da 3 alt veya iki ya da 3 üst perdesinden başlayarak asıl perdenin tutulduğu yorum genellikle 3 perdeden oluşan yorum unsurlarıdır. Nadi-ren 4 perde ile de kümelenmeler görülebilmektedir. Kümelenmeler 16'lık çarpma notaları ile gösterilirler.



Şekil 23. *Kümelenme*

Şekil 23'te 2. Ölçüde gerdaniyeden nevâ'ya 4'lük tartımlarla gelen nağmenin kümelenmelerle yorumlandığı görülmektedir. Kümelenmenin tatbik edilirken mümkün merteye hızlı icrâ edilmesi önem arz eder. Tartımla ölçülebilecek kadar ağır yapılan kümelenme maksatlı yorumlamalar, tartım çeşitlemeleri içerisinde ifâde edilmelidir.

2.2. Ritmik Unsurlar

Bu başlık altında ritmik yorumlama unsurları icrânın gider diye de tabir edilebilen seyir hızı bağlamında irdelenmiştir. Eserin ya da icrânın ritmik insicamında görülen bestekârın işaret ettiği ya da icrâcının yorumunda görülen farklılaşmalar duraksama, ağırlaşma, hızlanma ve kesik icrâ başlıkları ile burada şekillendirilecektir.

2.2.1. Duraksama

İcrâ esnasında güfteye nağmeye bağılı olarak manayı kuvvetlendirmek maksadıyla tatbik edilen yorum unsurlarıdır. Müzik literatüründe “puandorg” olarak adlandırılan duraksama (◡) işareti ile gösterilir.¹⁸ Duraksamalar, doğrudan perdenin kendi tartım süresinde başlayıp ritim dışında uzayan sürelerde uygulanabileceğı gibi, duraksama öncesinde icrânın ağırlaşması da yaygın kullanımlardandır.



Şekil 24. Duraksama

Şekil 24’te gerdâniye perdesinden başlayan ve üçleme tartım vurgulamaları ile sıralı olarak nevaya kadar nen Hüzzam seslerin duraksamalarla yorumlanması görülmektedir. Dizek sonunda görülen nevâ perdesinin de nağmenin devamına işaret edeceğini hissettiren bir duraksama yapılmıştır.

2.2.2. Ağırlaşma

Ağırlaşma, eserin icrâsında sıklıkla karara gelirken, duraksamalar öncesinde, usûl ve/veya makam geçkilerinin yapıldığı durumlarda geçki öncesinde yorumu kuvvetlendiren önemli unsurlardandır. Özellikle ses icrâsında ağırlaşmaların yapıldığı yerlerde tartımın insicâmının bozulmaması için mutlaka solistin önüne geçilmeden takip edilmesi gerekir. Nota üzerinde ağırlaşmanın yapılacağı ya da başladığı yerden itibaren olmak üzere “ağır....”, “ağırca” ya da “ağırlaşarak” gibi kelimelerle veya kısaltmalarla gösterilir.



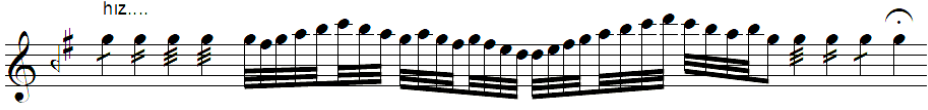
Şekil 25. Ağırlaşma

Şekil 25’te segâh makamındaki ezgide verilen karar ölçüsü öncesinde ağırlaşma gösterilmiştir.

2.2.3. Hızlanma

Hızlanmalar, eserlerin meyan bölümlerinde, usul ve/veya makam geçkilerinin olduğu kısımlarında, fasılların aranağmelerinde, saz eserlerinin bestekârca icrâya tatbik edilmesini istediğı kısımlarda eser notası üzerinde “hız...”, “hızlı”, “yürük”, “yürükçe”, ya da “hızlanarak” gibi kelime veya kısaltmalarla gösterilirler. Taksim icrâlarında özellikle asmak kalış yapılan ve uzayan perdelerde hızlanmalar sıklıkla yapılır. Bu hızlanmalar özellikle mızraplı sazların taksimlerinde kolayca takip edilebilmektedir.

¹⁸ Kaçar bu yorum unsuru için puandorg yanında vakfe terimini de kullanmaktadır. Yahya Kaçar, *Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*, s.181.



Şekil 26. Hızlanma

Şekil 26'da verilen taksim örneğinde, hızlanma hem 4'lük tartımların saplarında gösterilmiş hem de hızlanmanın başladığı nota üzerinde gösterilmiştir. Bu uygulamaların her ikisi birlikte ya da ayrı ayrı kullanılabilir. Birlikte gösterildiğinde hem tartımların mızraplarının mütemadiyen artırıldığı hem de icrânın ritminin hızının belli bir ivme ile yükseldiği anlaşılır. Şekildeki uygulamada 32'lik notalar önündeki son 4'lükte mızrapların icrâ hızı 32'lik tartım mertebesine kadar yükseltilmiştir. Dizek sonunda tartımların duraksamaya kadar sakinleşerek yani ağırlaşarak hızdan kaynaklanan enerjinin söndüğü tasvir edilmektedir.

2.2.4. Kesik İcrâ

Kesik icrâ, gösterildiği yerlerde icrânın tartımların süre uzunluğuna bakılmaksızın keskin duruşlarla devam ettirileceği ve fakat duruşların tartımın süresi ile sınırlı olduğu anlamına gelen bir yorum unsurudur. Özellikle ritmi hızlı eserler ya da mehter gibi genel icrâsı keskin olan formlarda sıklıkla tercih edilen bu unsur notada, kesik icrâ edilecek olan perdenin dizekteki konumuna göre notanın üzerine ya da altına gelen (.) ile gösterilir.



Şekil 27. Kesik icrâ

Şekil 27'de Aksak usuldeki Hicaz nağmenin en güçlü olan ilk darplarına denk gelen bütün perdelerin kesik icrâ ile daha da vurgulandığı görülmektedir.

3. İfâdeye İlişkin Yorum Unsurları

Türk müzikîsi icrâsında makâma, güfteye ve usûle göre sıklıkla görülen diğer yorum unsurları da ifâdeye ilişkin unsurlar olarak tasnif edilmiştir. Bu başlık altında güçlü, tedricen güçlenen, hafif, tedricen hafifleyen ve vurgulu icrâyâ ilişkin unsurlar irdelenerek şekillendirilmeye çalışılmıştır. Gerek sözlü gerek sözsüz formlarda olsun genel olarak icrâda mânâyı güçlendirmek için kullanılan ifâdeye ilişkin yorum unsurları, güçlü-hafif ya da hafif-güçlü şeklinde kullanıldığında daha belirgin olurlar. Ardışık kullanımlarında soru cevap özelliği de taşıyan ifâde unsurları Türk müzikîsi icrâsında sıklıkla tercih edilmektedirler.

3.1. Güçlü

Güçlü olarak adlandırılan bu yorum unsuru, icrâ esnasında kısa ya da uzun

sürelî olarak normal icrâ ahenginden parlak işlenen icrâî tatbikler için kullanılır. Nağme nazarından bakıldığında güçlü icrâ tek bir sestem ziyade yarı motif, motif ya da cümle uzunluklarında olabilir. Güçlü icrânın kuvvetli olduğu yerde nota üzerinde (G...) sembolü ile, nispeten daha az güçlü olduğu yerde ise (g...) sembolü ile gösterilmiştir.



Şekil 28. Güçlü icrâ

Şekil 28'de 4 ölçü hâlinde görülen ve ilk 3 ölçüsü sekvans olan nağmede, ilk ölçünün güçlü, ikinci ölçünün nağmenin genel âhenginden biraz güçlü ama ilk ölçüden hafif ve üçüncü ölçünün genel ahenkte olduğu gösterilmiştir.

3.2. Güçlenerek

Güçlenerek icrâ nağmenin genel âhenginden – güçlüye, tedricen yükselerek tatbik edilen bir yorum unsurudur. Özellikle icrânın meyan bölümlerinde güfteye, makâma ve tavra göre sıklıkla tercih edilmektedir. Bu yorum unsuru geniş alanlar içerisinde zuhur ettiğinden, nota üzerinde başladığı ve bittiği notalar üzerine gelmek üzere (g... ..G) sembolü ile gösterilmiştir.



Şekil 29. Güçlenerek icrâ

Şekil 29'da ölçü başı itibari ile düğâh'tan başlayan nağmenin, muhayyer'e kadar tedricen yükselen güçlenerek icrâsı gösterilmiştir.

3.3. Hafif

Hafif olarak adlandırılan bu yorum unsuru, icrâ esnasında kısa ya da uzun sürelî olarak normal icrâ ahenginden hafif işlenen icrâî tatbikler için kullanılır. Hafif icrâ da tek bir sestem ziyade yarı motif, motif ya da cümle uzunluklarında olabilir. Bu yorum unsuru, icrânın zayıf duyulduğu yerde nota üzerinde (h...) sembolü ile gösterilmiştir.



Şekil 30. Hafif icrâ

Şekil 30'da ilk ölçüde gerdâniye perdesinde güçlü duyurulan icrânın 2. ölçüde cevap niteliğinde hafif sürdürüldüğü görülmektedir.

3.4. Hafifleyerek

Hafifleyerek icrâ nağmenin genel âhenginden – hafife, tedricen sönümlenerek tatbik edilen bir yorum unsurudur. Özellikle icrânın meyan dönüşünde zemin bölümlerinde güfteye, makâma ve tavra göre sıklıkla tercih edilmektedir. Bu yorum unsuru da tek bir notadan daha geniş alanlar içerisinde zuhur ettiğinden, nota üzerinde başladığı ve bittiği notalar üzerine gelmek üzere (g.. ...h) sembolü ile gösterilmiştir.



Şekil 31. Hafifleyerek icrâ

Şekil 31'de hicaz seslerde gerdâniye'den karar perdesine doğru aşağı yönlü seyreden nağmenin tedricen gücünü azaltarak hafiflediği gösterilmiştir.

3.5. Vurgu

Vurgu Türk mûsikîsi icrâsında sıklıkla tercih edilen yorum unsurlarındandır. İfadeye ilişkin diğer yorum unsurlarında olduğu gibi nağmenin soru cevap şeklinde güçlü hafif ya da hafif güçlü şekillerinde seyirlerine uzun süreli güçlenmelerden ziyade tekil perdelerin parlatıldığı bir yorum unsurudur. İcrada çok güçlü duyurulan perdelerde vurgu (V) sembolü ile genel icrâdan üstte ama güçlü vurgudan hafif duyurulduğu yerlerde de (v) sembolü ile gösterilmiştir.



Şekil 31. Vurgulu icrâ

Şekil 31'de bestesi Sadettin Kaynak'a ait olan "Enginde yavaş yavaş" adlı eserin girişinde tatbik edilen bir icrâ kesiti yer almaktadır. Şekilde 1. ve 3. ölçü başında duyurulan karar perdelerinin güçlü vurgulandığına, 2., 4. ve 5. ölçülerde neva perdesi ile başlayan tartımların ilk perdelerinin daha hafif vurgulandığına dikkat ediniz.

Sonuç

Türk mûsikînde tavrî; icrâcının, alanıyla ilgili müntesip olduğu kendisinden

önceki icrâlara, icrâcılara ve/veya yörelere olan âşinâlığı -ki buna Türk müziği genel icrâ üslûbunun kavranması diyoruz- ve emekleri ışığında oluşup gelişen mûsikîye dâir özgün bir duruş, duyuş, okuyuş, yaşayış hâlidir. Dolayısıyla kişi geliştirdiği özgün tavrı muvâcehesinde “eserleri yorumlar”dan hareketle, icrâyâ ilişkin nota üzerine ilâve edilen bütün unsurları, yorum unsurları olarak tanımlamak ve tasnif etmenin daha doğru olacağı ve eser icrâsında yorumun, bilgi ve kazanımlar üzerine yapıldığında câmiâyâ değer ve anlam katacağı sonucuna vardık.

Buna göre yorum unsurlarının, icrâ tahlîli çalışmalarında nağmeye, ritme ve ifâdeye göre tasnif edilerek irdelenmesinin yerinde olacağı,

Türk müziği alanında emekleriyle yol açan ve özgün tavırları ile takip edilen yol olan icrâcıların sanata kattıklarının aktarımında, nota üzerinde gösterilerek yapılan ve anlatılan eser tahlillerinde kullanılan kavramlarının, aynı yolu yürüten/yürüyecek olan icrâcılar tarafından gereğince anlaşılabilmesi için yapılmış ve yapılacak olan akademik çalışmalar incelenerek olabildiğinde Türkçe ifâdelerle izâhının, yorumun anlaşılmasında büyük önem taşıdığı,

Türk müziğinin farklı icrâ alanlarında yapılacak yeni çalışmalarda icrâcılarının, batı dillerine ait terimler -ki aslında kullanılan burada kullanılmasını önerdiğimiz, ifâde ettiğimiz kavramlar, çeşitli çalışmalarda bugüne kadar az ya da çok kullanılan terimlerin farklı dillerdeki karşılıklarıdır-, tanımlar ve ifâdeler yerine kendi icrâ alanları, sazları ve yörelere göre kavramlar geliştirmekte daha cesur ve gayretli olmaları gerektiği sonuçlarına varılmıştır.

İcrâ analizleri üzerine çalışacak olan yeni icrâcı akademisyenlerin, bu çalışma ile Türk müziği saz/ses icrâları üzerine yapılan bütün akademik çalışmaları takip etmeleri, konunun derinlikle ve mukâyeseli kavranması bakımından önemle önerilmektedir.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Acar, Mehmet Bahattin. *Türk Müziği Klâsik Kemeçe İcrâsında Nota İcrâ Farklılığı Aleko Bacanos örneği*. Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.
- Akbal İnce, Hilal Sonay. *Türk Müziği Çalıp Söyleme Geleneğinde Ud Eşliği 'Üdî Hrant Örneği*. Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.
- Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları, 2023.
- Çetik, Özcan. *Tanbûri Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlili ve Eğitime Yönelik Etüdlere Oluşturulması*. Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara. Aydın Kitabevi, 33. Basım, 2017.
- Durak, Münevver Betül. *Türk Müsîkisinde Nevâ Kâr İcrâsı Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu örneği*. Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.
- Durmuş, İsmail. "Üslûp", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (Erişim 30 Mart 2024). <https://islamansiklopedisi.org.tr/ustlup>
- Elibol, Gülcan. *Türk Müziği Keman Ekolleri Işığında Viyolonsel İle Türk Müziği İcrâsı*. Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.
- Gönül, Mehmet. *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*. Konya. Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010.
- Yahya Kaçar, Gülçin. *Türk müsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*. Ankara. Gece Kitaplığı, 2020
- Yahya Kaçar, Gülçin. *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*. Ankara. Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2000.
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*. İstanbul. Dergâh Yayınları, 2016.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. (Erişim 30 Mart 2024). <https://sozluk.gov.tr/>
- Yıldırım, Mustafa. *Son Osmanlı Mersiyehânı Sebilci Hüseyin (Okurlar) Efendi'nin Bestelerindeki Tavrı Özellikleri*. Ankara. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2016.
- Yıldırım, Mustafa. [*Tarihi Geleneği ve İcrâsıyla Türk Müsîkisinde Mevlid ve Kâni Karaca*](#), Konya. NEÜ Yayınevi, 2023.
- Yıldırım, Mustafa. *Türk Müsîkîsi'nde Mevlid Geleneği ve Kani Karaca'nın Mevlid İcrâlarının Tahlili*. Ankara. Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021
- Mustafa Yıldırım, "Yorum Unsurlarıyla Gelenekli Türk Müsîkîsi Ses İcrâsına Yönelik Model Önerisi." *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11/2, (Yaz, 2023), s.43-262. <https://doi.org/10.12975/rastmd.20231125>.