

Yorum unsurlarıyla gelenekli Türk mûsikîsi ses icrâsına yönelik model önerisi

Mustafa Yıldırım

Doç.Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Konya, Türkiye. Email: mustafa42yildirim@gmail.com ORCID: 0000-0002-2241-8980

DOI 10.12975/rastmd.20231125 Submitted April 20, 2023 Accepted June 24, 2023

Öz

Türk mûsikîsi eğitim sistemi yüzyıllar boyu nota kullanmaksızın meşk sistemiyle nesiller boyu aktarıla gelmiştir. Tarihi süreçte uygulanmaya çalışılan ebced ve Batı nota sistemi Türk mûsikîsinin icrâ özelliğini karşılayamayacağı endişesiyle dönemin mûsikîşinasları tarafından kabul görmemiştir. Zaman içinde Osmanlı Devleti'nin batılılaşma hareketleri etkisinden dolayı mûsikî eğitim kurumlarında Batı nota sistemi kullanılmaya başlanmış gelenekli mûsikî eğitimi olan meşk sisteminden zamanla uzaklaşmaya başlanmıştır. Cumhuriyetten sonra kurulan konservatuvarlarda da hocaların kendi inisiyatifleri hariç tamamıyla Batı nota sistemi kullanılmaya başlanmıştır. Bu yeni önerilerin gelenekli icrâ eğitimi yapan mûsikîşinaslar tarafından kabul görmemesinin sebebi ise üslup-tavır özelliğini tam mânâsıyla yansıtamayacağı düşüncesidir. Türk mûsikîsinde kullanılan ve gösterilemeyeceği düşüncesi bunlardan biridir. Ancak gelenekli icrâ anlayışından kopmadan yerinde çalışmalarla bu problem yeterince olmasa da notasyonla aşılabilir niteliktedir. Bu çalışmada gelenekli icrâ anlayışından kopmadan fakat nota sistemi de kullanılarak Türk mûsikîsinin ses sistemi üzerine üslup-tavır özelliklerini öğrenciye aktarım için bir model hazırlanmıştır. Bu hazırlık aşamasında üslup-tavır özellikleri alanında çalışmaları olan araştırmacıların çalışmaları incelenmiş, gelenekli icrâcıların yorum unsurları belirlenerek nota üzerinde verilmeye çalışılmıştır. Bu yazım esnasında Hafız Postun "Gelse O Şuh Meclise" adlı eseri kullanılmıştır. Türk mûsikîsinin icrâ özelliğine göre açıklanmaya çalışılan bazı yorum unsurları üç farklı yorum ifadesi içerecek şekilde notaya aktararak öğrenciye hoca eşliğinde uygulanması amaçlanmıştır. Uygulanacak yorum unsurlarının Türk mûsikîsi anlayışı üzerine açıklamaları yapılmış ve bazı örnekleri verilmiştir. Bu çalışmamıza dayanak olacak icrâ-tavır özellikli çalışmaların bu alana zenginlik katacağı kuşkusuzdur. Sonuç olarak bir eserin asıl notaları yazılmış nota sisteminin Türk mûsikîsi icrâ özelliklerini yansıtamayacağı fakat bu ve benzeri notasyon üzerinde çalışmaların bu soruna kayda değer bir çözüm getireceği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler

model, süsleme teknikleri, tavır, üslup, yorum unsurları

Giriş

Türk mûsikî kültürünün nesilden nesile aktarımı yüzyıllar boyu adına meşk denilerek bir nevi taklide dayanan ve hafızadan hafızaya aktarılan sistemle yapılmıştır. İslâm kültüründe ilk defa Arap filozof el-Kindî'nin bulunduğu ebced notası (Kaya, 2002, s.58), 10.yy'dan itibaren bazı nüanslarla Türk mûsikîsi nazariyatçıları tarafından geliştirilip uygulanmıştır. İlk defa Batı nota sistemi Ali Ufkî tarafından kullanılmış ve kendi besteleri de dâhil olmak üzere o dönemin bestekârlarının bestelerini toplayarak eserinde yeni nota yazısıyla neşretmiştir. Fakat dönemin bestekârlar ve icrâcıları tarafından Türk mûsikîsi icrâ özelliklerini tam olarak yansıtamayacağı düşüncesiyle Ufkî'nin yeni

nota sistemi rağbet görmemiştir (Toksoy, 2017, s.186). Ufkî öncesi ve sonrasında yer alan Batı nota sistemi üzerine pek çok çalışmalar yapılmıştır. Ama makam, perde, icrâ dinamikleri ve usûl kâideleri tam olarak nota ile ifade edilemediğinden mûsikîşinaslar tarafından genel kabul görmemiştir (Gönül, 2021, s.6). 19. yy. başlarında kurulan Mûsikâ-i Humâyûn'un kuruluşundan itibaren Batı nota sisteminin kullanımı tedricen yaygınlaşmıştır. Ancak Batı nota sistemine geçiş sürecinde ve sonrasında olumlu yanlarının olduğu gibi olumsuz bazı meseleleri de beraberinde getirdiği bilinmektedir. Bu meselelerin biri de Türk mûsikîsindeki üslup-tavır olgusunun Batı nota sisteminde gereğince karşılığının bulunmadığıdır.

Batı nota sistemi bir eserin öğrenimini kolaylaştırmış olsa da özellikle icrâcılar üslup ve tavır meselelerinden dolayı mûsikî eğitiminde meşk sisteminin gerekliliğini savunmuştur. Üslup; ekoller ışığında, zaman içerisinde belirlenen form özellikleri ile eserlerin nasıl icrâ edileceğini tavır ise icrâcının eserlerin genel genel icrâ üslup özelliklerini gözeterek icrâ ettiği esere sanat birikimiyle kattığı, kendine has icrâî beceri ve yorum özelliklerini anlatmaktadır (Gönül, 2023, s.306).

“Batı müziğinde notalar sözlü ve çalgı müziğinin birebir uygulandığı araçlardır. Ancak mûsikîmizde sade, sadece belli başlı küçük süslemelerin yazıldığı ve icrâ edilenin dışında bir müzik yazısı bulunmaktadır.” (Ayaz ve Kaplan, 2020, s.215). Türk mûsikîsi bir yönüyle de perde mûsikîsi olmasından dolayı mûsikî yazısının dışında bir icrâ gerçekliği bulunmaktadır. Perdelerin makamlardaki inisi-çıkıcı cazibedeki değişkenliğinden dolayı kullanılan nota sisteminin Türk mûsikîsi icrâ özelliğini karşılamadığı düşünülmüştür. Bu konuda tarihin gelenekli icrâ sahipleri haksız da sayılmazlar. Türk mûsikîsindeki bir eserin Batı nota sisteminde, icrâ edildiği gibi yazılmayacağı veya yazıldığı gibi icrâ edilemeyeceği gerçeği bulunmaktadır (Tilavel, 2021, 141). Ayrıca “...Türk müziği icrâsının özünde asıl olan gerçeğin ustalık kültürü olduğunu belirtmek gerekir.” (Kurubaş, 2021, 31). Çünkü hoca talebe arasında gerçekleşen meşk sistemi esnasındaki uygulamada talebe sadece üslup ve tavır özelliklerini değil perdelerin doğru kullanımını da öğrenmektedir. Perde meselesi notasyonla bir nebze halledilebilecek nitelikte olsa bile üslup ve tavır ayrı bir sorundur. Farklı formların icrâdaki üslup-tavır özelliğini nota üzerinde gösterebilmek mümkün olsa bile bütün arşivlere uygulamak bir hayli zor görünmekte, olsa bile nota görüntü kirliliği oluşturacağı malumdur. Örneğin gazel ve kasîde formu icrâda ilk bakışta birbirlerine benzer gibi görünse de aslında akla kara arasındaki fark gibidir. Kasîde; ulûhiyyet, zâhidâne bir duyguyla, daha uzun mûsikî cümleleriyle “Meded yâ

sâhibel meydân, meded yâ Kerîmallâh” gibi girizgâhlarla başlar ve “Meded yâ tabîbel kulûb” gibi cümlelerle biterken gazel; hançerenin sıklıkla kullanıldığı “Aman, ey, of, yâr ey” gibi kelimelerle icrâ edilir. İki form arasındaki üslup farkı ister yazıyla ister notasyonla ne kadar anlatılırsa anlatılsın veya yazılırsa yazılsın bir icrâ örneği olmaksızın tam mânâsıyla kavrayabilmek ve icrâsını gerçekleştirebilmek imkân dâhilinde görünmemektedir. “Zaman içinde, Osmanlı Devletinin son dönemlerinde kendini gösteren batılılaşma hareketleri, geleneksel mûsikîde de etkisini göstererek, devletin geleneksel mûsikîye verdiği desteği büyük ölçüde kesmesine neden olmuştur.” (Durgutlu, 2013, s.1). Ancak Dâr’ül Bedîî ve Dâr’ül Elhân’da Batı usûlü mûsikî eğitimi uygulanmaya çalışılmasına rağmen dönemin bazı hocaları öğrencilerine meşk usûlü öğretime de devam etmişlerdir. Bu durum Cumhuriyetten sonra kurulan konservatuvarlarda da devam etmiş fakat süreç içinde meşk usûlünün zayıflamaya başladığı görülmüştür. Bu açığı bazı hocalar yorum özelliklerini ihtivâ eden icrâcılarının ses kayıtlarını öğrencilere dinletilmesini sağlayarak kapatmaya çalışmıştır.

Müzik eğitimi veren akademik kurumlarda geçmiş ile bağlantı kurularak, günümüzde var olan kaynaklarla bilim süzgecinden geçirilmesiyle gerçekleştirilecek eğitim, müzik mirasımızın özünden hiçbir şey kaybetmeksizin gelecek kuşaklara aktarılabilmesini sağlayabilir (Hatipoğlu, 2013, 1). Aslında “Meşk yöntemi çağın gereklerini kullanmayı reddetmez. Aslolan, âsâr ister notadan, ister icrâdan, ister güfte üzerinden geçilsin kâmil bir sanatkar olma sürecinde talebenin mutlaka yolunu aydınlatacak bir mürşide, hocaya ihtiyacı olduğudur.” (Gönül, 2021, 5-6). Eğer bu söylemler, gereğince kullanılabilirse nota ağırlıklı mûsikî eğitiminde meşk usulünden kopma olmadan, Türk mûsikîsinin icrâ özelliği verilmeye çalışılmış olacaktır. Bugün yine genel anlamda konservatuvarlardaki ses eğitimi derslerinde bir mânâda mürşid olan hoca, öğrencisine hem notayla birlikte kendinden bir şeyler katmakta hem de

hangi icrâcılarını nasıl dinlemesi gerektiği ve yorum unsurlarını (süsleme teknikleri) nasıl kullanması gerektiği hususunda mihmandarlık görevini üstlenmektedir. Ancak Hatipoğlu (2013) ve Gönül'ün (2021) bahsettiği konularda notasyonla birlikte meşk usulü eğitim ve Türk mûsikîsi icrâ özelliklerini ortaya koyan icrâ ve tavrı inceleme çalışmalarının yapılması gerekmektedir.

Bugün Türk mûsikîsi konservatuvarlarında nota eğitimi zorunludur ve icrâ özelliğinin öğrenciye aktarılması yine ya icrâ hocası yeterliyse kendisi tarafından ya da icrâ kayıtları bulunan üstâdların kayıtları dinletilerek uygulanmaya çalışılmaktadır. Bu çalışmalarda da her bir icrâcının kendine has yorumlarının hangisinin uygulanacağı meselesi ortaya çıkmaktadır. Örneğin notayla çalışma zorunluluğu varsa ve tavrı için ister hocanın kendisi ister eski kayıtlar tek bir icrâcının aynı form üzerindeki icrâsı üzerine yoğunlaşıyorsa yeterli olmamaktadır. Eğer bir konservatuvar ses veya çalgı eğitiminde okuyan öğrenciye farklı üslupları olan formların icrâ özellikleri farklı tavırlarla birlikte verilmezse tam donanımlı bir şekilde mezun olamayacağı muhakkaktır. En azından hepsini yetkin bir şekilde kavrayacak bir yatkınlığı olmasa da farklı formlarda farklı tavırlarla örnekler verilmeye çalışılması veya haberdar edilmesi Türk mûsikîsi icrâsındaki gerekli olan ve genel kabul görmüş yorum unsurlarının olduğu icrâ özelliklerini kazanmada yardımcı olacaktır.

Genel anlamda bakıldığında bu sorunlara çözüm olacak notasyon dâhilinde çalışmaların nicel bakımından azlığı dikkat çekmektedir. Bunda her icrâcının kendine has yorumlarının olması ve her bir icrâcının tavrını içeren yorumlarının notaya dökülme zorluğu ve bir hayli zaman alma durumu olabilir. Bu problem profesyonelce her bir icrâcının tavrı özelliklerini ortaya koyan çalışmaların çokluğuyla aşılabilir. O yüzden Türk mûsikîsi icrâ ve tavrı özellikleri çalışmaları önem arz etmektedir. Her bir çalışma bir sonraki çalışmaya alan hazırlayacaktır.

Türk mûsikîsi eğitiminin notayla öğretiminde kolaylık sağlayacak çalışmalar için arşivlere göz atıldığında son zamanlarda yorum unsurları bazında kayda değer çalışmaların olduğu görülmektedir. Uras'ın (1998) yapmış olduğu "Türk Halk Müziği İcrâ Özelliklerinin Ses Eğitimi (Şan) Tekniği Açısından Değerlendirilmesi" adlı tez çalışmasında görüşme yaptığı dönemin icrâcı ve bestekârlarının önceliklerinde tavrı özelliklerini yansıtan yorum unsurlarının olması dikkat çekicidir. Aktaş'ın (2014) "Devlet Konservatuvarları Türk Müziği Bölümlerinde Verilen Üslup Ve Repertuar Dersinin Uygulanmasında Eser Kimliği Yönteminin Kullanımı ve Önemi" adlı çalışmasında Türk mûsikîsi icrâsında üslûbun (tavrı) ve repertuarın önemine binâen yeni bir yöntem uygulaması sunulmaktadır. Çalışmada; repertuar dağarcığının zenginleştirilmesiyle birlikte gelenekli icrâ anlayışının öğrenciye kolay ve doğru bir şekilde aktarılması amaçlanmıştır. Ama asıl problem öğrencilerin nota üzerinde yorum unsurlarını doğru okuyabilmeleri-uygulayabilmeleri ve gelenekli icrâyâ yakın bir icrâ becerileri edinebilmeleridir. Bu gerçekler doğrultusunda bu zorluğu büyük ölçüde aşabilecek çalışma, hazırladığımız yeni model çalışmasıdır.

Gelenekli icrâ özelliğinin kaybolmaması düşüncesiyle yapılan bu çalışmalar haricinde çalışmamıza uygulamada kaynak olacak bazı çalışmalar belirlenmiştir. Kaçar'ın (2005) "Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar" adlı çalışması, Durak'ın (2022) "Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği" adlı yüksek lisans tezi, Doğan'ın (2021) "Klâsik Türk Mûsikîsi Kadın Ses İcrâcılarında Meral Uğurlu ve Sabite Tür Gülerman'ın Tavrı Özelliklerinin Tahlihi ve Mukâyesesi" adlı yüksek lisans tezi, Yıldırım ve Çubukcu (2022) "Severim Her Güzeli Adlı Eserin Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca İcrâlarının Mukâyeseli Analizi" adlı çalışmaları gelenekli icrâda gerekli olan tavrı kazanmada yorum unsurları merkezli çalışmamıza destek mahiyetinde çalışmalardır.

Nota üzerinde gelenekli ses icrâ özelliği becerisini kazanmak büyük bir sorun olarak görünmektedir. Bu çalışmada bu soruna çözüm önerisi sunulmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Gelenekli icrâ dediğimiz ve Türk mûsikîsinde üslup ve tavır özelliğine dayanan olgunun sadece Türk mûsikîsi eğitiminde yüzyıllardır uygulanan meşk sistemindeki usta çırak ilişkisiyle olabileceği düşüncesi geçmiş zamanlardaki kadar kuvvetli olmasa da günümüzde bile söylemini devam ettirmektedir. Notasyonla birlikte eseri öğrenme zamanı kısalmış olmasına rağmen Türk mûsikîsi icrâsını yansıtmadığı/ yansıtamayacağı düşüncesiyle uzun süre notaya karşı durulmuştur. Özellikle Cumhuriyetten sonra yeni eğitim sisteminde notanın varlığı artmış, mûsikî eğitimi veren kurumların vazgeçilmez olmuştur. Ancak Türk mûsikîsi üslup-tavır karşılığının tam olmadığı düşüncesiyle hâlâ günümüzde usta çırak ilişkisi, gelenekli icrâcılarının kayıtlarını dinletme ve ders hocasının yeterli icrâ becerisi varsa hoca ile öğrencisi arasında usta-çırak ilişkisi devam etmekte ve nota yine eserin hafızada tutulma görevi devam etmektedir. Gelenekli icrâ denildiğinde anlaşılan doğru bir üslup-tavır ilişkisinde asıl meselelerden biri yorum unsurlarının doğru yerde ve doğru bir şekilde kullanımından ibarettir. Bu çalışmadaki model önerimizde gelenekli icrâ anlayışına sahip icrâcılarının eser icrâ analizlerindeki ortak yorum unsurlarını incelenerek nota üzerinde yorum unsurlarının farklı sürümlü yazılımla kısa zamanda bu beceriyi edinmenin örnekleri üzerinde durulmuştur.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu çalışmada hazırladığımız metod önerisiyle gelenekli ses icrâcılarının ortak olarak kullandığı yorum unsurlarının belirlenerek tavır özellikli icrâ becerilerinin öğrenciye aktarımında kolaylık sağlanması amaçlanmıştır. Türk mûsikîsinde ekol sahibi olmuş ve kendine has tavır özelliklerinin olduğu bir ses icrâsının yorum unsurlarını

belirlemenin ve bunu uygulamanın bir hayli zor olduğu ve uzun zaman aldığı bilinmektedir. Nota kullanmaksızın bu beceriyi edinmenin tek yolu ses icrâsının kayıtlarını defalarca dinlemekten geçmektedir. Bu zorluğu aşmanın aşamalarından ilki üslup-tavır özellikli çalışmaların nicel anlamda çok olmasına bağlıdır. Çünkü bu çalışmalar bizim metod önerimize zemin teşkil etmektedir. Hazırlanan bu çalışma metoduyla gelenekli ses icrâsında kullanılan yorum unsurlarının herhangi bir eser için nota üzerine uygulanması ile nota bilgisine sahip öğrenci çok kısa süre içinde gelenekli icrâ becerisine sahip olabilecektir.

Araştırmanın temel problemi ise yorum unsurlarıyla öğrenciye gelenekli tavır özellikli icrâsının hazırlanan öğretim modelinin nasıl uygulanacağıdır.

Alt Problemler

- Türk mûsikîsinin ses icrâsında yorum unsurları temelli öğretim modelinin oluşturulması nasıldır?
- Yeni öğretim modelinde kullanılan yorum unsurları nelerdir?
- Yeni öğretim modelinde yorum unsurlarının öğrenci ile uygulanması nasıldır?
- Yeni öğretim modelinde yorum unsurlarının notaya aktarımı nasıldır?

Yöntem

Günümüzde gelenekli icrâ anlayışının zayıfladığı bir dönemde bu probleme Türk mûsikîsi icrâcılarının kullandığı yorum unsurlarıyla çözüm getirecek yeni bir etüt modeli kullanıldığından çalışmamız “model önerisi” niteliği taşımaktadır. Çalışmamız nitel karakter çalışmalarını kapsayan öğretim modellerinden Programlı Öğretim Modeli’dir. Programlı Öğretim; “Bireyin kendi kendine öğrenmesini esas alan ve içeriğin öğrenilebilecek küçük parçalara ayrılarak, belirli bir sıra ve düzen içinde bireye sunulduğu ve öğrenildikçe yeni bir bilgi parçasına geçmenin esas olduğu bir

öğretim yaklaşımıdır.” (Taşpınar, 2016, s.73). Model önerimizde her bir küçük bilgi diğer bir bilgiye ön hazırlık ve geçiş mahiyetinde olduğundan dolayı Küçük Adımlar İlkesi uygulanmıştır. Bu ilkede; “Bilgi üniteleri, adım adım öğrenciyi ilerlemeye yöneltecek bir şekilde düzenlenir. Bunlar bir ünitenin öğrenilecek en küçük birimini oluşturur.” (Taşpınar, 2016, s.73). Çalışma alanında yapılan çalışmalar incelendiğinden dolayı doküman analizi yapılmıştır.

Mevcut Model Çalışmalarının Analizi

Üslup-tavır eksenli çalışmalar incelendiğinde çalgı icrâ analizlerinin ve model önerilerinin fazlalığı göze çarpmaktadır. Ama yeterince olmasa da ses icrâsına yönelik bazı tavır analizlerinin varlığının yanında yaptığımız literatür çalışmaları sonucunda model önerilerinin neredeyse olmadığını görmekteyiz. Ses icrâsına yönelik çalışmalar incelendiğinde ise, Aktaş (2014) tarafından hazırlanan “Devlet Konservatuvarları Türk Müziği Bölümlerinde Verilen Üslup ve Repertuar Dersinin Uygulanmasında Eser Kimliği Yönteminin Kullanımı ve Önemi” adlı çalışması haricinde gelenekli ses icrâsı üzerine Türk mûsikîsi öğretim modellerine rastlanmamıştır. Bu model de icrâ bazında olmayıp eseri geçmeden önce eserin bestekâr, güftekâr, makam ve usûl tanımının yapılması ve eseri tanıma mahiyetindedir. Çalışmamıza ses icrâsına yönelik kaynak olabilecek çalışmalardan bazıları ise; Doğan’ın (2021) Klâsik Türk Mûsikîsi Kadın Ses İcrâcılarından Meral Uğurlu Ve Sabite Tur Gülerman’ın Tavır Özelliklerinin Tahlihi Ve Mukâyesesi” adlı yüksek lisans çalışması, Kaya’nın (2021) “Klâsik Türk Mûsikîsi Ses İcrâcılarından Münir Nurettin Selçuk, Meral Uğurlu Ve Bekir Sıtkı Sezgin’in Dört Eser Üzerinden Üslûp ve Tavır Özelliklerinin Karşılaştırmalı Analizi” adlı yüksek lisans çalışması ve Durak’ın (2022) “Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıtkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği” adlı yüksek lisans çalışması ve Ersoy’un (2017) müzik türlerinin sınıflandırılmasına yönelik model önerisi haricinde bu çalışmalara benzer çok az sayıda çalışmaların olduğu belirlenmiştir. Diğer taraftan çalışmamıza kaynak olabilecek

nitelikteki birincil olarak ses ve sonrasında saz üstâdlarının yorum unsurlarını belirleyen icrâ analizi çalışmalarının yeterince olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmalar da bizim modelini hazırladığımız yorum unsurları merkezli öğretim modelimize yeterince kaynak olabilecek çalışmalardır.

Yeni Modelin Uygulanması

Modelin uygulanabilmesi için öncelikle kullanılacak olan yorum unsurlarının belirlenmesi, örneklerinin açıklanması ve öğrenci ile nasıl uygulanacağını açıklamaları yapılmıştır. Sonrasında ise nota üzerinde yorum unsurlarının eser üzerinde uygulaması gösterilmiştir.

Yeni Modelde Yorum Unsurlarının (Süsleme Teknikleri) Belirlenmesi

“Süsleme teknikleri” İngilizceden dilimize çevrilen bir terimdir. Prof.Dr. Mehmet Gönül’ün danışmanlığında Durak’ın (2022) hazırlanmış olduğu “Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıtkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği” adlı Yüksek Lisans tezinde süsleme teknikleri yerine Gönül’ün tavsiyesi üzerine “Yorum unsurları/ifadeleri” terimi kullanılmıştır. Biz de icrâda süslemenin değil icrâcının yorumu ve bu yorumların unsurları/ ifadeleri ifadesinin daha uygun görerek bu ve gelecek çalışmalarımızda bu terimi kullanmayı uygun gördük.

Türk mûsikîsinde yorum unsurları; meşk usulüyle yüzyıllar boyu ustadan çırağa aktarıla gelmiş bu kültürün bir hazinesidir. “Türk mûsikîsinde yorumlamalar, icrâcının özgün tavır unsurlarını belirgin hale getirmek maksadıyla kaydırma, ön çarma, öncü çarpma gibi mûsikî tekniklerinin icrâyâ katılması sureti ile belirginleşir” (Çetik, 2022, s.316). Bu hazine çok zaman alan ve çok tekrarla kazanılabilecek bir beceridir.

Her bir ses veya saz icrâcısının kendine has yorum unsurları bulunmaktadır. Aslında tüm formların icrâsında uygulanan yorum unsurları belirlidir. Aynı şarkıyı icrâ eden farklı icrâcıların birbirleriyle aynı notada ve tartımlarda aynı unsurları kullandıkları

görülebilir. Ama kendi tavırlarını ortaya koyan unsurları farklı yerlerde kullandıkları görülür ve sonuçta kişiye has bir icrâ farkı oluşturur.

Herhangi bir formun icrâsında yorum unsurları gereğince kullanılırsa gelenekli Türk mûsikîsinde var olan icrâ özelliği ortaya çıkar. Bugün konservatuvarlarda veya harici yerlerde yapılan eğitimlerdeki asıl gayelerden biri de budur/bu olmalıdır. Öğrenci ders hocasından sonra farklı üstadların kayıtlarını dinlemeye maruz bırakılırsa bu gayeye ulaşılabilir ama bu zaman almaktadır. Ayrıca sadece asıl notanın kullanıldığı bir eser üzerinde bu gayeye ulaşmak ve beceriyi kazanmak ta bir hayli zor görünmektedir. Bu zorluğu aşmada öğrenciye kolaylık sağlayacağı düşünülen hazırladığımız modelde daha önce incelediğimiz gelenekli icrâ odaklı çalışmalardan faydalanılarak farklı icrâcılarının icrâlarında sıklıkla kullandıkları ortak yorum unsurları belirlenerek nota üzerinde gösterilmeye çalışılmıştır.

İncelenen çalışmalardaki elde edilen yorum unsurları bir havuzda toplanmış ve özellikle Bekir Sıtkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca, Münir Nurettin Selçuk, Kani Karaca, Sabite Tur Gülerman ve Meral Uğurlu gibi gelenekli ses icrâcılarının icrâlarında kullandıkları ortak yorum unsurlarının nerede ve nasıl uyguladıkları tespit edilmeye çalışılmıştır. Asıl notadan çok fazla sapmamak suretiyle eser üzerinde bazı notalara veya bazı tartımlara bu yorum ifadeleri farklı sürümlerle yazılmıştır. Örneğin bir grup notalar arasında kaydırma kullanılırken diğer sürümde ara çarpma kullanılmıştır. Belirlenen yorum unsurları örnek bir eser olan Hafız Post'un "Gelse O Şuh Meclise" adlı bestesinde üç farklı şekilde yazılmıştır.

Yorum Unsurlarının Öğrenci ile Uygulanması

Öğrenciye öncelikle birinci aşamada solfej, nefes egzersizleri, ses eğitimi çalışmaları devam ederken Bekir Sıtkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca, Münir Nurettin Selçuk, Kani Karaca, Sabite Tur Gülerman ve Meral Uğurlu gibi icrâcılarını dinlenmesi istenir. İkinci aşamada

daha önce belirlenen yorum unsurları peyderpey öğrenciye verilir ve uygulanır. Üçüncü aşamada asıl notaya üç farklı şekilde yorum unsurlarının uygulandığı notanın öğrenci tarafından tartım tartım hocadan sonra seslendirilmesi istenir. Çalışmalar sonucunda öğrenci hangi tartımlarda hangi yorum unsurlarını kullanabileceğini kavrar. Bilmediği bir eserin notasını seslendirirken bu yorum unsurlarını kendiliğinden öğrencinin zihninde belirmesi sağlanır. Burada dikkat edilmesi gereken durum, ezbercilikten daha ziyade öğrencinin yorum kabiliyetini artırmak olmalıdır. Ayrıca sadece yorum unsurları değil icrâyâ katacağı zenginlik açısından tartımlarda da değişiklik yapılabilir. Bu çalışmada biz Rast makamından bir eser örneği verdik. Farklı makamlarda ve o makamların özelliklerine göre tartım uygulamaları ne kadar çok verilirse öğrencinin yorum unsurlarını bilmediği eserlerde yorum kabiliyeti o derece artacaktır. Çalışmamızda nota üzerinde dalgalanma, gider anlayışında değişiklik, vurgu ve sesin şiddetinin artması veya azalması gibi yorum unsurları kullanılmamıştır. Çalışmalar devam ettikçe diğer yorum unsurları da zamanla kullanılabilir. Öğrenci çalışmalarda güftelerin anlamlarını da içselleştirmelidir. Buna yönelik ayrıca çalışmalar da yapılır.

Geliştirilen Modelde Kullanılan Yorum Unsurları

Öncü çarpma

"Genellikle karar, güçlü veya 4'lü, 5'li alt aralıklara tekabül eden perdelerden başlayıp, ulaşılacak istenen perdeye yapılan bağlı çarpmaları ifâde etmek için kullanılmış bir terimdir." (Durak, 2022, 41). İcrâcılarının bu çarpmaları genellikle cümle başlarında yaptığı görülmektedir.



Figür 1. Kani Karaca'nın Mevlîd'in Mîrac Bahri icrâsında nevâ perdesinden önce 6 alt perdeden yapmış olduğu öncü çarpma örneği

Ön çarpma

“Ön çarpma, makâmın kâidelerince varılmak istenen perdeden hemen önce, referans sesi olarak kullanılan ve genellikle bir alt veya üst perde duyurularak yapılan çarpmadır. Ekseriyetle cümle başlarında veya cümle

arasında ezginin bölündüğü nefes yerlerinde kullanılmaktadır.” (Durak, 2022, 44). Bu ön çarpma örneğine bestelenmiş eserlerde görüleceği gibi daha çok irticali icrâlarda varılmak istenen perdeden 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı ve 8'li alt perdede de rastlanılabilir.

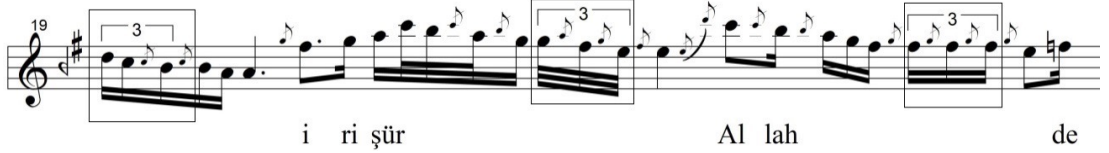


Figür 2. Kani Karaca'nın Mevlîd'in Velâdet Bahri icrâsında nevâ perdesinden önce 8 alt perdeden yapmış olduğu çarpma örneği

Ara çarpma

Hançere kullanımına bağlı olarak yapılan çarpmalardır. Çalgı ve ses icrâcılarının bir

tartım içinde veya tartımlar arasında çoğu kez ardışık olarak 8'lik, 16'lık ve 32'lik tartımlar arasında kullandıkları çarpmalardır.



Figür 3. Kani Karaca'nın Mevlîd'in Tevhid Bahri icrâsında üçlemeler arasında yaptığı ara çarpma örnekleri

Kaydırma

İcrâcının icrâ esnasında bulunduğu perdeden varacağı perdeye kadar olan makamla ilgili bölgedeki bütün perdeleri seslendirmesidir.

Alt perdelere üst perdelere olduğu gibi üst perdelere alt perdelere kadar olan kaydırmalar olabilir.

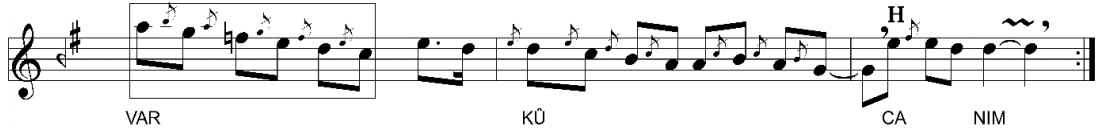


Figür 4. Kani Karaca'nın Mevlîd'in Merhaba Bahri icrâsında düğâh perdesinden muhayyer perdesine doğru yaptığı kaydırma örneği

İnici merdiven çarpma

“Ses icrâlarında tizden peste doğru sıralı bir şekilde inerken başlangıç perdesinin bir üst perdesine yapılan çarpmaya inici merdiven

çarpma denir (Durak, 2022, 60). İnici merdivende sırayla gelen her bir perdede ardışık olarak üst çarpma uygulanır.



Yorumlu satırlarının birleştirilmiş hali

Rast Yürük Semâî
Gelse O Şüh Meclise Naz ü Tegâfül Eylese

Güfte: Behçeti Çelebi
Beste: Hâfız Post

♩ Sengin Semâî

ASIL NOTA
1. SATIR

GEL SE O ŞÜH MEC Lİ SE NÂ ZÜ TE GÂ

BİRİNCİ YORUMLAMA

GEL SE O SÜH MEC Lİ SE NÂ ZÜ TE GÂ

İKİNCİ YORUMLAMA

GEL SE O ŞÜH MEC Lİ SE NÂ ZÜ TE GÂ

ÜÇÜNCÜ YORUMLAMA

GEL SE O ŞÜH MEC Lİ SE NÂ ZÜ TE GÂ

Figür 9. “Gelse O Şuh Meclise” eser icrâsında yorum örnekleri (1. dizeler)

Birinci Yorumlama: 1. ölçü yer rast perdesinden önce yegâh perdesiyle öncü çarpma ile seyre başlanmış 2. rast perdesinden önce bir ara çarpma yapılmıştır. Yine aynı ölçüde 8’li rast perdesinden önce segâh perdesinde ve 8’li ırak perdesinden önce düğâh perdesinde ara çarpma yapılmıştır. 2’lik rast perdesi ile 2. ölçüdeki 4’lük rast perdesinde vibrasyon yapılmıştır. 2. ölçüde 8’li nevâ perdesinden önce hüseyini perdesinde ön çarpma yapılmış düğâh notasına kadar bağ uygulanmıştır. 8’li çârgâh perdesinden önce nevâ perdesinde bir ara çarpma yapılmıştır. 3. ölçüde nevâ perdesinden önce segâh perdesiyle ön çarpma uygulanmış, 4’lü gerdaniye perdesinden önce muhayyer perdesiyle çarpmadan sonra hüseyini perdesinden önce gerdaniye perdesiyle ve ölçünün sonundaki nevâ perdesinden önce eviç perdesinde ve çârgâh perdesinden önce hüseyini perdesiyle ara çarpma uygulanmıştır.

İkinci Yorumlama: Rast perdesinden önce ırak perdesiyle seyre başlanmış ve 4’lük düğâh perdesinden ırak perdesine kadar bağ uygulanarak 1. ölçüde seyre başlanmıştır. 2. ölçüde asıl notadaki 8’lik nevâ ve çârgâhlı tartım, 8’lik nevâ ve 16’lık çârgâh ve segâh perdesine dönüştürülmüş, çârgâh perdesinden önce hüseyini perdesiyle, segâh perdesinden önce nevâ perdesinde

ara çarpma yapılmıştır. Sonrasında gelen tartımda segâh perdesinden önce çârgâh perdesiyle, sonraki tartımda bulunan segâh perdesinden önce çârgâh perdesiyle ve çârgâh perdesinden önce nevâ perdesiyle ara çarpma yapılmıştır. ölçünün sonundaki 2’lik nevâ perdesiyle 3. ölçüdeki 4’lük nevâ perdesinde bağ uygulanmıştır. 3. ölçüde gerdaniye perdesinden önce muhayyer perdesiyle ara çarpma yapılmış ve devamındaki tartımlarda acem perdesinden çârgâh perdesine kadar inici merdiven çarpma uygulanmıştır. Son ölçüde 4’lük gerdaniye perdesinden sonra acem perdesinden nevâ perdesine ve hüseyini perdesinden çârgâh perdesine kadar inici merdiven çarpma uygulanmıştır. Son ölçüde bulunan sırasıyla nevâ, çârgâh, nevâ ve hüseyini perdelerinden oluşan 16’lık tartım, noktalı 8’lik ve 16’lık hüseyini perdesinden oluşan tartıma dönülmüştür.

Üçüncü Yorumlama: 1. ölçüde rast perdesinden önce yegâh perdesiyle bir ön çarpma ile seyre başlanmış, 4’lük düğâh perdesinde segâh perdesiyle, 8’lik ırak perdesinden önce düğâh perdesiyle ara çarpmalar uygulanmıştır. Ölçü sonundaki 2’lik perde ile 2. ölçüdeki 4’lük rast perdesinde vibrasyon uygulanmıştır. 2. ölçüde asıl notadaki 8’lik nevâ ve çârgâhlı tartım, 8’lik nevâ ve 16’lık çârgâh ve segâh perdesine

dönüştürülmüş ve nevâ perdesinden önce rast perdesiyle ön çarpma uygulanmıştır. Sonraki tartımda segâh perdesinden önce nevâ perdesiyle ve düğâh perdesinden önce çârgâh perdesiyle ara çarpma uygulanmıştır. Son ölçüde 4'lü gerdaniye perdesinden

önce muhayyer perdesiyle çarpmadan sonra hüseyini perdesine kadar bağ uygulanmıştır. Sonraki tartımda nevâ perdesinden önce eviç perdesiyle ara çarpmadan sonra 16'luk tartımdaki hüseyini perdesinden 2. satırdaki notaya kadar bağ uygulanmıştır.

ASIL NOTA
2. SATIR
FÜL EY LE SE GEL SE O ŞÜH MEC Lİ SE

BİRİNCİ
YORUMLAMA
FÜL EY LE SE GEL SE O ŞÜH MEC Lİ SE

İKİNCİ
YORUMLAMA
FÜLEY LE SE GEL SE O ŞÜH MEC Lİ SE

ÜÇÜNCÜ
YORUMLAMA
FÜL EY LE SE GEL SE O ŞÜH MEC Lİ SE

Figür 10. "Gelse O Şuh Meclise" eser icrâsında yorum örnekleri (2. dizeler)

Birinci Yorumlama: 1. ölçüde 8'lik nevâ perdesinden önce hüseyini perdesiyle ara çarpmadan sonra 4'lük düğâh perdesine kadar bağ uygulanmıştır. Ölçü sonundaki çârgâh perdesinden önce nevâ perdesiyle çarpma yapılmış ve çârgâh perdesinden 2. ölçüdeki 4'lük rast perdesine kadar bağ uygulanmıştır. 2. ölçüde 8'lik rast perdesiyle ile ırak perdelerinde sırasıyla segâh ve düğâh perdelerinde ara çarpma uygulanmıştır. Ölçü sonundaki 2'lik rast perdesi ile sonraki ölçü başındaki 4'lük rast perdesinde bağ ve vibrasyon uygulanmıştır. Son ölçüde asıl notadaki 8'lik nevâ ve çârgâh perdeleri 16'luk nevâ, hüseyini, nevâ ve çârgâh tartımına dönüştürülmüş, nevâ ve hüseyini perdelerinde ara çarpmalar uygulanmıştır. Son 8'lik segâh perdesinden önce çârgâh perdesiyle, çârgâh perdesinden önce nevâ perdesiyle ara çarpma uygulanmıştır.

İkinci Yorumlama: İlk ölçüye segâh perdesinden önce çârgâh perdesiyle bir çarpma yapılmış sonraki tartımda bulunun noktalı 8'likperdesinden önce hüseyini perdesiyle ara çarpmadan sonra çârgâh perdesiyle çarpma uygulanan 4'lük düğâh perdesine kadar bağ uygulanmıştır. Ölçünün sonundaki segâh perdesinden başlayarak çârgâh perdesine kadar çârgâh perdelerinde

ve nevâ perdelerinde ara çarpmalar uygulanmıştır. 3. ölçüde 8'lik segâh perdesinden 4'lük rast perdesine kadar nevâ, çârgâh ve segâh perdeleriyle ara çarpmalar uygulanmıştır. 2. ölçüde asıl notada "O" hecesindeki 8'lik rast ve ırak perdeleri ara çarpma uygulanan üçlemeli 16'luk üçleme ve 8'lik notaya dönüştürülmüştür. Ölçü sonundaki 2'lik rast perdesinden 3. ölçüdeki 4'lük rast perdesinde vibrasyon uygulanmıştır. Son ölçüde 8'lik nevâ perdesinden başlayarak düğâh perdesine kadar inici merdiven çarpmaları uygulanmış, sonrasındaki tartımda bulunan 16'luk çârgâh perdesinden önce nevâ perdesiyle ara çarpma yapılmış ve 2'lik nevâ perdesinden diğer satırdaki notaya bağ uygulanmıştır.

Üçüncü Yorumlama: Ölçü bir önceki satırda segâh perdesine kadar uygulanan bağ ile seyir ile devam etmiş 8'lik iki tartım öncesinde ve aralarında sonrasında 4'lük düğâh perdesinden önce yapılan ara çarpmalar uygulanmıştır. Asıl notadaki son tartım segâh, nevâ, segâh ve düğâh perdelerinden ve sonrasında segâh ve çârgâh perdelerinden oluşan 8'lik tartıma dönüşmüştür. 2. ölçüde segâh perdesinden önce nevâ perdesiyle çarpma yapılmış ve "Gel" hecesindeki rast perdesinden önce yegâh perdesiyle ön

çarpma yapılmıştır. 2. ölçüde asıl notadaki iki adet 8'lik tartım 8'lik ve 2 adet 16'lıktan oluşan tartıma çevrilmiş, ölçü sonundaki 2'lik rast perdesi ile diğer ölçüdeki 4'lük

rast perdesinde vibrasyon uygulanmıştır. Son ölçüde ise nevâ perdesinden düğâh perdesine kadar bağ uygulanmıştır.

ASIL NOTA
3. SATIR

BİRİNCİ YORUMLAMA

İKİNCİ YORUMLAMA

ÜÇÜNCÜ YORUMLAMA

NÂ ZÜ TE GÂ FÜL EY LE SE TİR YE LE LEL

NÂ ZÜ TE GÂ FÜL EY LE SE TİR YE LE LEL

NÂ ZÜ TE GÂ FÜL EY LE SE TİR YE LE LEL

NÂ ZÜ TE GÂ FÜL EY LE SE TİR YE LE LEL

Figür 11. “Gelse O Şuh Meclise” eser icrâsında yorum örnekleri (3. dizeler)

Birinci Yorumlama: Ölçüye nevâ perdesinden gerdaniye perdesine bir bağ uygulanarak başlanmış devamında 8'lik hüseyini perdesinden önce gerdaniye perdesiyle sonraki tartımda nevâ perdesinden önce acem perdesiyle ve ölçü sonundaki çârgâh perdesinden önce hüseyini perdeleriyle ara çarpma uygulanmıştır. 2 ölçüde 8'lik nevâ perdesinden önce hüseyini perdesiyle çarpmadan sonra 4'lük düğâh perdesine kadar bağ ve son tartımdaki çârgâh perdesinden önce nevâ perdesiyle çarpma uygulanmıştır. 3. ölçüde ise 3. 4'lük rast perdesinden 2'lik nevâ perdesine kaydırma uygulanmış ve nevâ perdesinde vibrasyon yapılmıştır.

İkinci Yorumlama: Bir önceki satırdan nevâ perdesine uygulanan bağ ile ilk ölçü başlamış, gerdaniye perdesinden önce muhayyer perdesiyle başlayarak 4. tartımdaki nevâ perdesine kadar inici merdiven çarpma uygulanmıştır. Asıl notada bulunan sırasıyla nevâ, çârgâh, nevâ ve hüseyini perdelerinden oluşan tartım noktalı 8'lik ve 16'lık tartıma çevrilmiş ve segâh perdesine kadar inici merdiven çarpma uygulanmıştır. 2. ölçüde çârgâh ve nevâ perdesinden oluşan 8'lik tartım 16'lık noktalı 8'lik tartıma çevrilmiş ve nevâ perdesinden 4'lük düğâh perdesine kadar bağ uygulanmıştır. Yine asıl notadaki son tartım 16'lık ve 8'lik ve segâh ve çârgahtan oluşan 8'lik tartıma dönüşmüştür.

Son ölçüde ise 2'lik nevâ perdesinden önce hüseyini perdesiyle çarpma uygulanmıştır.

Üçüncü Yorumlama: Ölçüye nevâ perdesinden önce hüseyini perdesiyle ve 4'lük gerdaniye perdesindeki çarpmalarla başlanmış ve bir sonraki acem perdesiyle bağ uygulanmıştır. 4. tartımdaki nevâ perdesinden önce ve son tartımdaki nevâ ve çârgâh perdelerinde ara çarpmalar yapılmıştır. 2. ölçüde nevâ perdesinden önce başlayarak 3. tartımdaki segâh perdesine kadar ve son tartımda da çârgâh perdesine kadar ara çarpmalar yapılmıştır. Son ölçüde ise sadece 2'lik nevâ perdesinde vibrasyon uygulanmıştır.

ASIL NOTA
4. SATIR

BİRİNCİ
YORUMLAMA

İKİNCİ
YORUMLAMA

ÜÇÜNCÜ
YORUMLAMA

LE LE LE LE LE LE LE LE LE LE LEL LI

LE LE LE LE LE LE LE LE LE LE LEL LI

LE LE LE LE LE LE LE LE LE LE LEL LI

LE LE LE LE LE LE LE LE LE LE LEL LI

Figür 12. “Gelse O Şuh Meclise” eser icrâsında yorum örnekleri (4. dizeler)

Birinci Yorumlama: İlk ölçüdeki hüseyini perdesinden 2. ölçüdeki rast perdesine kadar kesik icrâ gerçekleştirilmiştir. 2. ölçünün sonundaki tartımda bulunan çârgah perdesi noktalı 8’lik ve 16’lık segâh perdesine dönüştürülmüş ve çârgah perdesinden önce nevâ perdesiyle çarpma uygulanmıştır. Son ölçünün başındaki 4’lük düğâh perdesi ile 8’lik düğâh perdelerinde bağ uygulanmış 2. tartımdaki segâh perdesinden önce çârgah perdesiyle çarpma yapılmıştır. 3. tartımdaki düğâh perdesinden 2’lik yegâh perdesine kadar bağ gerçekleştirilmiştir.

İkinci Yorumlama: İlk ölçüdeki hüseyini perdesinden çârgah perdesine, 4. tartımdaki nevâ perdesinden segâh perdesine ve 2. ölçüdeki çârgah perdesinden düğâh perdelerinde bağ uygulanmıştır ve ölçü sonunda ara çarpmalar yapılmıştır. On ölçüde 4’lük tartım noktalı 8’lik ve 16’lık

tartıma düğâh ve segâh perdelerinden oluşan 2. tartım 16’lık düğâh ve noktalı segâh perdeli tartıma, düğâh ve rast perdesinden oluşan 8’lik tartım, irak ve hüseyini aşırın perdeli tartımlar 8’lik ve 16’lık tartımlara dönüştürülmüştür. Ayrıca 2. tartımdaki noktalı segâh perdesinden 2’lik yegâh perdesinden önceki hüseyini aşırın perdesine kadar bağ uygulanmış ve bu tartımlar arasında ara çarpmalar uygulanmıştır.

Üçüncü Yorumlama: ilk ölçüde hüseyini perdesinden segâh perdesine kadar inici merdiven çarpma uygulanmıştır. 2. ölçüde son tartımda sadece çârgah perdesinden önce ara çarpma yapılmıştır. Son ölçüde 8’lik düğâh ve segâh perdelerinden önce ara çarpmalardan sonra bir sonraki tartımda düğâh perdesinden 2’lik yegâh perdesine kadar inici merdiven çarpma uygulanmıştır.

ASIL NOTA
5. SATIR

1. YORUMLAMA

2. YORUMLAMA

3. YORUMLAMA

CA NIM YE LE LEL LEL LE LE LEL LE LE LE LEL

CA NIM YE LE LEL LEL LE LE LEL LE LE LE LEL

CA NIM YE LE LEL LEL LE LE LEL LE LE LE LEL

CA NIM YE LE LEL LEL LE LE LEL LE LE LE LEL

Figür 13. “Gelse O Şuh Meclise” eser icrâsında yorum örnekleri (5. dizeler)

Birinci Yorumlama: İlk ölçüde rast perdesinden önce ırak perdesiyle bir ön çarpma ve 8'lik segâh perdesinden önce çârgah perdesiyle ara çarpma uygulanmıştır. 2. ölçüde sadece asıl notadaki 8'lik segâh ve düğâh tartımı noktalı 8'lik ve 16'luk tartıma dönüştürülmüştür. Son ölçüde ise düğâh perdesinden önce bir ön çarpma ve 4'lük segâh perdesinden ölçünün son notası olan rast perdesine bağ uygulanmıştır.

İkinci Yorumlama: İlk rast perdesinden önce ırak perdesiyle, 2. rast perdesinden önce düğâh perdesiyle ara çarpmadan sonra 8'lik düğâh perdesinden 2'lik rast perdesine kadar bağ uygulanmıştır. 2. ölçüde düğâh perdesinden önce yegâh perdesiyle, çârgah perdesinden önce nevâ perdesiyle bir çarpma uygulanmıştır. 2. ölçüde asıl notadaki iki adet 8'lik notalardan oluşan tartım, ara çarpmalar uygulanarak bir adet 8'lik ve iki adet 16'luk tartıma dönüştürülmüştür. Ölçünün son

notası olan 2'lik rast perdesinden 3. ölçüde bulunan 4'lük düğâh perdesi arasında bağ uygulanmıştır. Son ölçüde 4'lük rast ve segâh perdelerinden önce çarpma uygulanmış, asıl notada iki adet 8'likten oluşan tartım 16'luk ve noktalı 8'lik notalara çevrilmiş ve 4'lük segâh perdesinden noktalı 8'lik perdesine kadar bağ uygulanmıştır.

Üçüncü Yorumlama: 1. ölçüde asıl notadaki düğâh ve segâh perdelerinden oluşan 8'lik tartım sırasıyla düğâh, çârgah, segâh ve düğâh perdelerinden oluşan 16'luk tartıma dönüştürülmüştür. 2. ölçüde ikinci 4'lük düğâh, segâh ve 8'lik düğâh perdelerinde çarpma uygulanmıştır. Ayrıca 4'lük çârgah perdesinden 2'lik rast perdesine kadar bağ uygulanmıştır. Son ölçüde 4'lük rast, düğâh ve segâh perdelerinden önce ara çarpmalar yapılmış, 4'lük segâh perdesinden 8'lik rast perdeleri arasında bağ uygulanmıştır.

ASIL NOTA
6. SATIR

BİRİNCİ YORUMLAMA

İKİNCİ YORUMLAMA

ÜÇÜNCÜ YORUMLAMA

LI (son) (saz) LI (saz) TAN GE Rİ

LI (son) (saz) LI (saz) TAN GE Rİ

LI (son) (saz) LI (saz) TAN GE Rİ

LI (son) (saz) LI (saz) TAN GE Rİ

Figür 14. “Gelse O Şuh Meclise” eser icrâsında yorum örnekleri (6. dizeler)

Birinci Yorumlama: İlk iki ölçüde yorumlama yapılmamıştır. Son ölçüde ikinci 4'lük nevâ perdesinden gerdaniye perdesine kaydırma, 8'lik eviç perdesinden önce bir çarpa ve 2'lik gerdaniye perdesinde vibrasyon uygulanmıştır.

İkinci Yorumlama: ilk ölçüde asıl notadaki ilk 4'lük ırak perdesi, ırak perdesinde noktalı 8'lik ve düğâh perdesinde 16'luk tartıma dönüştürülmüştür. 2. ölçüde yorumlama yapılmamış 3. ölçüde önceki yorumlamadan farklı olarak gerdaniye perdesinden diğer satırdaki notaya bağ uygulanmıştır.

Üçüncü Yorumlama: İlk ölçüdeki asıl notadaki ilk 4'lük ırak perdesi, ırak perdelerinde bir 8'lik ve iki adet 16'luk tartıma dönüştürülmüş, rast perdesindeki ikinci 4'lük perdede vibrasyon uygulanmıştır. 2. ölçüde yorumlama yapılmamıştır. Son ölçüde ilk nevâ perdesinden önce rast perdesiyle öncü çarpma, 4'lük gerdaniye perdesinden önce düğâh perdesiyle çarpma uygulanmıştır. Ölçüdeki 8'lik gerdaniye ve eviç perdelerinden oluşan tartım üçü gerdaniye biri eviç perdesinde olmak üzere ara çarpmalarla kümelenme gerçekleştirilmiştir.

ASIL NOTA
7. SATIR

Rİ YÂ Zİ HULD O LUR İ Dİ VÜ CÜH İ LE

BİRİNCİ
YORUMLAMA

Rİ YÂ Zİ HULD O LUR İ Dİ VÜ CÜH İ LE

İKİNCİ
YORUMLAMA

Rİ YÂ Zİ HULD O LUR İ Dİ VÜ CÜH İ LE

ÜÇÜNCÜ
YORUMLAMA

Rİ YÂ Zİ HULD O LUR İ Dİ VÜ CÜH İ LE

Figür 15. “Gelse O Şuh Meclise” eser icrâsında yorum örnekleri (7. dizeler)

Birinci Yorumlama: İlk ölçüde ikinci 4'lük muhayyer perdesi ile 8'lik gerdaniye perdesinde bağ uygulanmış bir sonraki eviç perdesinde çarpma yapılmıştır. Asıl notadaki son tartım sırasıyla 8'lik eviç, 16'lık eviç hüseyini, 8'lik eviç ve gerdaniye perdelerinden oluşan tartıma dönüştürülmüştür. Son tartımdaki 16'lık eviçten ve 8'lik gerdaniye perdesinden önce ara çarpma yapılmıştır. 2. ölçüde sadece 8'lik eviç ve mi diyez (acem) perdelerinden oluşan tartım arasında ara çarpma uygulanmıştır. Son ölçüde 8'lik notalardan oluşan hüseyini ve eviç perdelerinden önce, yine 4'lük eviç perdelerinden sonra 8'lik tartımdaki hüseyini perdesinden önce ara çarpmalar yapılmış ve 2'lik nevâ perdesinde vibrasyon uygulanmıştır.

İkinci Yorumlama: Ölçüye bir önceki satırdaki son notadan 8'lik eviç perdesine bağ uygulanarak başlanmıştır. İlk 8'likteki eviç ve sonraki muhayyer perdelerinden önce ara yapılmıştır. Asıl notadaki son tartım sırasıyla eviç, hüseyini, eviç ve gerdaniye perdeleriyle 16'lık, noktalı sekizlik, ve iki sekizlik tartıma çevrilmiş ve 8'lik gerdaniye perdeleri ile 2. ölçüdeki 4'lük eviç perdeleri arasında ara çarpmalar yapılmıştır. 2. ölçüde asıl notada bulunan iki adet eviç ve mi diyez (acem) perdelerindeki 8'lik tartım, 8'lik eviç 16'lık eviç ve mi diyez (acem) tartımına dönüştürülmüştür. Bu tartımda bulunan 8'lik eviçten 2'lik eviç perdesine kadar ara çarpmalar gerçekleştirilmiş, 2'lik nota ile 3. ölçüdeki 8'lik hüseyini perdeleri arasında bağ

uygulanmıştır. 3. ölçüde asıl notadaki ikinci 8'lik tartım sırasıyla 16'lık gerdaniye ve eviç, 8'lik hüseyini perdelerinden oluşan tartıma çevrilmiş ve ara çarpmalar uygulanmıştır.

Üçüncü Yorumlama: İlk ölçüdeki 4'lük muhayyer perdesi sırasıyla muhayyer, tiz segâh, muhayyer ve gerdaniye perdelerinden oluşan 16'lık kümelenme tartıma dönüştürülmüş, ölçünün başındaki 8'lik eviç perdesi ve 16'lık tartımın son perdeleri arasında ara çarpmalar uygulanmıştır. Son tartımdaki 8'lik gerdaniye perdesinde bir çarpma gerçekleşmiştir. 2. ölçüde ikinci 4'lük eviç perdesinde ve ölçü sonuna doğru 8'lik mi diyez (acem) perdelerinden önce çarpma yapılmıştır. 3. ölçüde asıl notadaki ilk 4'lük gerdaniye perdesi sırasıyla gerdaniye, muhayyer, gerdaniye ve eviç perdelerinden oluşan 16'lık kümelenme tartıma dönüştürülmüş ve ara çarpmalar gerçekleştirilmiştir. Yine asıl notadaki eviç ve hüseyini perdelerinden oluşan tartım, 8'lik noktalı eviç ve 16'lık hüseyini perdelerinden oluşan tartıma dönüştürülmüş ve 16'lık hüseyini perdesinden önce çarpma uygulanmıştır.

ASIL NOTA
8. SATIR

TİR YE LEL LEL LE LE LE LE LE LE LE LE LE LE LEL

BİRİNCİ
YORUMLAMA

TİR YE LEL LEL LE LE LE LE LE LE LE LE LE LE LEL

İKİNCİ
YORUMLAMA

TİR YE LEL LEL LE LE LE LE LE LE LE LE LE LE LEL

ÜÇÜNCÜ
YORUMLAMA

TİR YE LEL LEL LE LE LE LE LE LE LE LE LE LE LEL

Figür 16. “Gelse O Şuh Meclise” eser icrâsında yorum örnekleri (8. dizeler)

Birinci Yorumlama: İlk ölçüde nevâ perdesinden önce segâh perdesiyle ön çarpma ve üçüncü 4'lük nevâ perdesinden gerdaniye perdesine kaydırma yorumlamaları yapılmıştır. 2. ölçünün başından 3. ölçüdeki 4'lük çârgah perdesine kadar inici merdiven çarpımlar uygulanmış 3. ölçüde asıl notadaki son tartım perde sırası bozulmadan sırasıyla 8'lik, noktalı 8'lik, 16'lık ve 8'lik tartıma dönüştürülmüş ve noktalı 8'likten önce çarpma uygulanmıştır.

İkinci Yorumlama: İlk ölçüde nevâ perdesinden önce rast perdesiyle ön çarpma ve İkinci Yorumlamanın ilk ölçüsünde

olduğu gibi üçüncü 4'lük nevâ perdesinden gerdaniye perdesine kaydırma yorumlamaları yapılmıştır. 2. ölçüde muhayyer perdesinden eviç perdesine, gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine ve son ölçüde acem perdesinden nevâ perdesine doğru bağ yorumlaması yapılmıştır.

Üçüncü Yorumlama: İlk ölçüde muhayyer perdesiyle çarpma yapılan gerdaniye perdesi dahil 3. ölçünün çârgah perdesine kadar kesik icrâ gerçekleşmiştir. 3. ölçüdeki son tartımda ise eviç ve hüseyini perdelerinden önce ara çarpımlar uygulanmıştır.

ASIL NOTA
9. SATIR

Lİ CA NİM YE LE LEL LEL LE LE LEL

BİRİNCİ
YORUMLAMA

Lİ CA NİM YE LE LEL LEL LE LE LEL

İKİNCİ
YORUMLAMA

Lİ CA NİM YE LE LEL LEL LE LE LEL

ÜÇÜNCÜ
YORUMLAMA

Lİ CA NİM YE LE LEL LEL LE LE LEL

Figür 17. “Gelse O Şuh Meclise” eser icrâsında yorum örnekleri (9. dizeler)

Birinci Yorumlama: İlk ölçüde 4'lük nevâ perdesinden sonraki 8'lik nevâ perdesine bir bağ yapılmış, 8'lik hüseyini perdesinden önce yapılan çarpımla birlikte yine bu perdeden 8'lik çârgah perdesine bağ uygulanmıştır. Asıl notada 8'lik segâh ve düğâh tartımı noktalı 8'lik ve 16'lık tartıma çevrilmiştir. 2. ölçüde ilk 4'lük rast perdesinden önce ırak perdesiyle ön çarpma yapılmıştır. Son ölçüde çârgah

perdesinden önce bir çarpımdan sonra asıl notada 8'lik segâh ve düğâh tartımı noktalı 8'lik ve 16'lık tartıma dönüştürülmüştür.

İkinci Yorumlama: İlk ölçüde asıl nota ilk 8'lik nevâ ve hüseyinli tartım noktalı 8'lik ve 16'lık tartıma çevrilmiş, öncesinde 4'lük nevâ perdesinden noktalı 8'lik perdede bağ yapılmıştır. Yine asıl notadaki 8'lik segâh ve

dügâh tartımı noktalı 8'lik ve 16'lık tartıma çevrilmiştir. 2. ölçüye 4'lük rast perdesinden önce ırak perdesiyle yapılan ön çarpma başlanmış, asıl notadaki 8'lik dügâh ve segâhlı tartım 16'lık ve noktalı 8'lik tartıma çevrilerek 8'lik ve sonrasında gelen 2'lik rast perdesinden önce ara çarpma uygulanmıştır. 3. ölçüde çârgah perdesinden önce çarpma yapılmış, asıl notadaki 8'lik segâh ve dügâh tartım sırasıyla 8'lik ve iki adet 16'lık tartıma dönüşmüş ve bu tartımdaki ilk 16'lık

tartımdan önce ara çarpma gerçekleşmiştir.

Üçüncü Yorumlama: İlk ölçüde 4'lük nevâ perdesinden 8'lik nevâ perdesine bağ uygulanmış, 8'lik hüseyini perdesinden yine 8'lik dügâh perdesi arasında inici merdiven çarpma gerçekleşmiştir. 2. ölçüde bir yorumlama yapılmamıştır. 3. ölçüde çârgah perdesinden önce dügâh perdesiyle başlayarak 8'lik dügâh perdesine kadar ara çarpmalar yapılmıştır.

ASIL NOTA
10. SATIR

BİRİNCİ
YORUMLAMA

İKİNCİ
YORUMLAMA

ÜÇÜNCÜ
YORUMLAMA

Figür 18. “Gelse O Şuh Meclise” eser icrâsında yorum örnekleri (10. dizeler)

Birinci Yorumlama: İlk ölçüde dügâh perdesinden önce ırak perdesiyle 4'lük rast perdesinden önce segâh perdesiyle çarpma yapılmış, 4'lük segâh perdesinden 8'lik rast perdeleri arasında bağ uygulanmıştır. Son ölçüde ilk 4'lük rast perdesinden önce dügâh perdesiyle çarpma yapılmış, ikinci 4'lük rast perdesinde ise vibrasyon uygulanmıştır.

İkinci Yorumlama: İlk ölçüde ikinci dügâh perdesindeki 4'lük notadan rast perdesine bağ uygulanmış, sonrasında dügâh perdesindeki 4'lük notadan son nota olan 8'lik rast perdeleri arasında ara çarpmalar gerçekleşmiştir. Son ölçüde asıl notada ırak perdesindeki 4'lük nota noktalı 8'lik ve 16'lık tartıma çevrilmiş ve arada ara çarpma yapılmıştır.

Üçüncü Yorumlama: İlk ölçüde 4'lük segâh perdesinden önce çârgah perdesiyle çarpma ve son tartımda 8'lik rast perdesinden önce segâh perdesiyle ara çarpma gerçekleşmiştir. Son ölçüde ise rast perdesindeki 4'lük notada vibrasyon uygulanmıştır.

Sonuç

Gelenekli icrâya sahip icrâcılarının, nota sisteminde eğitimin özellikle Türk mûsikîsi kültüründe bulunan üslup-tavır özelliği karşılığının olmadığını ve bu nedenle aktarımın zayıflayacağından dolayı karşı duruş sergiledikleri bilinmektedir. Durgutlu'nun da (2013) dediği gibi Osmanlı Devletinde son dönemlerde görülen batılılaşma hareketleri, geleneksel mûsikîdeki meşk eğitim sistemine ilgiyi azaltmış, devletin geleneksel mûsikîye verdiği desteği büyük ölçüde kesmesine neden olmuştur (s.1). Bu sebeple özellikle Cumhuriyetten sonra Batı tipi nota sistemiyle mûsikî eğitiminde ağırlık kazanmaya başlamıştır. Yalnız gelenekli icrâ anlayışını devam ettiren bestekâr ve icrâcılar, notanın görevinin sadece eserin hafızada kalmasını sağladığı, özellikle Türk mûsikîsi icrâ özelliğini karşılayamadığı gerekçesiyle usta-çırak eğitiminin devam etmesini istemişlerdir.

Türk mûsikînde gelenekli icrânın karşılığını

sağlayan yegâne etmenlerden biri de yorum unsurlarının kullanımınıdır. Usta-çırak ilişkisinde bu yorumları gereğince edinmek zaman almaktadır. Eğer bunun çözümü olacaksa ve nota sistemi de zorluyorsa ki Gönül (2021) ve Hatipoğlu'nun (2013) değindiği “Meşk yöntemi çağın gereklerini kullanmayı reddetmez.” düşüncesiyle yine sorun nota sistemiyle bir nebze de olsa yeni bir eserin öğrenme zamanı kısaltabilir ve zorluk aşılabilir düşüncesiyle ses icrâsı üzerine yorum unsurları merkezli yeni bir çalışma modeli hazırladık.

Modelin ilk hazırlık aşamasında büyük desteği olacak üslup-tavır merkezli analiz çalışmalarındaki özellikle ses icrâcılarının yorum unsurlarının kullanımı değerlendirilmiştir. Bu aşamada Bekir Sıtkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca, Kani Karaca ve Meral Uğurlu gibi gelenekli icrâcılar neredeyse aynı yorum unsurlarını farklı yerlerde kullandıklarını tespit edilmiştir. Tespit edilen yorum unsurları bir havuzda toplanmıştır.

Modelin ikinci hazırlık aşamasında öğrenciye ses, nefes ve solfej eğitimi verilmiştir. bu süreçte öğrenciye yoğun bir şekilde gelenekli icrâcılarının kayıtları dinletilmiştir. Öncesinde havuzda toplanan yorum unsurları öğrenciye peyderpey öğretilmeye ve uygulamaya çalışılmıştır.

Modelin üçüncü hazırlık aşamasında öncesinde havuzda toplanan yorum unsurları bir eser üzerinde asıl notadan kopmamak kaydıyla farklı sürümlerle yazılmıştır. Örneğin bir sürümde sırasıyla gelen hecelerde kesik icrâ kullanılmışsa diğer bir sürümdeki o hecelerde ara çarpma diğer sürümde o hecelerde kaydırma uygulanmıştır. Bu şekilde öğrencinin bilmediği bir eserin notasını eline aldığı anda hangi yorumlamaları nerede ve nasıl uygulayacağı becerisini hızlı bir şekilde öğretilmesi hedeflenmiştir. Bu çalışma örnek mahiyetinde olduğu için yorum unsurlarının hepsi kullanılmamıştır. Öğrencinin becerisine göre zamanla diğer yorum unsurları da sırasıyla verilebilir. Ayrıca bu çalışmada üç farklı sürümlü ve tek bir makamla örnek

verilmiştir. Eserin her bir satırında uygulanan sürümlerin icrâ seyri açıklanmıştır.

Öneriler

- Bu çalışma kuramsal olarak ortaya konulan bir model önerisi olup, geliştirilen modelin deneysel olarak test edilmesi önerilir.
- Türk mûsikîsi gelenekli ses icrâsına yönelik yorum unsurları bazında tavır özelliklerini araştıran çalışmaların sayı ve nitelik bakımından fazlalığı daha ileri seviyede ve daha kullanışlı yeni modellerin araştırmacılar tarafından ortaya atılması önerilir.
- Geliştirilen modelin uygulayıcılar (ses eğitimcileri) tarafından doğru bir şekilde uygulanmasına yönelik eğitimler verilebilir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma gelenekli icrâ anlayışını yeni öğrenme aşamasında olan öğrencilere yönelik tasarlandığı için yorum unsurlarının bütününde değil öncü çarpma, ön çarpma, ara çarpma, kaydırma, inici merdiven çarpma, vibrasyon, kümelenme ve kesik icrâ unsurlarıyla sınırlıdır.

Kaynaklar

- Aktaş, Y. (2014). Devlet konservatuvarları Türk müziği bölümlerinde verilen üslup ve repertuar dersinin uygulanmasında eser kimliği yönteminin kullanımı ve önemi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 4(10), 50-57.
- Ayaz, N., & Kaplan, D. (2020). Meral Uğurlu tarafından icrâ edilen “bir elif çektik yine” eser örneğinde kullanılan süsleme ve icrâ teknikleri üzerine bir analiz. *Online Journal of Music Sciences*, 5(2), 212-230.
- Doğan, E. (2021). *Klâsik Türk musîkisi ses icrâcılarında Münir Nurettin Selçuk, Meral Uğurlu ve Bekir Sıtkı Sezgin’in dört eser üzerinden üslûp ve tavır özelliklerinin karşılaştırmalı analizi*. Yüksek lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Durak, M.B. (2022). *Türk mûsikîsinde nevâ kâr icrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu örneği*. Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Durgutlu, M. (2013). *Sözlü Türk mûsikîsi’nde solistik icrâ üzerine karşılaştırmalı bir çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin’in üslûp açısından benzerlik ve farklılıkları*. Doktora tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Ersoy, İ. (2017). Müzikte tür kavramı: müzik türleri sınıflandırılmasında yeni bir model önerisi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (11), 1-16. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatuvardergisi/issue/36995/517061>
- Gazimihal, M. R. (1961). *Mûsikî sözlüğü*. İstanbul. M.E.B. Yayınları.
- Gönül, M. (2021). Türk mûsikîsi eğitim-öğretiminde meşk. Editör (Mehmet Gönül), *Gelenekten geleceğe Türk mûsikîsi eğitim - öğretim - icrâ*. (1-20). Konya. 1. Baskı, NEÜ Yayınevi.
- Gönül, M. (2023). *Türk müziği solfej-makam-dikte alıştırılmaları*. Konya. NEÜ Yayınevi.
- Hatipoğlu, V. (2013). *Rast makamındaki kâr-ı nâtık eserlerinden oluşturulan seyr-i nâtık örneğinin keman öğretiminde kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi*. Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Kaçar, G.Y. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde süslemeler ve nota dışı icrâlar. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(2), 215-228.
- Kaya, B.G. (2021). *Klâsik Türk mûsikîsi ses icrâcılarında Münir Nurettin Selçuk, Meral Uğurlu ve Bekir Sıtkı Sezgin’in dört eser üzerinden üslûp ve tavır özelliklerinin karşılaştırmalı analizi*. Yüksek lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Kurubaş, B. (2021). *Üstadlar harmanında bağlamanın icrâ serüveni*. İstanbul. Efe Akademi Yayınları.
- Taşpınar, M. (2016). *Kuramdan uygulamaya öğretim ilke ve yöntemleri*. Ankara. Edge Akademi yayıncılık.
- Tilavel, B. (2021). Türk mûsikîsinde bağlama icrâsına bir bakış. Editör (Mehmet Gönül), *Gelenekten geleceğe Türk mûsikîsi eğitim - öğretim - icrâ*. (121-146). Konya: NEÜ Yayınevi.
- Toksoy, A.C. (2017). Türk Makam Müziği’nde güncel “meşk” uygulamaları: İTÜ TMDK çalgı bölümü örneği. *International Journal of Social Science*, 2(55), 181-194.
- Uras, B. (1998). *Türk halk müziği lirâ özelliklerinin ses eğitimi (şan) tekniği açısından değerlendirilmesi*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Yıldırım, M., Çubukcu, M.S. (2021). Severim her güzeli adlı eserin Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca icrâlarının mukâyeseli analizi. *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi*, 7(1). 150-170.

Yazarın Biyografisi



Doç.Dr. **Mustafa Yıldırım** 1971 yılında Konya’da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Konya’da tamamladı. Lise yıllarından itibaren yurt içi ve yurt dışında tasavvuf konserleri, Semâ Âyinleri ve Klasik Türk Mûsikîsi konserlerinde solist olarak icrâlara katıldı. 1999 yılında Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi İngilizce Öğretmenliğinden mezun oldu ve yaklaşık 15 yıl İngilizce öğretmenliği yaptı. Bu süreçte solist ve korist olarak yurtiçi ve dışındaki programlarda Türk mûsikîsinin birçok formunu icrâ etti. 2013 yılında Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında yüksek lisans programını kazandı. 2015 yılında Necmettin Erbakan Üniversitesi (NEÜ) Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesinde Türk Din Mûsikî Anabilim Dalında öğretim görevlisi olarak göreve başladı. 2016 yılında Prof.Dr. Mehmet Gönül danışmanlığında yüksek lisansını, 2021 yılında doktora programını tamamladıktan sonra aynı yıl NEÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarının Ses Eğitimi Bölümü’nde Doktor Öğretim Üyesi olarak göreve başladı. 2023 Şubat ayında doçent oldu. Halen; Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümünde öğretim üyeliği ve bölüm başkanlığı görevinde bulunmakta ve akademik çalışmalarına devam etmektedir.

ORCID: 0000-0002-2241-8980

E-mail: mustafa42yildirim@gmail.com

Telefon: +90 505 225 19 92

Model proposal for Turkish music sound performance with interpretation expressions

Extended Abstract

The notation system in Turkish Music is based on the “Abced” notation system invented by the Arab philosopher al-Kindi. Turkish theoreticians such as Farabi, Ibn Sina, Safiyyüddin developed the abced notation and explained the Turkish music theoretical system on this system in their manuscripts. However, this system was not used by the musicians of the period with the thought that it could not reflect the performance of Turkish music due to its characteristic feature, and for this reason, the number of works written with the abjad notation of that period is very few. Although the Western notation system, which was used for the first time by Ali Ufki in the Ottoman period, was more developed than the abced notation system, it was not in demand. Because music education in Türks is done with the “meşk” system. In meşk, which is a completely memory-based system; The teacher-student relationship is not just an education, it is a system based on the observation and development of morality and personal development. Education is based on constant repetition and reciting a book. In the meşk system, the student takes all the subtleties of music from his teacher. Learns when, where and how to use frets, which vary according to the characteristics of the maqam, during the performance. In this sense, it may be the reason why notation is not preferred because it will greatly reduce the intensity of the teacher-student relationship. Musicians point to the pitch system as one of the main reasons why they do not want to use the Western note persistently. Because it does not seem possible to show this pitch understanding in the notation system. In addition, it does not seem possible to show these differences in note exactly, since pitches can vary in ups and downs due to the maqam feature in Turkish music during the course of the performance. For example, saba, hicaz and uşşak frets are the frets that show the most variation during performance. Due to these variability, each maqam has characteristic features. As a matter of fact, it can be understood from this situation alone why the traditionalists were against the notation system. It seems quite difficult to show this difference on the note. Although there were different musical notation studies over time, most of the musicians kept their distance not only from the Western but also from the Eastern-based abjad notation system for similar reasons. The westernization movements seen in the last period of the Ottoman Empire also showed its effect in painting and music culture, apart from daily life. 19th century The Western notation system has been gradually applied since the foundation of Mûsikâ-i Humayun, which was founded in the early part of the year. Despite the distant approach of some musicians, notation system was applied in the musical institutions opened by the Ottoman Empire such as Dâr’ül Bediî and Dâr’ül-elhân. In the conservatories opened after the Republic, the Western notation began to be used entirely. However, in the State Conservatories that provide Turkish music education, instrument and voice teachers continued the meşk system alongside the notation. Because Turkish music is not only pitch and mana music, but also style and attitude music. In other words, Turkish music is a music in which each form has different performance style and musical accumulation, as in pitch music, and has its own individual interpretation elements. Interpretation elements, in whatever form, are an integral part of traditional performance, with elements that vary from person to person. It seems quite difficult to show these features in the notation system, as in the case of pitch. It is known that it will create visual pollution even if it is tried to be displayed in the notation system. However, it is possible to overcome this difficulty to a great extent with notation without breaking with traditional performance in the education process. In the model we prepared for use in institutions providing musical education as a suggestion, the elements of interpretation used by traditional vocal performers such as Bekir Sıtkı Sezgin, Alâeddin Yavaşça, Münir Nurettin Selçuk, Meral Uğurlu were used in their performances. The interpretation elements used in the forms in Turkish music are almost the same when examined in detail. It can be seen that different performers performing the same song use the same elements of interpretation in the same note and weights, as well as in different places. That’s why a personalized attitude is emerging. In the model we have prepared, there are common interpretation elements used by the performers whose names we have given. In our study, interpretation elements such as fluctuation on the note, change in the understanding of expense, increase or decrease in the emphasis and sound intensity were not used. Other comment elements may be used over time as studies continue. In the first stage, it was determined where, when and how the vocal performers, whose names we gave their names, used the elements of interpretation. During the training phase, first of all, solfeggio information is given to the student along with breathing exercises and voice work. At this stage, it is ensured that the students listen to the audio recordings of the performers whose names we have given. After the solfeggio work reaches a certain stage according to the student’s ability, the elements of interpretation are introduced and applied one by one. The determined interpretation elements are applied to a work. We have determined the work of Hafız Post called “Come, O Şuh Majlis” as an exemplary work. We implemented the comment elements in three different versions. These versions can be duplicated if more prefixes are desired. In the first line of the model, we took the base note as a basis. We placed the comment elements under the first line, all in different places. In this way, we applied three different versions for each line in the whole work. In this way, the student comprehends how he applies different comment elements for each line as a result of the study and internalizes it. As a result, when the student picks up a new work, he has the ability to perform with a traditional understanding of performance. In order for this model we have prepared to be more functional and useful in terms of operation, there should be more studies focused on performance analysis in terms of quality and quantity than today. When examined, it is seen that instrument performance analyzes and model suggestions are more than vocal performance analyses. Especially sound performance model suggestions are almost non-existent except for one study. This model we have prepared is a model that can be developed. As studies focused on sound performance analysis increase, it will lay the groundwork for the next methods or models.

Keywords

interpretation expressions, model, ornaments technic, performing, singing style