

Estetiğin veya doğrunun izindeki yorumcunun analizi: Tanburi Cemil Bey Muhayyer Saz Semâisi örneği

Analysis of the interpreter's trace on aesthetics or truth: On the example of Tanburi Cemil Bey Muhayyer Saz Semaisi

Enver Mete Aslan¹✉

¹ Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Kocaeli, Türkiye.

ÖZ

Müzikte yorum unsurlarını etkileyen faktörler esere, icrâ ortamına, yorumcunun becerisine ve birikimine göre değişiklikler göstermekte olup pek çok seçeneği içinde barındırmaktadır. Bu durumda karşılaşılan yöntemler ve yorumun içeriğinin nasıl olacağı bu çalışmada hem teknik hem de felsefi olarak irdelenmeye çalışılmıştır. Sanat üretimi konusunda eserin üreticisi, bestecisi söz sahibi ise sanatın sunumu aşamasında söz sahibi yorumcudur. Tanburi Cemil Bey'e ait muhayyer saz semâisinin yorumlanmış versiyonundan yola çıkarak anlaşılma çalışılan tercihler, önce sosyoloji ve felsefe bakışıyla temelleri oluşturulmuş ardından teknik özellikler uluslararası müzik literatürü çerçevesinde analiz edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen verilerin icrâcıdan yansıyan psikolojik sebepleri tartışma konusu olarak yerini almıştır. Yüzyıllardır tartışmaya açık olan bu husus, güzelin peşinde neler yapılabilir ya da güzelin ölçüsü nedir sorusuna tatmin edici bir cevap verememektedir. Yorumcu, güzel ile ilgili arayış içindeyken teknik sınırlara bağlı kalmalı mıdır? Yorumcu için güzel olan aynı zamanda teorik olarak doğru mudur? Türk müziği bestecilerinin ürettikleri müziklerde nota üzerinde yorumcuya yardımcı olacak uyarıları yapma alışkanlığının bulunmamasına çalışma içerisinde değinilmiştir. Bu duruma sebep olarak Türk müziği yazı geleneğinin devam etmesi ve aynı zamanda Türk müziğindeki tek seslilik ve çalgılara ait partiyonların bulunmaması gösterilebilir. Bu araştırma ile çok seçenekli yorumlama unsurlarının anlaşılması adına; profesyonel icrâcılara düşünce kapısı aralamaya çalışmak ve müziği öğrenme ve anlama aşamasında olan, ilk defa karşılaştığı eser için "katkıda bulunmak" sorgusunu yapan tâlipler için bir kaynak oluşumu hedeflenmiştir.

Anahtar kelimeler: ud, süsleme, yorumcu, Tanburi Cemil Bey

ABSTRACT

Factors affecting the elements of interpretation in music vary according to the piece, the environment of performance, skill and experience of the interpreter, and include many options. This study tried to investigate the methods encountered and the content of the interpretation in both technical and philosophical terms. Producer of the work have a say in the production of art, while its interpreter has a say in the presentation of the art. The preferences that are tried to be understood based on the interpreted version of the muhayyer saz semai by Tanburi Cemil Bey, were initially established in terms of their foundations with a sociological and philosophical perspective, followed by a technical analysis within the framework of international music literature. The psychological reasons of the obtained data reflecting from the performer have taken their place as a subject of discussion. This matter, which has been open to discussion for centuries, cannot provide a satisfactory answer to the question of what can be done in pursuit of beauty or what is the measure of beauty. Should the performer remain confined to technical limits while in search of beauty? Is what is beautiful for the performer also theoretically correct? The study mentioned absence of the habit in Turkish music composers to add warnings on notes of music they produce that would help performer. Continuance of Turkish music writing tradition and monophony and absence of partitions of instruments in Turkish music can be presented as the reason for this case. This study aimed

Enver Mete Aslan — meteeaslan@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 11.03.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 28.05.2025 — Yayın tarihi/Published: 28.07.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

to open doors of thought for professional performers in order to understand multi-choice interpretation elements and to form a resource for those that are in the process of learning and understanding music and who are looking to “contribute” to a piece they encounter for the first time.

Keywords: oud, ornamentation, oud player, Tanburi Cemil Bey

1. GİRİŞ

Sanat eserinin dinleyici / izleyici tarafından algılanması öncesinde yorumcusu ile kurduğu ilişkinin kendi sınırları içerisinde samimi olması sunum açısından önem taşımaktadır. Yorumcunun eseri hangi şartlar içerisinde şekillendireceği konularına vâkıf olması gerekmektedir. Yorumcunun ön hazırlıklarındaki birleşmemiş noktalar eserin aktarılmasında eksiklik anlamına gelebilir. Besteciden çıktığı hâli ile halka ulaştığı hâli arasındaki fark ve köprü yorumcudur.

Bu çalışmada teknik analizler ile yorumcunun hazırlanması ve sosyolojik bakış açısı ile müziğe destek verecek nitelikte geliştirilmesi meselesi ile ilk etapta ifâde edilmeye çalışıldıktan sonra asıl varılmak istenen nokta yorumcunun her anlamda olgunluğa ulaşması adına yapılan çaba olarak nitelendirilebilir. Yorumcu olarak ifâde edilen kişi sanatta yeterliğini elde etmiş bir profesyonelin yanında yeni tanıştığı eseri anlamaya çalışan gelişim aşamasındaki bir öğrenci de olabilir. Burada bu iki kişiyi birbirinden ayıran husus “eserdir. Yorumcunun her eser ile birikimini yeni baştan sorgulaması olağan bir durumdur. Eserin üreticisi (besteci, oyun yazarı, şâir vb) eseri oluştururken yorumcunun kim olduğunu bilmemektedir, bu sebeple eser bağımsız bir olgu, yorumcu ise ona refakat eden fakat sunum görevini üstlenmiş bir konuma sahiptir. Yorumcu her eserde tekrardan kültürel birikimini, teknik koşulları, psikolojik hâl ile harmanlayarak ortaya koyarak sunacaktır.

Sanatta yorum

Sanat eserini algılamada izleyici / dinleyici, güzel olanın farkına “ilk bakışta” soru sormadan varsa da eser ile tanışma sonrasında oluşan akılcı analizde önce “nasıl” sonra ise “neden” sorusunun cevaplarını arar. Müzikolog Ayten Kaplan bu konuyu şöyle açıklar. *Bir müzik eserinin merkezini oluşturan “yorumcu”dur. Dinleyiciye eseri – eserin ruhunu, karakterini, anlamını ulaştıran yorumcudur. Bu nedenle yorumcunun eseri bir başkasına duyurabilmesi (hissettirebilmesi, anlatabilmesi) önce eseri kendisinin kavraması, anlaması ve hissetmesi gerekir. Eserin formunu, oluştuğu zaman dilimini, ortamı hatta mekânı bilmesi, o eserin derinliğini kavrama ve doğru değerlendirme olanağı sağlayacaktır. Eserde var olan değeri dinleyiciye ulaştırabilmesi, ortaya koyduğu doğru değerlendirme ile mümkün olabilecektir. Yorumcu, bir müzik cümlesini ve dahası, müzik eserinin bütünündeki anlamı dinleyiciye ulaştırmada nüanslardan yararlanmak durumundadır. Yorumcu, eserde anlatılmak istenen kavrayamamışsa; nüansları olması gereken yerde kullanmayıp eserdeki anlamı değiştirebilecektir. Ayrıca farklı yorumcuların farklı nüanslar yapma olasılığı her zaman vardır. Dolayısıyla dinleyici aynı eser hakkında farklı yorum ve anlamla karşı karşıya kalacaktır. Bu nedenle dinleyici de (değerlendiren durumunda) eserde anlatılmak istenen kavramak için, bestecinin izlediği yolu takip ederek eserdeki değeri “kendisi” kavramak durumundadır. Bunu başarabildiği oranda değişik “yorumlar” arasında, eserin “kendinde değerine” uygun olanı belirleyebilecektir. Bunun dışındaki değerlendirme, değer atfetme, değer biçme düzeyinde ve kişinin beğeni ve seçimlerine dayalı olacaktır. Eserin diğer değişik yorumlar, değişim açısından “kültürel antropolojinin inceleme alanına girmektedir (Kaplan, 2019). Kaplan’ın yukarıda ifâde etmek istediği, yorumcunun tercihlerinin bir bilinç ve birikim çerçevesinde olması ile anlam kazanacağı meselesidir. Aksi durumda kişisel zevkten öteye gitmeyeceğinden bahseder. Bu anlatılanlar dışında gösterilen çaba ise nüans ve tercihlerin yerli yerinde olmaması ile sonuçlanabilir. Burada “yerli yerinde” ifâdesinde anlatılmak istenen ise bir sınırlandırma ya da kurallara uymaya çalışmaktır. Yorum seçenekleri arasında pek çok ihtimal olduğu gibi bunun estetik sınırlamasını da Gombrich şöyle aktarır. *Sanat özgürlüğü değerlendirilirken genellikle sanat kavramı ile ilişkilendirilen “güzellik” ise, duyularımız arasındaki biçim bağlantılarının birliğidir. İnsan, duyularının önüne koyulan şeylerin biçimine, yüzeyine ve kütlesine göre davranır. Dolayısıyla bu biçim, yüzey ve kütle belli ölçülere göre düzenlenmişse nesne insanın hoşuna gider. Bu da güzellik duygusudur ve kavram aslında eski Yunan’dan doğan bir ideal felsefenin ürünüdür. Söz konusu felsefe, Apollon veya Afrodite gibi mükemmel biçimli, mükemmel ölçülü ve doğanın en yüksek noktası olan ideal insanın yüceltilmesi fikrine dayanmaktadır. Bu nedenle eski Yunandan itibaren insanlar sanatta bir geometrik kanun bulmaya çalışmışlardır; çünkü sanat güzellik, güzellik de ahenk demek olduğundan; ahenk de orantıların gözetilmesinden doğduğundan, bu orantıların değişmezliğini kabul etmek akla yatkın olmaktadır (Gombrich, 1986, ss. 20-23)* Yaşar Özrili, sanat eserinin sorgulanması konusuna şöyle katkıda bulunurlar. *Sanat eserleri, felsefi açıdan incelenerek derinlemesine bir anlam ve değer kazanabilir. Sanat, insanların düşüncelerini, duygularını ve**

hayallerini ifâde etmek için kullandığı bir araçtır ve felsefe de insan deneyimlerinin ve varoluşsal soruların anlamını ve doğasını keşfetmek için kullanılan bir araçtır. Bu nedenle, sanat eserlerinin felsefi çözümlemeleri, insanların varoluşsal sorularını, toplumsal meselelerini, ahlaki ve etik konularını anlamak için önemli bir araçtır. Sanat eserlerinin felsefi çözümlemeleri, sanat eserlerinin neden var olduğu, insanların onları neden yarattığı, sanat eserlerinin ne anlama geldiği ve insanların onları nasıl yorumladığı gibi temel sorulara yanıt arar. Sanat eserlerinin felsefi çözümlemeleri ayrıca, estetik özellikleri, sanat eserlerinin içerikleri ve dışavurumları ile ilgili soruları da ele alır. Sanat eserlerinin felsefi çözümlemeleri, sanatın bir dizi farklı disiplinde incelenmesine olanak tanır. Örneğin, sanatın felsefesi, güzel sanatlar tarihi, estetik ve eleştirel teori gibi farklı disiplinler, sanat eserlerinin felsefi çözümlemelerinde sıklıkla kullanılan araçlar arasındadır. Sanat eserlerinin felsefi çözümlemeleri, sanat eserlerinin anlamını, değerini ve toplumsal ve kültürel önemini anlamak için önemli bir araçtır. Bu tür çözümlemeler, sanat eserlerinin yaratıcıları, yorumlayıcıları ve izleyicileri için daha derin bir anlayış sağlar ve insanların sanata ilgisini arttırabilir (Özrili, 2024). Müzik çerçevesinden ele alınacak olunursa yorumcunun ya da üreticinin “güzel” arayışı ölçüler ile tanımlanabilir. Örneğin sesin veya perdenin teorik karşılığı, müzikteki zaman kavramının netliği ve ya tüm bunların toplamında intizam içerisindeki sesler “güzel” olarak nitelendirilebilir. Bu bilgiler ışığında yorumcunun ya da üreticinin özgürlük kapısının açıldığı ya da sınırlandırıldığı söylenebilir.

Müzikte yorum

Türk müziği çalgı icrâsında yorum meselesi, eserin bestelendiği, belge / nota olarak aktarıldığı şekliyle icrâ edilebilmesinin ötesinde, icrâcının da alanda vâ olabilmesi adına önem arz etmektedir aksi takdirde yorumculuk, bir öncekinin ya da taklit edilmeye çalışılan ustanın tekrarı niteliğindedir. İcrâcının vâ olabilmesi hususu şöyle açıklanabilir. Bestecinin kompozisyonu kurma aşamasındaki düşünceleri temel ifâdeyle melodi üretmek olduğu varsayıldığında, bestecinin müziğin ana hatları dışında ve özellikle Türk müziğinde nüansa dayalı ayrıntılı uyarılar yapmadığı görülebilmektedir. Türk müziği notaları üzerinde eserin dinamiklerine, süslemelerine ya da en azından bestecinin kendi istediği icrâ tavsiyelerine ait yazılı işaretlere rastlanmamaktadır. Cinuçen Tanrıkorur, Mutlu Torun, Yalçın Tura, Oğuzhan Balcı vb. gibi bestecilerin müziklerinde kendi istedikleri nüansların, küçük ölçekte süslemelerin veya uluslararası müzik literatüründe kullanılan terimlerin yazılı olduğu görülebilse de genel olarak bu duruma Türk müziğinin yazılı geleneğinde rastlanmamaktadır. Bunun önemli sebeplerinden biri olarak aktarımın meşk yolu ile yapılmış olması gösterilebilir. Gelenekte öğreticinin kendi bildikleri ile beraber tavrını da öğrenciye aktarması yazılı yollardan gerçekleşmemiştir. Bu sebeple her hoca kendi tavrını öğrencisine aktarmak suretiyle ekolünün devamını inşa etmiştir. İlerleyen süreçte bestecinin esere dâir ayrıntıları nota üzerinde belirtmemesi meselesi icrâcıya ya da ustaya kendini ifâde edebileceği geniş bir alan bırakmasının olumlu ya da olumsuz yönleri de ayrıca tartışılacak olan bir durumdur.

Üslûb, müziğin perde yapısı, nazarî özellikleri, çok seçenekli süsleme elemanlarının arasından kendine özgü bazı başlıklara sahip olması konusu olarak ifâde edilirse, tavrı da bunları kullanma yetkisine sahip olan icrâcı operatörün, içinden seçtikleriyle genel hatlarını harmanlaması için gösterdiği iradedir, yani tavrı kişiseldir. Mehmet Gönül bu konudan şöyle bahseder “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 (Gönül, 2024). Yılmaz Öztuna da bu konuya farklı bir tanım ile bakar “Güzel sanatlarda takip edilen hususi yola “mektep” (ecole), sanatçının iç karakterine ait hususi yola “üslup” (style) denir. Musikide gerek bestekârda gerek icrâcıda üslup meselesi çok mühimdir. Zira sanatçının ibda kabiliyetini gösterir. Bütün büyük bestekârların ve büyük icrâcılarının diğerlerinden az veya çok fakat mutlaka farklı üslupları vardır (Öztuna, 1990). “Yorumlayabilme” meselesi ise çalgının ne olduğu (teknik yeterliği, ses genişliği, üflemeli yaylı, mızraplı vb olduğu, akort sistemi, icrâ kolaylığı veya icrâ anında icrâcıya sağladığı konfor vb), eserin taşıdığı kimlik (bestecisi, nerede icrâ edildiği, bestelendiği dönem vb) insan sesi ise ses genişliği (soprano, tenor, alto vb) ve icrâcının o an sahip olduğu teknik yetkinlikler ile sınırlanır.

Bu çalışmada özellikle tartışılmak istenen konu, yorum unsurlarının çalışmanın sonunda yer alan örnek icra niteliğindeki Tanbûri Cemil Bey’e ait muhayyer saz semâinden yola çıkarak ve özellikle ud çalgısı üzerinde yapılabilmesi muhtemel teknik beceriler ile alakalı anlatılabilmesi ile somutlaştırılrsa da asıl aranan husus yorum unsurlarının neye göre tercih edildiğidir (Nota 1). Eser’in Tanbûri Cemil Bey’e ait olması hususunda farklı görüşler de yer almakta olup eserin ilk üç hânesinin Tanbûri Cemil Bey’e son hânenin ise üdi Nevres Bey’e ait olduğu, müziğin müşterek yazıldığı hususu da Onur Akdoğu’nun üdi Nevres Bey isimli kitabında yer almaktadır (Akdoğu, 1990). Üniversal sistemde kabul görmüş unsurların (çarpma, legato, glissando, rubato, crescendo, forte vb.) muhayyer saz semasi üzerinden yorumlanması esnasında eserin içinde karşılaşılan belli başlıklardan seçilmiş bulunmaktadır. Seçilen unsurlar ve eserin yorumlanması Enver Mete Aslan tarafından

yapılmış ve gelenekte kabul gördüğü düşünülen, özellikle de başta Tanburi Cemil Bey'in kendisi olmak üzere, Yorgo Bacanos, Şerif Muhiddin Targan, İhsan Özgen, Necdet Yaşar, Derya Türkan, Murat Aydemir gibi isimlerin icrâlarında rastlanan tercihler ve bunların harmanlanmasıyla elde edilmiştir. Türk müziğindeki "somut" tekselilik sebebi ile birlikte her çalgının aynı müziği ve notayı çaldığı herkesçe bilinmektedir bu sebeple çalgıya özel bir partiyon bulunmadığından bestecinin yorum unsurlarını ayrıntılı olarak yazması da beklenemez. Çünkü nüanslar çalgının yapısı ile de bağlantılıdır. Bu çalışmadaki nota üzerindeki ifâdeler bir ud partiyonu ya da solist ud icrâsı olarak algılandığında elde edilmek istenen sonuç daha net anlaşılacaktır. Ses kayıtlarından yola çıkarak akort sistemine bakıldığında son yüzyılda denenmiş ve denemeden öteye gitmiş, kabul görmüş sistemler bulunmaktadır. Standard kullanım olarak tabir edilebilecek olan akort sisteminde tüm tellerin tam dörtlü aralığa sahip olduğu ve alttan başlayarak, gerdâniye, nevâ, dügâh, hüseyini aşiran, kaba bûselik ve kaba geveşt olduğu bilinmektedir. Standard kullanımdan farklı olarak en üst telin hüseyini aşiran, kaba rast ve kaba dügâh olarak kullanıldığı ve bu duruma göre daha az bir tercih olan 5. telin de yegâh perdesine akortlandığı da özellikle Şerif Muhiddin Targan'ın solo ud için yazdığı etüdlerde görülebilmektedir (Targan, 1995). Yukarıda bahsedilen akort tercihlerini Emre Küçükgök 2016 yılında hazırladığı "Ülkemizde Kullanılan Yayınlanmış Ud Eğitimi Metotlarının Karşılaştırmalı Analizi" isimli yüksek lisans tezi ile destekler (Küçükgök, 2016). Bu çalışmada teller arası tam dörtlü aralık ile genel kabul görmüş sistem kullanılmıştır. Bu çalışmada asıl amaçlanan husus yorum meselesinin çok sayıdaki seçeneklerinden bir tanesini seçip gelişim aşamasında olan ve fiziksel kondisyonu ortalama hızında icrâ edebilen bireylere yorum anlamında tavsiye ve ders notu niteliğinde belge oluşturmayı amaçlamakla birlikte yorum anında kullanılabilecek seçeneklerin ayrıntılarını ele almak, teknik ve ötesinde yoruma sebebiyet veren başlıkları anlamaya çalışmak olacaktır. Tekrar ifâde etmek gerekir ki mevcut nota üzerindeki yönlendirmeler olası pek çok seçenekten sadece bir tanesidir ve sadece ud çalgısı ile icrâyı anlatmaktadır. Yorumcu, farklı uyarıcıların etkisinde farklı yorumlar yapmaya hazırdır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, eser yorumlama meselesinde karşılaşılan seçenekleri estetik ve teknik boyutlarıyla ayırıştırıp yorumcunun kendine özgü tavrını oluşturmadaki etkileri ortaya çıkarmaktır. Aynı zamanda konu ile ilgili öğrenme ve anlama aşamasında olan sanat öğrencisi bireylere eser analizi ile somut bir çalışma materyali sunmaktır. Sanatçının yorumlama ile karşılaştığında elde bulunan unsurları nasıl seçeceği konusunda seçeneklerin en aza indirilmesi veya bilimsel bakış açısıyla yeni seçenekler eklenmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Türk müziği alanında geleneğin aktarımı konusunda tercih edilen bir sistem olan meşk ve bu sistemin yazıya dayalı olmayışı sebebiyle yazılı aktarım öğretim yönteminde yer almamaktadır. Bu kaynakların batı dünyasında üretilen çalışmalara kıyasla az oluşu ve elde bulunan notalar üzerinde yoruma dâir yönlendirmelerin bulunmayışı icrâcıyı, tavrını oluşturmada sadece dinleme veya kişisel çıkarım yapma yolun itmektedir. Türk müziğinde hem icrâcılık hem de bestecilik anlamında yenilikçi devrin başlangıcı olarak kabul edilen Tanbûri Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semâî örneği bu yol ayrımında hem Türk Müziği üslubunu anlamak hem de icrâcılığın getirdiği bestecilik ile yorum hususunu açıklıkla ortaya koyabilecek niteliktedir. Aynı zamanda yapılan analiz ile Türk müziği eseri üzerinde yazı ile yapılan yönlendirmeler icrâcının universal müzik yazısını anlama ve icrâ etmesi konusunda önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

Besteci tarafından eserin nüans ayrıntıları hakkında bilgi verilmeksizin günümüze gelen Muhayyer Saz Semâî'nin bestesi Enver Mete Aslan tarafından yorumlanmış notasının uluslararası müzikal ifâde yönünden analizi yapılmıştır. Sanat eseri içerisinde mevcut ve açığa çıkmayı bekleyen ayrıntıların anlaşılmasına çalışılması, Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek'in Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri isimli çalışmasında şöyle belirtilir. *"Bu çerçevede, içerik analizi yoluyla verileri tanımlamaya, verilerin içinde saklı olabilecek gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışırız. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır* (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 227). Bu açıklama çerçevesi ile paralel giden bir yöntemin uygulanmaya çalışıldığını belirtmek gerekir.

Daha da müzikal ayrıntıya yakın bir ifâde ile “İçerik analizi, belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır. Bir mesajın belli özelliklerinin objektif ve sistematik bir şekilde tanınmasına yönelik çıkarımların yapıldığı bir tekniktir (Büyüköztürk vd., 2019, s. 259). Uluslararası müzik dinamikleri çerçevesinde Türk müziğinde kullanılan nüansların açıklanması yoluna gidilmiştir. Teknik analizlerin çıktıları ile varılmaya çalışılan sonuçta yorum tercihlerinin neye göre yapıldığı estetik ve bilimsel kaynaklara dayanmak sureti ile tartışmaya açıktır.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Bu çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibariyle bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

3. BULGULAR

Bu başlık altında seçilmiş olan tanımlar yukarıda da bahsedildiği gibi uluslararası kullanımda olan tüm teknikleri kapsamamaktadır. Eserin icrâsı sırasında tercih edilen tanımlar özellikle Türk müziği üslubunda kullanılabilirliği olan başlıklardan oluşmaktadır. İcrâcının tercihleri eserin teknik çerçevesine, fiziksel kondisyonuna ve estetik kaygıyla oluşan üretim / yaratım derinliğine bağlıdır.

3.1. Çarpma

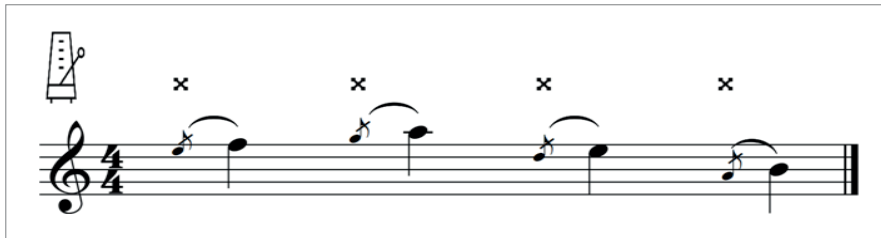
Bir ana ses öncesinde, bir ana ses sonrasında veya iki ses arasına eklenen ve tek nota ile yapılan küçük eklemelerdir. İki ana nota arasındaki zamanda değişikliğe yol açmaz. Nota üzerinde üstü çizgili küçük sekizlik nota şekli ile () gösterilir. Udda mızraplı veya mızrapsız olarak icrâ edilebilir, mızraplı veya mızrapsız olması durumu şekil ile ayrıca gösterilmez. Çarpmanın yapıldığı an itibariyle hangi zamana ait olduğuna dâir iki farklı yer belirlenmiştir. Değerini kendinden önceki ve kendinden sonraki notadan alan iki farklı zamana ait çarpma bulunmaktadır.

3.1.1. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma

Birim zaman köşesi çarpmanın yapıldığı andır. Başka bir ifâdeyle anlatılacak olursa metronomun vurduğu an ana nota yerine çarpma yapılmış ve ardından ana notaya geçilmiştir. Bu sebeple gerçek notanın çalınması gereken anda çarpma yapılmış ve gerçek nota çarpmanın yapıldığı süre kadar gecikmiştir. Aşağıdaki şekilde üzerinde “x” işareti konulmuş olan notalar (çarpmalar) metronomun vurduğu ânı belirtmektedir. Bağ işareti de bu yönlendirmenin aidiyetini saptayarak çarpmanın zaman ve müzikal olarak hangi nota ile ilişkide olduğunu belirtmektedir. Çarpma sadece bir süsleme elemanı olarak değil, perdesi çalgılarda bir basamak görevi görerek icrâcının perdeyi bulabilmesi ve müzikal bir bakışla basabilmesi adına duyumda ve icrâda konfor sağlamaktadır.

Şekil 1

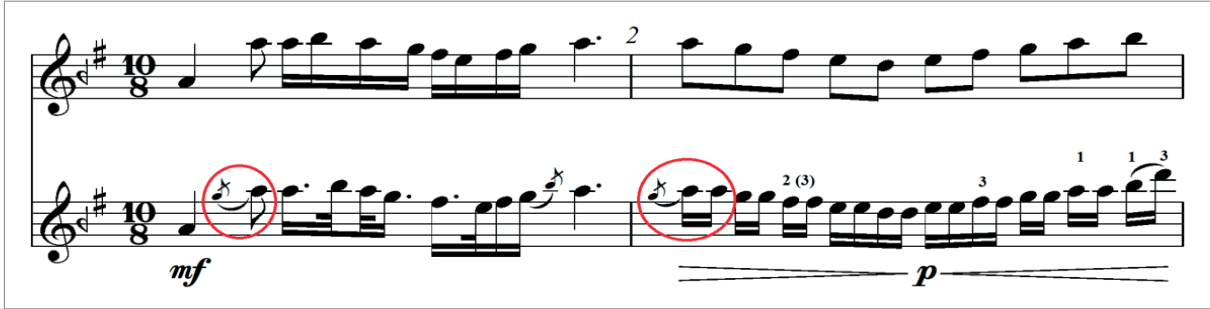
Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma



Eser içinde kullanımı ve analizi

Şekil 2

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma



Şekil 2’de eserin 1. ve 2. ölçüsünde bulunan gerdâniye perdesine çarparak muhayyere giden bir çarpma görülebilmektedir. Çarpmanın asıl notadan önce geldiği ve bağ işareti ile zaman olarak asıl notaya bağlı olduğu görülebilmektedir. Çarpma olarak belirtilen gerdâniye perdesi üstten yapılacak mızrap vuruşunun ardından muhayyer perdesine gidecek ve muhayyer perdesinde mızrap vuruşu olmayacaktır.

Şekil 3

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma



Şekil 3’te eserin 12. ölçüsünde çargâh perdesi öncesinde segâh perdesine çarpma olduğu görülebilmektedir. Çargâh perdesine ilk etapta dokunulmamış öncesinde 1. parmak ile segâh perdesi gösterilmiş ve ardından 2. Parmak ile çargâh perdesine geçişin yumuşaması sağlanmıştır. Türk müziği üslubu çerçevesinde diğer çalgılar ile de uygulanabilen bir durumdur.

Şekil 4

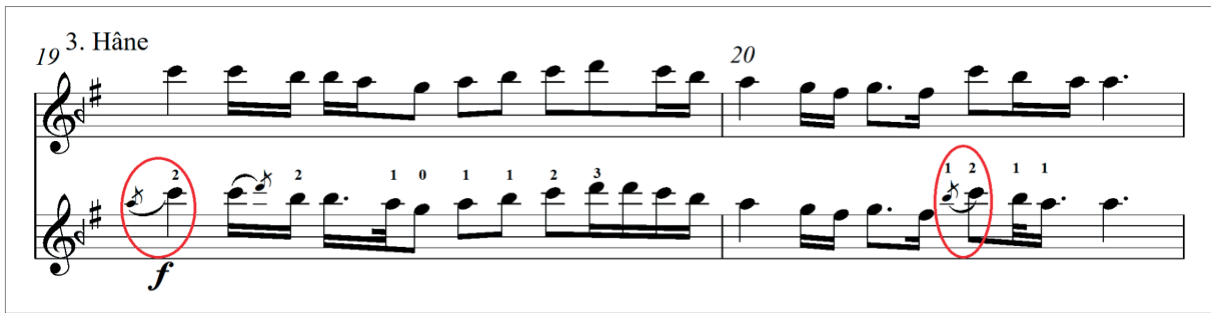
Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma



Şekil 4’te eserin 13. ölçüsünde eviç perdesi öncesinde nevâ perdesine çarpma olduğu görülebilmektedir. Ardından gerdâniye perdesine ulaşmadan eviç perdesi ile çarpma yapılmıştır. Bu durumda çarpma ve ana sesin konumu parmak numaralarını belirlemekte olup, standart parmak sıralamasının dışına çıkmaktadır. Bu ölçüde gerçekleşen hareket ikinci tel üzerinde yapıldığından kapalı pozisyonda kullanılmıştır.

Şekil 5*Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma*

Şekil 5'te eserin 16. ölçüsünde nevâ ve hüseyni perdelerinin arasında geçişi yumuşatan ve bir basamak olarak nitelendirilebilecek nevâ çarpması kullanılmıştır. Çarpma olmadığı varsayıldığında hüseyni perdesine denk gelen zaman çarpma ile düşünüldüğünde çarpma sebebiyle hüseyni perdesinin geciktirilerek duyurulmasına sebep olmaktadır.

Şekil 6*Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma*

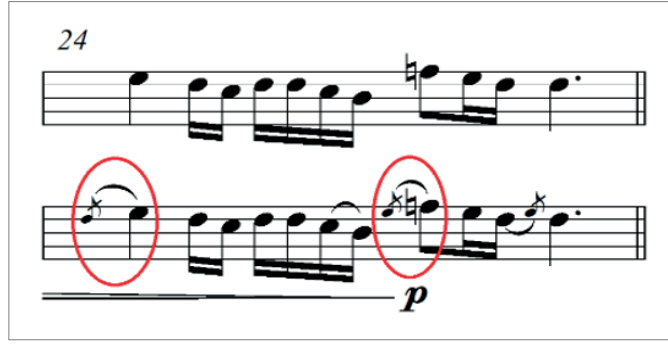
Şekil 6'da eserin 19. ölçüsünde hâne girişi olması sebebiyle başlangıç etkisini arttırmak amaçlı yapılan çarpma aynı zamanda küçük üçlü aralık atlama ile belirtilmiş ve bu aralığın mesafesi sebebiyle portamento etkisi belirgin hale gelmiştir. Yapılan hareketin 1. telde olması sebebi ile çarpma sonrası çargah perdesi 4. pozisyonda 2. parmak ile basılmıştır. 20. ölçüdeki benzer hareket için ise yine aynı pozisyon ve parmak numarası kullanılmış olup çarpma – ana nota aralığı yarım ses olduğundan portamento etkisine rastlanmamaktadır.

Şekil 7*Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma*

Şekil 7'de eserin 22. ölçüsünde acem perdesi duyurulmadan önce hüseyni perdesinde bir çarpma yapılmış olup ve acem perdesinin zamanında bir gecikme gözlemlenmektedir.

Şekil 8

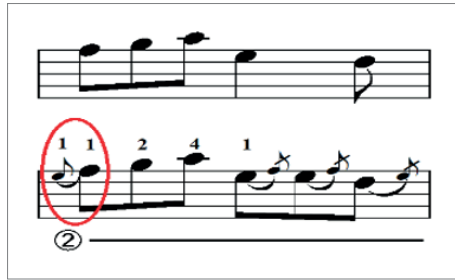
Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma



Şekil 8'de eserin 24. ölçüsünde hâne sonu olması sebebiyle decrescendo ile pianoya doğru bir düşüş görülmektedir. Buradaki her iki çarpma da hüseyini ve acem perdelerini yumuşatacak niteliktedir.

Şekil 9

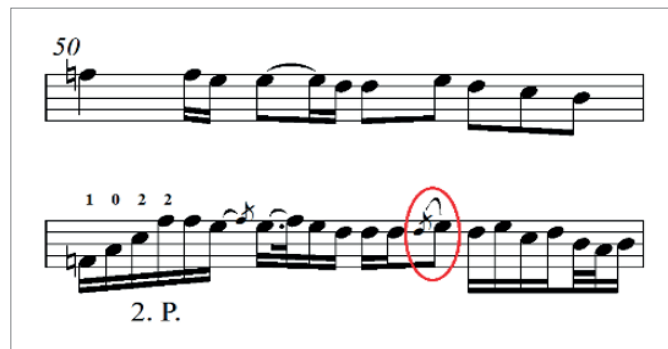
Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma



Şekil 9'da eserin 36. ölçüsünde kullanılan çarpma modeli 4. hâne için sadece bir defa bu noktada kullanılmıştır. Eviç perdesine gitmeden hemen önce kullanılan çarpmanın ardından parmak kaydırarak yine aynı parmak ile ana notaya devam ettiği görülmektedir.

Şekil 10

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma



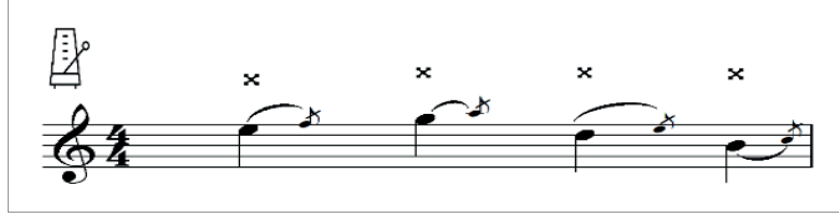
Şekil 10'da görülen nevâ perdesinden sonra hüseyini perdesine gidişte perde öncesinde çarpma ile bir öncü hüseyini duyumu sağlanmış, mızrap öncelikle çarpma yapan perdeye dokunmuştur. Kuvvetli zaman ana ses olan hüseyini perdesi olsa da vurgu kuvveti çarpma sesinde duyurulmuştur.

3.1.2. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma

Birim zaman köşesi ana notanın basıldığı andır. Çarpma ana notadan sonra gelir ve solunda bulunan ana sesin değerinden alarak kendine zaman bulur. Başka bir ifâdeyle anlatılacak olursa metronomun vurduğu ana nota icrâ edilir ve ardından çarpma yapılır. Aşağıdaki şekilde üzerinde “x” işareti konulmuş olan notalar metronomun vurduğu ânı belirtmekte olup ana sese denk gelen zamanlardır. Bağ işareti de bu yönlendirmenin aidiyetini saptayarak çarpmanın zaman ve müzikal olarak hangi nota ile ilişkide olduğunu belirtmektedir. Bu tür çarpma ud için özellikle kapalı pozisyon ile inici bir seyir halindeyken klavyedeki hâkimiyeti kontrol edebilmek adına ve art arda gelen aynı seslerin aralarındaki boşluklara konumlanmak adına önem taşımaktadır.

Şekil 11

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma Şekil 11’de baskılı sesler ile örneklendirilmiştir.



Bu çarpma türü ile icrâ sırasında şu şekillerde karşılaşılmaktadır.

1. Triole içerisinde kullanımı
2. İki aynı ses arasında yapılan çarpma
3. İnici iki ses arasında yapılan çarpma
4. Çıkıcı iki ses arasında yapılan çarpma
5. Komşu olmayan iki ses arasında yapılan çarpma

Eser içinde kullanımı ve analizi

Eserin ilk ölçüsünde bir defa kullanılmıştır. Gerdâniye perdesinden düğâh perdesine gidiş esnasında bir dayanak vazifesi görmektedir. Mevcut öncesinde de çarpmasız bulunan ve hüseyîni perdesinden başlayan sade çıkış grafiğini bir farklılaştırdığı düşünülebilir.

Şekil 12

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma



Şekil 12’de eserin ilk ölçüsü sonunda gerdâniye ve muhayyer arasındaki çarpma muhayyer perdesinin zamanının gecikmesine müsaade etmeden gerçek zamandan önce yapılmıştır.

Şekil 13

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma



Şekil 13'te eserin 3. ölçüsünde art arda gelen aynı seslerin arasındaki ayrışmayı sağlamasının yanında forte olarak icrâ edilen ölçünün kuvvetinin belirginleşmesi adına önem taşımaktadır. 4. Ölçüde ise yine iki tiz buselik arasında kullanılmış üçlemenin ritmik vurgusunu pekiştirmiştir. Ölçü sonuna doğru piano ve decrescendo ile sönen kuvvetin belirginleşmesi ile yumuşak bir duyum için olanak sağlamıştır.

Şekil 14

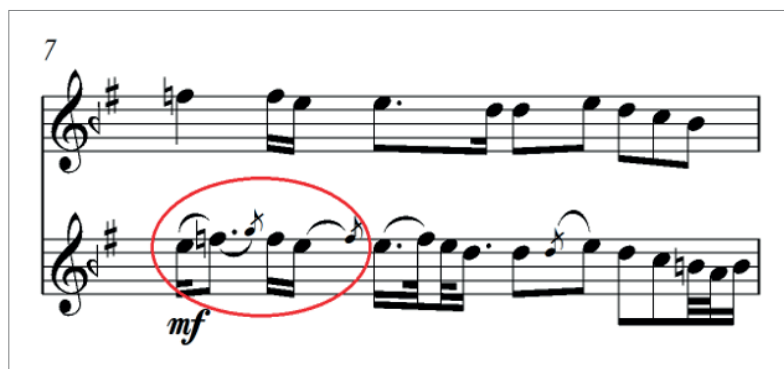
Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma



Şekil 14'te eserin 5. ölçüsünde tiz çargâhtan yapılan inici hareket 4. pozisyon ile yapıldığından seslerin aralarına çarpmaların serpiştirilmesi icrâcının perdesiz tuşe üzerinde hakimiyeti sağlaması ve perde hassasiyeti açısından önem taşımaktadır. 6. ölçüdeki acem perdesi beklentisi öncesinde çarpma olarak seslendirilen sünbüle perdesi ile yakın ilişkilidir. Sonrasında iki adet üçlemenin aynı iki ses arasındaki çarpma ile duyum rahatlığını kazanması ve yanında "triole" zaman kalıbın çarpma ile daha net ifâde edilmesi olarak gösterilebilir.

Şekil 15

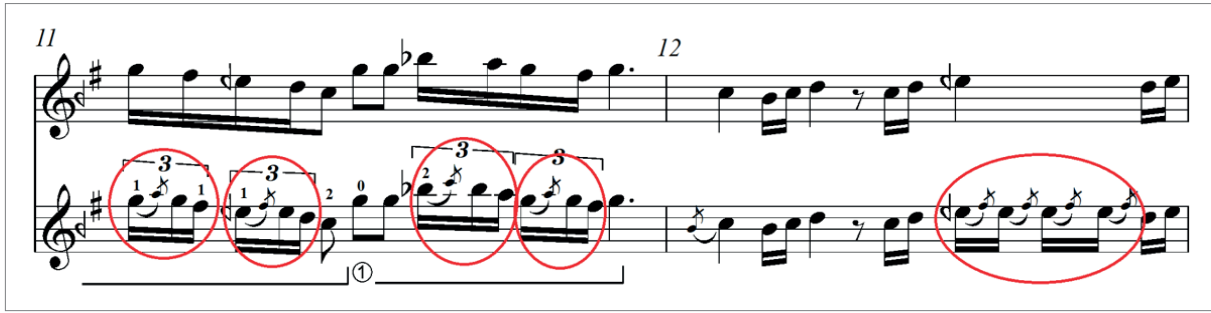
Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma



Şekil 15'te eserin 7. Ölçüsünde görülen durum iki aynı sesin arasında çarpma yapma durumudur. İki aynı sesin basılması ile yaşanacak tekrar hissi çarpma ile yumuşatılmaya çalışılmıştır. Bu durum çarpmadan önceki sesin ortalamaya kıyasla daha uzun olması ve bu sürenin içerisinde nota ekleme çabası ile de alakalı olduğu söylenebilir.

Şekil 16*Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma*

Şekil 16'da eserin 9. ölçüsünde yine triole zamanlaması içerisinde iki aynı ses arasında gerçekleşen bir çarpma görülmektedir. Ardından gelen acem perdesi çarpması, eviç çarpmasına kıyasla iniş grafiğine kuvvetle destek olmaktadır, iniş esnasında pestleşme meyli ile pek çok alanda karşılaşılmaktadır. Bu ölçü için son unsur ise iki çargah arasındaki yumuşaklığı sağladığı düşünülen nevâ perdesine yapılan çarpmadır.

Şekil 17*Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma*

Şekil 17'de eserin 11. ölçüsünde triole ve iki aynı ses arasında yapılan çarpma yoğunlukla görülmektedir. Yukarıdaki maddelerde belirtilmiş olan triole vurgusunun belirginleşmesi meselesi burada da öne çıkmaktadır. 12. Ölçüde ise 4 defa arka arkaya vurulan hüseyini perdesinin aralarına serpiştirilmiş olan çarpmalar görülmektedir.

Şekil 18*Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma*

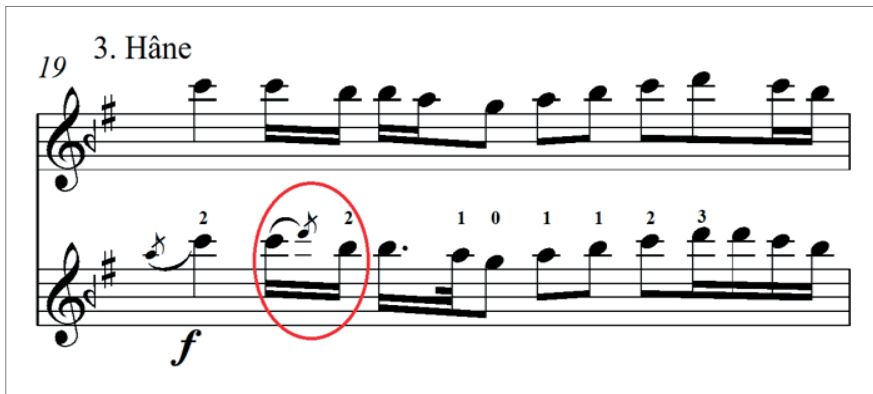
Şekil 18'de eserin 13. ölçüsünde iki adet benzer nitelikte çarpma görülmektedir. Öncesinde 32'lik değerdeki nota olması, çarpmanın değerini aldığı notanın staccato olarak icrâ edilmesi ve zamanının uzun olması sebebiyle bu alanda çarpma yapılması tercih edilmiştir. Sayılan sebepler arasında en baskın olanı ise sataccato ile kesik çalınması gereken sesin susturulmasına yardımcı olmasıdır.

Şekil 19*Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma*

Şekil 19'da eserin 15. ölçüsünde iniş esnasında görülen 4 basamaklı yapı ikisi 8'lik ve 16'lık diğer ikisi ise triole kalıbında yorumlanmıştır. İniş başmakları arasında bir üst sese çarparak yapılan iniş oldukça sık karşılaşılan bir durumdur. Aynı zamanda acem perdesinin kullanılmış olması yine ilk çarpmanın sünbüle perdesine yapılması ile ilişkilidir. 16. Ölçüde tartımlar farklı olsa da yine iki aynı ses arasında çarpma görülmektedir.

Şekil 20*Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma*

Şekil 20'de eserin 18. ölçüsünde ilk yapılan çarpma triole için destekleyici bir unsur olup sonrasında gelen çarpma ise inici bir hareket ile bir üst notaya dokunmak suretiyle inişe destek amaçlıdır. Sonrasında yapılan çarpmalar ise iki aynı ses arasında yapılan çarpma şeklindedir.

Şekil 21*Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma*

Şekil 21'de eserin 19. ölçüsünde çarpma inici bir hareket ile bir üst notaya dokunmak suretiyle inişe destek amaçlıdır. Çargâh perdesinden sonra nevâ çarpması ile segâh perdesi elde edilmiştir.

Şekil 22*Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma*

Şekil 22'de eserin 21. ölçüsünde görüldüğü gibi bu türdeki tüm çarpmalar iki aynı ses arasında yapılmıştır. Ayrıntılı bakılacak olursa ilk çarpma ardından bir çıkıcı seyir izlendiği için çarpma segâh perdesine yapılmış fakat ardından gelen ikinci çarpma inici bir seyrin habercisi olduğundan sünbüle perdesi devreye girmiş ve çarpmada da bir pestleşme görülmüştür. 24. ölçüde bulunan ikinci ve üçüncü çarpmanın ritmik formülü aynı olmakla birlikte ikincisi bir ses aşağıdan tekrarlanmıştır. Son çarpma ise iki aynı ses arasında triole kalıbını pekiştirmektedir.

Şekil 23*Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma*

Şekil 23'te eserin 23. ölçüsündeki ilk çarpma yine triole kalıbını destekler nitelikte ve iki aynı ses arasında yapılmıştır fakat ikinci çarpmanın kullanım yöntemi ise inici seyir gösteren melodi için bir üst notaya çarparak aşağıdaki notaya ulaşma yöntemidir. Satırın sonunda yer alan çarpmanın ise yine iki aynı ses arasında bulunan ve bu analiz içerisinde sık kullanılan bir seçenek olduğu görülmektedir. Bu çarpma bir hâne sonunda yer alması sebebiyle frenleyici bir görev üstlenerek bir tür staccato işlevi de görmektedir.

Şekil 24*Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma*

Şekil 24'de eserin 31. ölçüsündeki çarpmaların hepsi arka arkaya aynı görevi üstlenmektedir. 4. Hâne olması sebebiyle bu bölümdeki icrâ hızı farklılık taşımakta olup, zaman darlığı sebebiyle kapalı pozisyonlarda

tercihlere öncelik verilmemiştir. Çargâh perdesi 4. parmak ile II. pozisyonda kullanılmıştır ve bununla birlikte çarpma yapacak olan parmak da 2, 3, ve 4. Parmak olmuştur. Önce iniş seyrine destek veren çarpma cümle sonuna geldiğinde tiz durak kararına varmadan segâh perdesine çarpma yaparak muhayyer perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 25

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma



Şekil 25'te eserin 33. ölçüsündeki ilk yapılan çarpma iki aynı ses arasında diğeri ise inişe destek amaçlı yine muhayyer perdesine yapılan çarpmadır. Sonraki çarpma ise müzik cümlesinin genel olarak karara doğru gidişyle alakalı bir yolculuğun başlangıcı olarak düşünülmesi gerekmektedir. Tiz çargâh perdesine 4. parmak kullanılarak yapılan çarpma için fiziksel olarak hazırlık gerekmektedir. 35 ve 36. ölçülerde ise hüseyini perdesi aralarına acem perdesi ile çarpma yapıldığı görülmektedir.

Şekil 26

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma



Şekil 26'da eserin 37. ölçüsündeki melodik yapı 33. ölçüdeki melodi ile benzerlik gösterdiği için kullanılan çarpma modeli de birbirine benzemektedir. 39. ölçüde görülen çarpma ise çıkıcı bir seyir izleyen melodi fakat kendi içerisinde bakıldığında hem iki aynı ses arasında hem de çıkıcı iki ses arasında yapılan çarpma olduğu görülmektedir. 40. ölçüde yine aynı şekilde inici bir melodiye sahip bir grafik görülmekte olup yakından bakıldığında hem iki aynı ses arasında hem de inici iki ses arasında yapılan çarpma olduğu görülmektedir.

Şekil 27

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma



Şekil 27’de eserin 41. ölçüsündeki çarpma tercihi yine 37 ve 40 numaralı ölçülerdeki çarpmalara benzerlik göstermektedir. İnici bir seyir içerisinde hem aynı iki ses arasında hem de incici iki ses arasında çarpma yapılmıştır. Karara gidişin yaklaşması sebebiyle incici bir melodi grafiği hâkim olup bunun içerisinde kullanılan çarpmalar ise ya iki aynı ses arasında ya da incici iki ses arasında yapılmaktadır.

Şekil 28

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma



Şekil 28’de eserin 45 ve 46. ölçülerindeki çarpma tercihi yine bir önceki maddeye benzerlik göstermektedir. İnici bir seyir içerisinde hem aynı iki ses arasında hem de incici iki ses arasında çarpma yapılmıştır. Kullanılan çarpmalar iki aynı ses arasında ve incici iki ses arasında yapılmaktadır. 6/8’lik usulün içerisindeki 8’lik değerlerinin sıklıkla kullanımı ise devamlı duyulduğunda triole duyumunu anımsatmaktadır.

Şekil 29

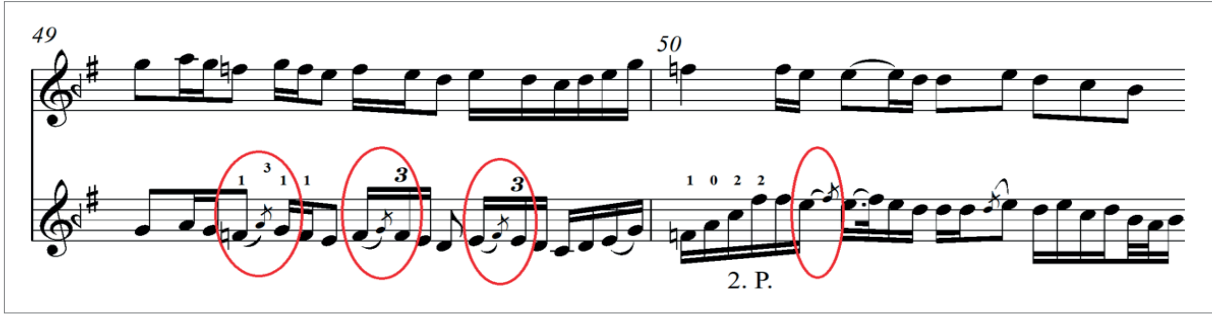
Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma



Şekil 29’da eserin son teslimine bakıldığında diğer teslimlere kıyasla bir oktav pest oktavdan icrâ edildiği görülmektedir. Kaba bûselik perdesine kadar gerçekleşen iniş esnasında incici sesler arasında beş adet çarpma yapılmıştır. Özellikle belirtmek gerekir ki rast perdesinde iken yapılan düğâh çarpmasının 4. parmağı açarak yani ekstansiyon yaparak gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde çarpa düğâh perdesine değil zirgüle perdesine yapılmış olur.

Şekil 30

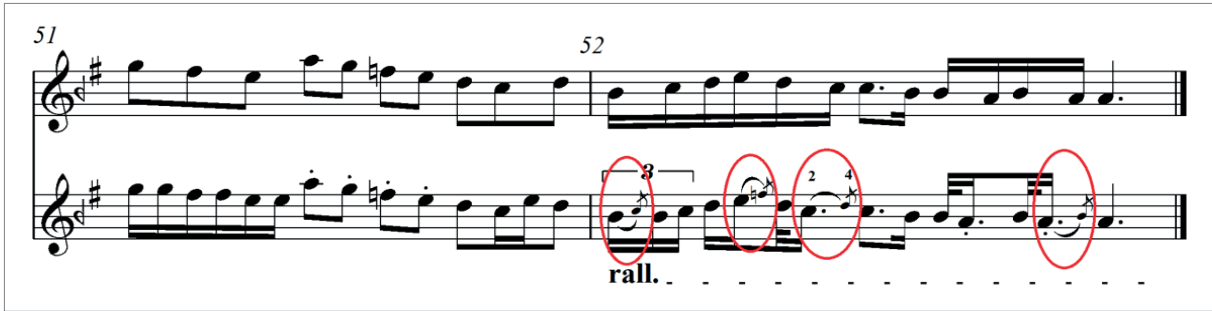
Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma yöntemi Şekil 30 ile örneklendirilmiştir.



Şekil 30'da eserin 49. ölçüsünde acemaşiran perdesi sonrasında yapılan düğâh çarpmasının komşu olmayan sese yapılan çarpma olduğu görülmektedir. Acemaşiran perdesinden sonra pozisyon değiştirmek suretiyle yapılan atlama ile düğâh perdesine çarpma yapılmıştır. Sonrasında ise yapılan çarpmalar iki aynı ses arasında yapılan çarpma şeklinde gerçekleştirilmiştir.

Şekil 31

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma yöntemi Şekil 31 ile örneklendirilmiştir.



Şekil 31'de eserin 52. ölçüsünde triole kalıbındaki iki segâh perdesi arasında yapılan çarpma ardından inici nitelikteki melodi yapısının karara yaklaşması ile eviç yerine acem perdesi çarpması görülmektedir. Son olarak iki aynı ses arasında yapılan iki adet çarpmadan sonra icrâ sona ermektedir.

3.2. Staccato

En yaygın ifâdeyle "Staccato" İtalyanca bir müzik terimi olup (Fransızca "Coupé" Almanca "abgestossen") Sesleri kesik kesik duyurmak anlamında kullanılan bir ifâde biçimidir (Aktüze, 2004,. 554). Kesik kesik çalınacak yönlendirmesi notanın üzerine konulan nokta ile gösterilmektedir. Nota değeri ne olursa olsun sesin uzaması kesilir. Üflemlî çalgılarda nefes iletimi kesilerek, yaylı çalgılarda yayın tele olan sürtünmesi durdurularak yapılır. Udda ise tele vurduktan sonra sesin kesilmesi klavye üzerindeki elin telin titreşimini durdurarak susturması yolu ile yapılır. Eğer staccato yapılacak olan ses baskılı bir ses ise sol elin parmak bastığı perde hafifçe susturularak telin titreşimi ve sesin devamı durdurulur ve staccato gerçekleşmiş olur. Muhayyer saz semaisi içerisinde kullanımının genellikle piano (p), düşük kuvvetle çalınması gereken notalara denk gelmiş olduğu görülmektedir fakat staccato, bunun dışında kuvvetli çalınan anlar için de tercih edilen bir ifâdedir.

Eser içinde kullanımı ve analizi

Şekil 32

Staccato kullanımı



Şekil 32’de eserin 5. ölçüsündeki iki muhayyer perdesi üzerinde yapılan staccato, ardından gelen 16’lık değerlere ve crescendo ile yapılan güçlenmeye hazırlık niteliğindeki sakinlik olarak ifâde edilebilir.

Şekil 33

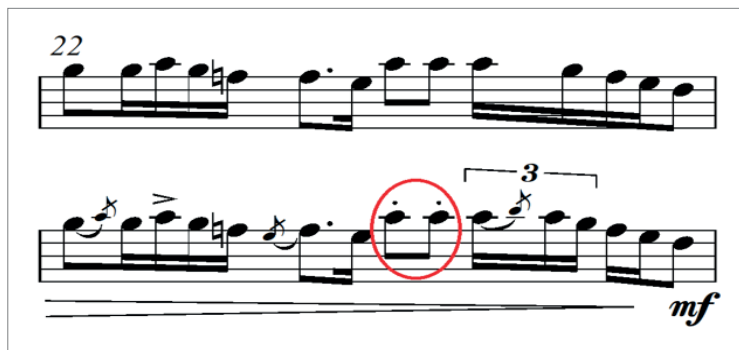
Staccato kullanımı



Şekil 33’te eserin 13. ölçüsündeki 32’lik değer sonrasında gelen staccato hemen ardından gelen çarpma ile rahat ifâde edilebilir bir hâl almaktadır. Baskılı sese yapılan staccato sol elin çarpma yapmasıyla doğal yoldan seslendirilmiş olmaktadır.

Şekil 34

Staccato kullanımı



Şekil 34’te eserin 22. ölçüsündeki iki muhayyer perdesi üzerinde yapılan staccato, ardından gelen 16’lık değerlere ve crescendo ile yapılan güçlenmeye hazırlık niteliğindeki sakinlik olarak ifâde edilebilir. Kuvvetli mızraptan düşüş ve aynı zamanda inici melodi, buradaki staccatoyu desteklemektedir.

Şekil 35*Staccato kullanımı*

Şekil 35'de eserin 28. ölçüsünde inici melodi ve aynı zamanda piano yönlendirmesi ile hafif çalınması gereken seslerin yorumlanması sürecinde staccato varlığı önem kazanmaktadır.

Şekil 36*Staccato kullanımı*

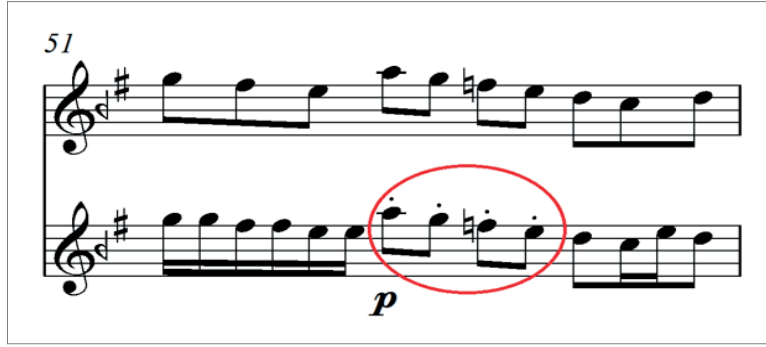
Şekil 36'da eserin 30. ölçüsü 4. hânenin giriş kısmını oluşturmaktadır. Kuvvetsiz mızrap vuruşlarıyla başlayan hâne 2 ölçü sonra kuvvetlenerek forte vurgularla ilk cümleyi tamamlamaktadır. Burada hem piano hem de forte vuruşların staccato ile yapılabilirliği görülmektedir. Bu hânede ritmik yapı ve çarpmaların sıklığı staccato ile ifâdeye zaman tanımadığı düşüncesi ile bir defaya mahsus olarak sıkışıklığı olmayan bir alanda tercih edilmiştir.

Şekil 37*Staccato kullanımı*

Şekil 37'de eserin 48. ölçüsü, 4. teslimin giriş kısmını oluşturmaktadır. Teslime, diğer teslimlere kıyasla bir oktav pest bölgeden, rast perdesinden başlanmıştır. Bu başlangıç sebebiyle oluşan piano mızrap vuruşu ve ritmik zamanın izin vermesiyle staccato tekniği kullanılmıştır.

Şekil 38

Staccato kullanımı Şekil 38’de muhayyer, gerdâniye, acem ve hüseyini perdeleriyle örneklendirilmiştir.

**3.3. Nüans / Gürlük Terimleri**

Sesin kuvveti ile ilgili yönlendirici işaretlerdir. Basılan perdenin ne kadar kuvvetli veya zayıf olacağı ile ilgili net bir ölçü bulunmamaktadır, yorumcu kendi anlayışı çerçevesinde dengeyi oluşturmak durumundadır. Şekil 39’da bulunan işaretlere ilişkin tanımlar İrkin Aktüze’nin 2004 tarihinde Pan Yayıncılık tarafından 2. baskısı yapılan “Ansiklopedik Müziği Sözlüğü” (Aktüze, 2004) adlı çalışmaya aittir.

Şekil 39

Nüans / gürlük terimleri arasında çoğunlukla kullanılan ifadeler Şekil 39’da belirtilmiştir.

<i>pp</i>	Pianissimo - Çok hafif
<i>p</i>	Piano - Hafif, yumuşak sesle
<i>mf</i>	Mezzo forte / mezzao - Yarı kuvvetli, ne yüksek ne de hafif sesle
<i>f</i>	Forte - Kuvvetli, güçlü
<i>ff</i>	Fortissimo - Daha güçlü
	Crescendo (kreşendo) - Sesin gürlüğünü arttırarak
	DeCrescendo (kreşendo) - Sesin gürlüğünü azaltarak

Eser içinde kullanımı ve analizi

Eserin 2. Ölçüsünde muhayyer perdesinden başlayıp nevâ perdesine kadar inici bir seyir gösterip ardından tekrar çıkış seyri izleyen melodi yapısında görüldüğü üzere mezzo forte ile başlayıp pest bölgede pianoya düşen ve ardından yine kuvvetlenerek tiz çargâh perdesinde forte ile tamamlanan bir cümle parçası görülmektedir. Hâne sonunda ise güçlü perdesine doğru iniş ile gerçekleştirilen yarım karar piano kuvveti ile son bulmaktadır. 1. Teslim başından itibaren crescendo ile görülen yükseliş ölçünün sonunda yapılan oktav atlaması ile muhayyer perdesi zayıf kuvvette icrâ edilmiştir. İkinci hâne başı nevâ perdesi üzerinde bulunan hicaz çeşnisi ile cümleye başlamış ve esas makamın dışında bir çeşni olması farklılığının getirdiği durum sebebiyle orta kuvvette bir mızrap kullanılmıştır. 2. teslimin ilk ölçüsü yine zayıf kuvvette bir muhayyer perdesi ile sonlanmış ve bir öncekinden farklı olarak kapalı pozisyonda yapılan glissando muhayyer perdesinin zayıflığını desteklemiştir. 3. hâne tiz çargâh perdesi ile başlaması sebebi ile kuvvetli bir girişe uygun niteliktedir. Hânenin devamındaki 22. Ölçüye nevâ perdesine varılırken düzenli bir zayıflama ile orta kuvvete düşülmüş ardından ise yine nevâ üzerinde yapılan cümleler ile decrescendo ile piano seviyesinde hâne tamamlanmıştır. 3. teslim mezzo forte ile seyre başlamış 28. ölçüde bulunan sataccatonun da desteği ile zayıf kuvvette inici bir icrâ gerçekleştirmiştir. Hânenin son ölçüsünde 16’lık ve 32’lik değerlerin de sıklığı ve desteği ile forte bir yapı oluşmuş ve farklı ritmik düzene sahip olacak olan 4. hâneye hazırlık yapılmıştır. 4. hâne piyano kuvvette başlamış olsa da devamında cümle sonu olması sebebiyle gelen uzun sesleri ritim tutarak doldurduğu görülmektedir. Bu durum da forte icrâya imkân sağlamaktadır. 35. Ölçüde hüseyini perdesine varıldığında hânenin finaline yaklaşılmaması sebebiyle mezzo forteye düşüş gerçekleşmiş ve ardından hâne orta kuvvette

son bulmuştur. Son teslimde gelindiğinde icrâ bir oktav pestten gerçekleştiği için zayıf kuvvette bir yol tercih edilmiş ve bölümün tamamına piano vuruşlar hâkim olmuştur. Final öncesi muhayyer perdesinden yapılan inici hareketler yine staccato ile desteklenmiş ve zayıf vuruşlarla icrâ sona ermiştir.

3.4. Puandorg

Puandorg, üzerine konulduğu notanın istenildiği kadar uzatılacağını gösteren işarettir (Uluç, 2006, s. 160).

Eser içinde kullanımı ve analizi

Eser içerisinde iki sefer kullanılmış olup her ikisi de teslimlerin ilk ölçüsünün son darbına denk gelmektedir. İlki (14. ölçü) portamento ile muhayyer perdesinde yapılan puandorg olup ikincisi ise (48. ölçü) aynı cümlede bir oktav pest bölgeden icrâ edilmesiyle ulaşılan düğâh perdesidir. Bu perdelerde ne kadar kalınacağı hususunda hiçbir literatürde belirlenmiş bir süre bulunmamakla beraber yorumcunun tercihinine bırakılmıştır.

3.5. Accelerando

Gittikçe hızlanarak (Aktüze 2004, s. 3) çalmak anlamına gelen ifâde, nota üzerinde kısaca "accel." olarak gösterilir. Bu gibi durumlarda müzik icracının anlayışı ile düzenli olarak hızlanır aksi bir işaret olmadıkça devam eder sonrasında eğer bir yavaşlama var ise bu durum da ya "Atempo" uyarısı ile ilk hızına geri döner ya da metronom hızı rakam ile belirtilerek gerekli hıza ulaşılması sağlanır.

Eser içinde kullanımı ve analizi

3. teslim, başlangıcından 28. ölçüye kadar aralıksız 16'lık değerler ile ilerlemektedir. 3. hânenin getirdiği tiz perdeler ile hazırlanan 3. teslimde 16'lık değerlerin de desteği ile hızlanma eğilimi "accel..." uyarısıyla belirtilmiştir. 28. ölçüye gelindiğinde ise bölüm sonuna yaklaşılmaya sebebiyle hızlanma yerini "Atempo" ile eserin normal yürüyüş hızına döndürmüştür. Aynı ölçüdeki staccatolar ve piano uyarısı bu yavaşlamaya yardımcı olacak niteliktedir.

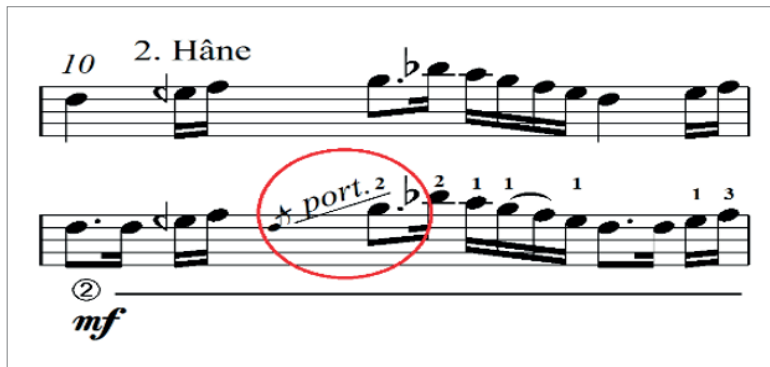
3.6. Portamento, portando

İrkin Aktüze'nin ifâdesiyle "*Taşımak sözcüğünden, parmağı kaldırmadan bir sestene diğerine aradaki sesleri de çok kısa ve ânâ duyurarak çabuk ama yumuşak kayış.*" (Aktüze, 2004) olarak açıklanmaktadır. Murat Gürel (Gürel, 2016, s. 53) ve Koray İlgar (İlgar, 2018, s. 110) kaydırma hususunu glissando ile tarif etmiştir. Portamento ve glissando arasında ince bir duyum farklılığı olsa da her iki tabirin de kullanılabileceğinin altı çizilmelidir.

Eser içinde kullanımı ve analizi

Şekil 40

Portamento kullanımı



Şekil 40'da 2. hânenin girişinde gerdâniye perdesine ulaşmak için bir kaydırma görülmektedir. Gerdâniye perdesi eviç perdesi ardından geliyor olsa da icrâda yine nevâ perdesine dönmüş ve portamento yapabilmek için alan kazanılmıştır.

Şekil 41

Portamento kullanımı



Şekil 41’de 2. teslimin başında ise hüsyni perdesinden başlayan bir portamento ile muhayyer perdesine ulaşılmıştır. Portamento öncesinde düğâh perdesi görülmektedir fakat düğâh perdesinden muhayyer perdesine direkt kaydırma uygun olmayacağı için hüseyini perdesi basamak olarak kullanılmıştır.

Şekil 42

Portamento kullanımı



Şekil 42’de 39. ölçüde bulunan portamentonun çarpma ile arasında küçük bir zaman farkı vardır. Eviç perdesine varmadan önceki hüseyini perdesinde, çarpmaya kıyasla zaman olarak daha belirgin bir duruş ve kaydırma gerçekleşir

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Birinci bölümde anlatılmaya çalışılan hususların üçüncü bölüm ile uygulamada anlaşılmaya çalışılması, müzik felsefesinden, müzik sosyolojisinden ve sanat tarihinden uygulama anında destek alınması olarak ifâde edilebilir. Sırasıyla ilgi duyma, öğrenme, uzmanlık ve ustalık aşamalarının her birinde bilinçli bir bakış açısı geliştirmek ile oluşum ve sunum sebeplerini anlamak adına iki yol önerilebilir.

- 1- Besteci tarafından üretim aşamalarının sorgulanması
- 2- İcracı tarafından yorumlanması.

1. maddedeki üretim aşamalarının sorgulanması meselesi bestecilik ile ilgili konuları barındırması sebebiyle ayrıca bir araştırma gerekliliği bulunmaktadır. Burada sorgulanan ve sonuca varılmaya çalışılan husus ise 2. yol, yorumlama, yani dinleyiciye sunum aşamasıdır. Bu çalışmada incelenen örnek eserden yola çıkarak yapılan incelemede yorumcunun tercihlerini neye göre kullandığı ve bu kullanımın sayısal sonuçlarına bakıldığında aşağıdaki sayılarla karşılaşılmıştır. Bu çalışmanın da esas amacı olan yorum başlığı altında;

- 131 seste çarpma uygulanmıştır.
 - Bestecinin tanbûri olması etkisiyle, melodi örüntüsünün çarpma yapmaya uygun olması sebebiyle çarpma rahatlıkla kullanılmıştır.

- Eserin dönemi itibariyle yenilikçi bir zaman aralığında olması sebebiyle çarpma gibi teknik kondüsyonu ve hızı açığa çıkartan bir yapıya müsait olması
- Özellikle çarpmaların aralarına rahatlıkla girebildiği onaltılık ve triole yapısının sıklıkla kullanılıyor olması sebebiyle
- Tartışma sorusu: Daha sade bir çarpma anlayışı uygulanabilir mi
- 26 seste staccato uygulanmıştır.
 - Ağırlıklı olarak teslimlerde kullanılması, her hâne sonunda ve toplamda 4 defa çalınan teslimin birbirlerinden farklı olmasını sağlamak amaçlıdır.
 - 4. Hânenin başındaki forte / staccato hariç, tüm staccato yapıları piano ve hafif mızrap vuruşlu notalarla birlikte kullanılmış ve staccatonun pianoyu destekleyebildiği görülmüştür.
 - Tartışma sorusu: Forte perdelerde daha fazla staccato uygulanabilir mi?
- 22 ölçüde piano, mezzo forte, forte, crescendo ve decrescendo uyarıları yapılmış, uyarı olmayan ölçüler ise bir önceki uyarı devam ediyor olması sebebiyle boş bırakılmıştır.
 - Sesin şiddetinin seviyesi, müzik içerisinde aynı seviyede uzun süre devam edemeyecek olup özellikle 19. Yüzyıl ve sonrası sonrası müzik anlayışı ile parça içinde sıklıkla değişebilir bir yapıya büründüğü görülmektedir.
 - Yine 19. Yüzyıl ve sonrası bakış açısıyla piano ve forte farklılıkları komşu sesler arasında da ciddi şiddet farklılıkları ile cesur atlamalar yapabilmektedir.
 - Tartışma sorusu: piano yerine forte ya da forte yerine piano uygulaması bakışı ile değerlendirilebilir mi?
- 2 seste puandorg uygulanmıştır.
 - Puandorg kullanılan iki nokta birbirinin aynısı noktalardır. Oktav farklılıkları bulunmaktadır. Buradan anlaşılabilir ki; puandorg yapılmış olan perdenin bu seçeneğe oldukça uygunluk göstermesidir.
 - Tartışma sorusu: Daha fazla uygulanabilir miydi?
- 1 defa accelerando uygulanmıştır.
 - Hassas metronom analizi ile bakıldığında her icrâ ve analizde çokça karşılaşılan accelerando, rubato vb gibi tercihler bu icrâda bir defa olmak kaydıyla belirgin olarak kullanıldığı görülmektedir.
 - Tartışma sorusu: Daha fazla uygulanabilir miydi?
- 3 defa portamento uygulanmıştır.
 - Portamento ve glissando tekniği, kaydırma süresi önem taşımaktadır, kayma süresinin yavaşlamasıyla rahatsız edici bir duruma yol açtığı gibi kayma süresinin hızlanması tekniğin anlaşılmasına yol açabilecektir.
 - İki adet portamento tam dörtü aralığı ile yapılmış olup, bir tanesi ise ikili aralık arasında küçük bir kaydırmadır.
 - Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma tekniğinde de bağlı sesler belirgin uygulandığı takdirde, portamento tekniğine yakın bir duyum sağlanabilmektedir.
 - Tartışma sorusu: Daha fazla uygulanabilir miydi?

Yorumcunun üretim esnasında seçeneklerinin nitelikli olabilmesi adına öncesinde farklı disiplinler ve müziğin birlikte yürüdüğü edebiyat, tarih, dil vb. destekli gelişim göstermesi önem taşımaktadır. Bu durumda yorumun yön çizdiği istikamet in felsefi, teknik, genel kültür, teori ve sosyolojik olarak harmanlanmış bir şekilde netleşmesi kaçınılmazdır. Tartışma sorularının netlik kazanması hususu sosyal bilimler ve özellikle sanat alanlarında karşılaşılan bir husustur. Yüzyıllardır felsefi anlamda yapılan estetik sorgulamaları büyük oranda kişisel tercihler sınırına dayanması “beşeri bilimler” başlığı altında incelenmesi gerektiği meselesini doğrulamaktadır. Bu hususu mümkün olduğunca bilimsel çerçeveye oturtma çabasında sanatçının özgürlüğünü yitirmeden çalışmasına olanak vermelidir. Estetiğin sorgulanması adına müzikal çıktıların teoriye sığdırılması çabasından ziyade doğru bir yöntem olduğu düşünülen müzikal çıktıların üzerine teorilerin inşa edilmesi burada önem taşımaktadır. Bu çalışmada müzikal bakışla elde edilen bulguların “neden” sorusuna verdiği cevaplar, sonrasında yapılacak sosyolojik çalışmalar ile belirginlik kazanabilir.

- Sanatçının inandığı ve takip ettiği ekol çerçevesindeki yorumculuk anlayışının gerekliliklerini yerine getirmesi gerekmektedir.
- Yorumcunun entelektüel seviyesi, genel kültürü ve müziğine destek yan ürünler seçenekleri üst seviyeye taşıyacaktır.
- İlk iki madde ile oluşan karar verme cesareti / becerisini geliştirmesi açıkça görülecektir.
- İlk iki madde ile oluşan ve karar verirken seçenekler arasından en iyiyi / güzeli seçebilme yetisi olgunluk kazanacaktır.
- Yorumcu kendi müzikal beslenmesi için hassasiyet göstermesi, dinlediği müziği seçmesi uygulama aşamasında fayda sağlayacaktır.
- Zihinsel olarak planladığı teknik yapıyı uygulayabilecek kadar güçlü bir kondisyona sahip olması önem taşımaktadır.
- Eserin yapısına uygun olarak geleneksel yapı içerisindeki gelenekten uzaklaşma dengesini korumaya çalışmak, eseri evrensel bir konuma oturtuktan sonra sınırlayıcı etkenleri (radyo tavrı, piyasa tavrı, vibrasyon, çarpmalar, glissando veya legatolar vb) objektif olarak belirlemek gerekmektedir.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: EMA; verilerin toplanması: EMA; sonuçların analizi ve yorumlanması: EMA; çalışmanın yazımı: EMA, Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: EMA; data collection: EMA; analysis and interpretation of results: EMA; draft manuscript preparation: EMA. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

Akdoğan, O. (1990). *Udi Nevres Bey*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aktüze, İ. (2004). *Ansiklopedik müzik sözlüğü*. Pan Yayıncılık.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2019). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri* (26. bs.). Pegem Akademi.

- Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın öyküsü* (B. Cömert, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Gönül, M. (2024). Üslûp ve tavır bağlamında Türk mûsikîsi icrâsında yorum unsurları. *İSTEM*, (43), 1-30. <https://doi.org/10.31591/istem.1465082>
- Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'ın keman taksimlerinin tahlîli* (Tez No. 447619) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- İlgar, K. (2018). *Türk müziği viyolonsel icrâcılığında Mes'ud Cemil* (Tez No. 510239) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Kaplan, A. (2019). *Kültürel müzikoloji*. Bağlam Yayınları.
- Küçüköğk, E. (2016). *Ülkemizde kullanılan yayınlanmış ud eğitimi metotlarının karşılaştırmalı analizi* (Tez No. 430681) [Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Özrili, Y. (2024). Sanat tarihinde kanonik eser kavramının felsefi boyutları: Sanatın evrensel değerleri ve estetik idealleri. *Sanat ve Yorum*, (44), 50-57. <https://doi.org/10.47571/sanatyorum.1428420>
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk musikisi ansiklopedisi. Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Yayınevi.
- Targan, Ş. M. (1995). *Ud metodu*. Çağlar Yayınları.
- Uluç, M. Ö. (2006). *Müzik sözlüğü*. Yurtrenkleri Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (10. bs.). Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Establishing a clear and intimate relationship in its boundaries by listener / viewer of work of art with its performer ahead of its perception is important in terms of presentation. The uncombines points at preliminary preparations of interpreter could mean deficiencies in transposition of the work. Interpreter is the difference and bridge between how a work leaves its producer and meets with the public. Although it is perceived as a tool, its responsibility is larger than thought.

In this study, although the big picture is initially presented with the issue of preparing the musician with technical analyses and sweetening with a sociological perspective, the real aim could be described as the effort made for the interpreter to reach maturity in every sense. What is meant by the interpreter could be students who try to understand the work they just met or professionals who are in the advanced stages of their performance life. What separates these two from each other here is the "work". Interpreters question their accumulation all over again with each work because while creating works producers (composer, playwright, poet etc.) do not know who interpreter are, it is not important and will always change. Therefore, the work is an independent phenomenon, while interpreters are people that will accompany while always presenting it. Interpreters would blend their cultural accumulation with technical conditions and psychological state with each work and prepare their presentations.

2. Method

The score of Muhayyer Saz Semaî's composition, which has survived to the present day without the composer providing any information about the nuances of the work, was analyzed in terms of international musical expression. In their study titled Qualitative Research Methods in Social Sciences, Ali Yıldırım and Hasan Şimşek describe the attempt to understand the details that are present and waiting to be revealed in the work of art as follows: "...In this framework, the authors try to define the data and reveal the realities that may be hidden in them through content analysis. The basic process in content analysis is to bring together similar data within the framework of certain concepts and themes and to interpret them by organizing them in a way that the reader can understand" (Yıldırım & Şimşek, 2016, p. 227). It should be noted that a method that goes parallel to this framework of explanation was tried to be applied.

In other words that is closer to musical detail "Content analysis is defined as a systematic, renewable method where some words of a text are summarized in smaller content categories with coding based on certain rules. This is a method whereby inferences are made towards objective and systematic recognition of certain features of a message" (Büyükoztürk et al., 2019, p. 259). Nuances used in Turkish music were tried to be explained in the framework of international dynamics of music. How interpretation preferences are made in

the conclusion that is tried to be reached with the outputs of technical analyses is open to discussion based on aesthetic and scientific sources.

3. Conclusion, Discussion and Recommendations

The get support to in the third part of matters that were tried to be explained in the first part could be expressed as the equivalent of philosophy of music, sociology of music, and art history in practice. Two tracks could be recommended to develop a conscious outlook on each one of interest, learning, expertise, and mastery stages in turn and to understand creation and presentation reasons.

1- Questioning the production stages by the composer

2- Interpretation by the performer.

Inquiry of production stages in the 1st article included matters related to composition, therefore there was a particular need for research. The matter investigated and tried to be resolved here was the 2nd track, that was presentation to the listener. In the examination based on the sample work investigated in this study, the following figures were found when basis and numerical results of the performer's preferences are assessed. Under the title of performance, which was also the main purpose of this study:

- Multiplication was applied in 131 sounds.
 - Multiplication was used in ease due to the fact that composer was a tamburi, the melody pattern was suitable for multiplication.
 - The work was suitable for a structure that reveals technical condition and speed such as multiplication due to its being in an innovative time period.
 - Particularly because the hexadecimal and triole structures, where multiplications could easily be inserted, were frequently used.
 - Discussion question: Could a simpler understanding of multiplication be applied?
- Staccato was applied in 26 sounds.
 - It was mainly used in refrains, and it was intended to ensure that the refrains played at the end of each section and 4 times in total were different from each other.
 - Except for the forte / staccato at the beginning of the 4th section, all staccato structures were used with piano and light plectrum notes and it was observed that staccato could support the piano.
 - Discussion question: Could more staccato be applied in forte keys
- In 22 measures, piano, mezzo forte, forte, crescendo and decrescendo markings were made, and the measures without markings were left blank because the previous marking was still continuing.
 - The level of sound intensity could not continue at the same level for a long time in music, and particularly with the understanding of music on and following the 19th Century it was observed that it often took on a changeable structure within the piece
 - In addition from the perspective of the 19th century and afterwards, piano and forte differences could make bold skips with serious intensity differences between neighboring sounds.
 - Discussion question: Could applying forte instead of piano or piano instead of forte could be assessed?
- Puandorg was applied in 2 sounds.
 - Two points where puandorg was used were identical. They had octave differences. It could be understood from here that the pitch made of puandorg was quite suitable for this option.

- Discussion question: Could it be applied more?
- “Accelerando” was applied once.
 - When examined with a sensitive metronome analysis, it was observed that preferences such as accelerando, rubato, etc., which are frequently encountered in every performance and analysis, were used clearly and only once in this performance.
 - Discussion question: Could it be applied more?
- Portamento was applied 3 times.
 - Portamento and glissando methods, the shifting time was important, slowing down the shifting time could cause discomfort, while speeding up the shifting time could lead to the method not being understood.
 - Two portamentos were made with a full fourth interval, and one was a small shift between the two intervals.
 - In the multiplication technique, which takes its value from the note that follows, if the connected sounds are applied clearly, a sensation similar to the portamento technique could be achieved.

In order for the interpreter's options to be qualified during production, it is important for him to develop with the support of different disciplines and literature, history, language, etc. where music works together. In this case, it is inevitable for the direction drawn by the interpretation to be clarified in a blended way in terms of philosophy, technique, general culture, theory and sociology. The issue of clarifying the discussion questions is a matter encountered in social sciences and especially in the fields of art. The fact that aesthetic inquiries made in a philosophical sense for centuries are largely based on personal preferences confirms the issue that they should be examined under the title of “human sciences”. The effort to place this issue in a scientific framework as much as possible should allow the artist to work without losing his freedom. Rather than trying to fit musical outputs into theory in order to question aesthetics, theories on musical outputs, which are thought to be a correct method, are important here. In this study, it is foreseen that the answers given by the findings obtained with a musical perspective to the question of “why” will become clear with the supporting studies to be carried out afterwards. Artists must fulfill the requirements of the interpretation approach within the framework of the school they believe in and follow spiritually.

- Interpreter's level of intellectuality, general culture, and musical culture will take the options to the next level.
- The development of the decision-making courage/skill, which is formed with the first two items, would be clearly seen.
- The ability to select the best/most beautiful among the options, which is formed with the first two items, will mature.
- Sensitivity of interpreters for their own musical nutrition and choosing the music they listen to will benefit in the implementation phase.
- Having a strong enough condition to be able to apply the technical structure they mentally plan is important.
- It is necessary to try to maintain the balance of modernity within the traditional structure in accordance with the structure of the work and to objectively determine the limiting factors (radio attitude, market attitude, classical style, vibration, impacts, glissando or legatos, etc.) after placing the work in a universal position.

Nota 1

Örnek icra - Muhayyer Saz Semâisi

Muhayyer Saz Semâisi

Tanbûri Cemil Bey
(4. Hâne: ûdi Nevres Bey)*
İcrâ: Enver Mete Aslan

Aksak Semâi
♩ = 115 1. Hâne

Nota

İcrâ

mf *p*

3

4

f *p*

5 1. Teslim

6

> p

7

8

mf

9

10 2. Hâne

port. *mf*

Onur Akdoğu'nun hazırladığı 1990 tarihli "Ûdi Nevres Bey" isimli kitapta 4.hânenin Nevres Bey tarafından yazıldığı bildirilmiştir.

2

11 12

13 14 2. Teslim

15 16

17 18

19 20 3. Hâne

21 22

23 24

p

25 3. Teslim 26

mf accel.

27 28

A tempo p

29 4. Hâne 30 ♩ = 110

f p f

33

mf ②

37 39

port. 1

4

41 42 43 44

45 46 47

48 4. Teslim

2. P. *p* 1. P.

49 50

1 3 1 1 3 3 1 0 2 2

2. P.

51 52

p rall.