



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 04.02.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 26.02.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 18.03.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1431348>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

USÛL-VURGU İLİŞKİSİ: BEKİR SITKI SEZGİN İCRASI ve YÜRÜK SEMÂİ USÛLÜ ÖRNEĞİ

DURGUTLU, Metin¹

ÖZ

Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü icrâ geleneği, bünyesinde birçok icrâ unsurunu barındırmaktadır. Bu unsurların farklı kombinasyonlarla estetik bir kompozisyon çerçevesinde kullanılması, ses icrâcılarının şahsi icrâ tavrını oluşturmaktadır. Tavrı oluşturan icrâ unsurları, icrâcı tarafından verilmek istenen müzikal ifadelerin oluşumunda da birbirleriyle ilişki içerisinde bulunmaktadır. Eser icrâsında kullanılan süsleme, nüans, güfte, vurgu, usûl gibi unsurların ilişkilerini doğru ve yerinde kullanan icrâcılarının bu unsurlardaki muvaffakiyetlerinin incelenmesi, yeni icrâcılara yol gösterici ipuçları vermesi bakımından önem arz etmektedir.

Bu nedenle üzerinde henüz bir çalışma yapılmamış olan usûl-vurgu ilişkisi, yürük semâî usûlündeki üç eserde Bekir Sıtkı Sezgin' in² icrâları şeklinde sınırlandırılarak ele alınmıştır. Çalışmada nitel ve nicel araştırma yöntemlerinde ilişkiisel tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın

¹ Öğr. Gör, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Musikisi Bölümü, metin.durgutlu@medeniyet.edu.tr,  <https://orcid.org/0000-0002-7202-1869>

² d.1936, ö.1996

amacı, usûllerdeki kuvvetli-zayıf darbların ses sanatkarlarının vurgu yapma tercihleri üzerinde etkisinin olup olmadığı ve usûl darbları ile vurgunun hangi oranda ilişki içinde olduğudur. Bu bağlamda, Bekir Sıtkı Sezgin' in yürük semâi usûlündeki üç eser icrâsı, usûl darblarına denk gelen vurguların tespiti yöntemiyle usûl-vurgu ilişkisi açısından analiz edilmiş ve analizler neticesinde usûl darbları ile vurgu yapılan notalar arasında bir bağlantı olup olmadığı araştırılmıştır. Yapılan analizler sonucunda Bekir Sıtkı Sezgin' in eser icrâlarındaki vurgu kullanma tercihleri ile yürük semâi usûlünün darblarının şiddet seviyesi arasında belirgin bir paralellik olduğu saptanmıştır. Bu saptamalar neticesinde de usûl darblarıyla icrâdaki vurgu tercihleri arasında önemli bir ilişki olduğu tespit edilmiştir.

Bu çalışma ile mûsikî eğitiminde usûl-vurgu ilişkisinin icrâ tavrı oluşumuna katkısının vurgulanması ve alanda yapılacak benzer çalışmalara öncü olunması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Usûl, vurgu, yürük semâi usûlü, icrâ tavrı, icrâ unsurları, Türk Mûsikîsi, Bekir Sıtkı Sezgin.

THE RELATIONSHIP BETWEEN USUL AND ACCENT: EXAMPLE OF BEKİR SITKI SEZGİN' S PERFORMANCE AND YURUK SEMAI USUL

ABSTRACT

The oral performance tradition in Turkish music encompasses numerous performance elements. The use of these elements in different combinations within the framework of an aesthetic composition constitutes the personal performance attitude of the vocal performers. The performance elements that constitute the style are also in relation with each other in the formation of the musical expressions desired to be given by the performer. Analysing the success of the performers who use the relations of the elements such as ornamentation, nuance, lyrics, accent and method correctly and appropriately in the performance of the piece is important in terms of giving guiding clues to new performers.

For this reason, the relationship between usul and accent, which has not yet been studied, has been examined by limiting it to Bekir Sıtkı Sezgin's performances in three works in the yuruk semai usul. The study employed a relational survey model within both qualitative and quantitative research methods. The aim of the study is to find out whether the strong and weak strikes in the

usuls have an effect on the accent preferences of the singers and to what extent the usûl strikes and accent are related. In this context, Bekir Sıtkı Sezgin's performances of three pieces in the yuruk semai usul were analysed in terms of the relationship between usul and accent by the method of determining the accents corresponding to the usul beats, and as a result of the analyses, it was investigated whether there is a connection between the usul beats and the accented notes. As a result of the analyses, it was found that there was a significant parallelism between Bekir Sıtkı Sezgin' s preferences for accentuation in singing and the force level of the beats of the yuruk semai usul. As a result of these findings revealed a relationship between usul beats and accent preferences in singing. With this study, it is aimed to accentuate the contribution of the usul-accent relationship to the formation of performance attitude in music education and to be a pioneer for similar studies in the field.

Keywords: Usûl (Rhythm pattern), accent, yuruk semai usul, performance style, performance elements, Turkish Music, Bekir Sıtkı Sezgin.

GİRİŞ

Klâsik Türk Mûsikîsi, usûl, güfte, melodi, form ve makamsal açıdan çok zengin müktesebata sahiptir. Bu geniş ve kadim birikimden ortaya çıkan eser repertuarının eğitim ve aktarım yöntemi, batı nota sisteminin Klâsik Türk Mûsikîsi' nde kullanımı yaygınlaşmaya başlayana kadar uzunca bir zaman meşk sistemi olmuştur. Klâsik Türk Mûsikîsi' nde meşk, “ *Bir üstad tarafından mûsikî parçasının tedricen çalınması ve okunması sûretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi*” (Öztuna, 1974: 27)' ni ifade eder. Meşk sistemi, usûl, melodi ve güfte üzerinde uzun tekrarlara dayanan bir eğitim sürecidir. Bu sürecin uzamasının en önemli nedeni yazınsal bir müzikal hatırlatıcı olan nota kullanımının yok denecek kadar az olmasının yanında, sanatın öğretilmesi kadar sanatçı yetiştirilmesine de özen gösterilmesidir. Her ne kadar mûsikî geleneğinin inşasında ebced ve hamparsum gibi nota yazma teknikleri kullanılmış olsa da bunlar geniş kapsamlı yaygın bir kullanıma ulaşamamışlardır. Meşkteki eğitim sürecinde eser, üstad tarafından usûl kalıbının üstüne melodi-güfte giydirilerek öğrenciye aktarılır. Bu süreçte nota kullanılmayışından dolayı güfte ve usûlün ezbere bilinmesi, eser öğrenim sürecini hızlandırması açısından ayrı bir önem arz etmektedir. Bu geniş kapsamlı çalışma gereksiniminden dolayı meşk, oldukça uzun tekrarlar içeren ve meşakkatli bir eğitim sürecidir. Meşk sisteminin bu zorluğunun yanında olumlu katkılarından birisi ise uzun tekrarlar nedeniyle üstadın okuyuş tavrının öğrenciye daha kolay

aktarılmasını sağlamasıdır. Meşkte asıl amaç, sadece eserin öğrenilmesi değil aynı zamanda öğrenciye iyi bir icrâ tavrının kazandırılmasıdır.

Tavır; “*Mûsikî’ de tutulan şahsi ve üstadane tarz*” dır. (Devellioğlu, 2008: 55). Say’ a (Say, 2002: 33) göre de tavır, “*Geleneksel sanat müziğimizde seslendirme stili. Tavır, genel bir yaklaşımı değil, derinlikli, öznel üslûbu içerir*” şeklinde tanımlanmaktadır. Akbel’ de , Klâsik Türk Mûsikîsi’ ndeki sözlü icrâ tavrı konusundaki geniş kapsamlı çalışmasında, tavır kavramı konusundaki genel kabulü şu şekilde özetler; “*Hem literatürde verilen tanımlamalar hem de katılımcıların yaptıkları tanımlamalar ışığında tavır teriminin çoğunlukla ‘icrâcılara has öznel icrâ şekli olarak tanımlandığı görülmektedir*” (Avcı Akbel, 2021: 949). Tavır, makbul derecede mûsikînin gerekliliklerine sahip olan icrâcıları tanımlamak için en fazla kullanılan terimlerdenidir. Tavır kavramı, anlamsal açıdan bir nevi mûsikîdeki bireysel olgunluğu da ifade eder. Bu bağlamda, İbn-î Sînâ (ö. 1037) mûsikîde olgun bir tavıra sahip ses icrâcısında bulunması gereken hususiyetleri, perdelere muvaffak, elhân ve ikâ uyumuna dikkat eden, sesinde bozulmalar olmayan geniş ve güzel bir sese hâiz olmak şeklinde ifade etmektedir (Turabi, 2002: 36-37).

Gelenekte meşk sistemi, günümüzde de nota ve ses eğitimi vasıtasıyla devam eden icrâ tavrının oluşumunda, birçok unsur bulunmaktadır. Bu unsurlar, ses kullanma tekniği, usûl, süsleme notaları, nüans , diksiyon, vurgu vb. gibi çeşitli alt başlıklar şeklinde sıralanabilir. İcracılar bu unsurlara olan muvaffakiyetleri nispetinde iyi bir icrâ tavrına sahip olabilirler. Tavrını geliştirmek isteyen bir icrâcı, en başta eserin temel unsurları olan güfte, usûl ve makama olabildiğince hâkim olmalıdır. Bu unsurların ardından vurgu, nüans ve süsleme notaları gibi icrâyı melodi ve ifade bakımından zenginleştiren diğer unsurların da esere nakşedilmesi gerekmektedir.

Usûl, tavrın oluşumunda rol oynayan bu saydığımız unsurların içinde en önemlilerinden biridir. Özkan (2000: 561) usûlü şöyle tarif ediyor “*Vuruşların kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar hâlindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir*” Özkan’ın bu tarifine paralel olarak Salgar’ da (2012: 146) “*Süreleri birbirine eşit olan veya olmayan, kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanlardan oluşan kalıplaşmış darblara usûl denir*” şeklinde usûlü tarif etmektedir.

Usûl kavramı XV. (yy.)’ a kadar ikâ kavramı ile ifade edilmekteydi. İkâ konusunda elimize ulaşan ilk önemli eseri yazan Farâbi (ö. 950), ikâ darblarını günümüzde eserlerde ikâi terennüm olarak adlandırdığımız “te, ne, ten, tenen” gibi heceler ile ifade etmiştir (Ateş ve Altunya, 2022: 153) İkâi

terennüm içeren eserlere göz atıldığında, terennümlerdeki bu hecelerin büyük ölçüde usûlün darbları ile uyum içinde olduğu görülür. Bu uyumun icrâdaki yansıması, gelenekteki goygoylu okuyuş tavrında da görülmektedir. Eski ses kayıtları dinlendiğinde hanendelerin goygoylu okuyuş tavrının aşırı vurgulu ve ritmin darblarını hissettiren bir yapıda olduğu görülür. Bu açıdan gelenekte usûl darblarının icrâ tavrının oluşmasında oldukça önemli bir rolü olduğu kanısına varılabilir. Usûlün tavrındaki yeri ve önemi konusunda Gönül (2015: 37) şunları söylemektedir; “*Usûl, sanatkâr tavrın oluşmasında ve gelişmesinde çok büyük öneme sahiptir. Usûlle bestelenen eserler, usûlün gerekleri göz ardı edilerek icrâ edildiğinde âsârın etkileyciliği, eğiticiliği ve kalıcılığı konusunda ulaşılması gereken seviye yakalanamayacak özgün tavırlar oluşamayacaktır*” Abdülaziz Merâgîzâde’ nin (ö. 1480?) 1451’ de Fatih Sultan Mehmet için yazdığı “Nekâvetü’ l-Edvâr” adlı eserinde, hanendelerin ikâ devirlerine olan hakimiyetleri ile icrâlarındaki muvaffakiyetleri arasındaki ilişkiye dair önemli tespitler bulunmaktadır (Koç, 2010: 317). Özellikle icrâ esnasında gırtlak ile yapılan vurgulamaların, ikâ’ nın darblarına göre yapılması gerektiğini söylemesi dikkat çekicidir (Koç, 2010: 82).

İcrâcılarının tavrını oluşturan bir diğer önemli öge vurgu’ dur. Mûsıkîde vurgu, verilmek istenen mânâ ve müzikal ifadeyi artırmak için ses şiddeti veya nefesin hızlı tazyikiyle güfte veya perdeleri ön plana çıkarmak yoluyla yapılan bir icrâ unsurudur (Gültaş, 2003: 548). Ses icrâsı esnasındaki vurgu uygulaması, perde ve güftenin yanısıra usûl darblarındaki şiddeti ön plana çıkartmakta kullanılan bir yöntemdir. Bu açıdan icrâda vurgunun uygulanışında usûlün kuvvetli-zayıf darblarının çok önemli bir etkisi vardır. Buradan hareketle, usûlün ritmik âhenginin vurgu yoluyla icrâyâ yansıtıldığını söyleyebiliriz. Usûl-vurgu arasındaki bu ilişkiyi iyi bilen bestekarlar da eserlerini güfte-usûl-vurgu denklemine bestelerler.

Bestelenmiş birçok eser incelediğinde genellikle kuvvetli olan darblara vurgulanması gereken hecelerin denk getirildiği görülmektedir. Bu bağlamda bestecilerde olduğu gibi usta icrâcılarının da bu ilişkiyi göz önünde bulundurarak icrâdaki ifadelerine vurgu ile yön verdikleri düşünülmektedir. Bu konuda üstadlığı herkes tarafından kabul edilen ve XX. (yy.)’ in önemli hanendelerinden biri olan Bekir Sıtkı Sezgin, eser icrâ ederken usûlün kuvvetli ve zayıf darblarının hangi hecelere denk geldiğinin icrâcı tarafından iyi bilinmesinin icrâ tavrında ne denli önemli olduğuna değinmektedir (Sezgin vd., 2020: 392). Gönül’ ün dikkat çektiği gibi, bazı şeflerin de usûlün vurgu etkisini icrâyâ yansıtmak için usûl darblarını notada belirttiği görülmüştür (Gönül, 2015: 34). Bu bağlamda, usûl

sadece ritmi dizayn eden ve eserin süratini belirleyen bir hüviyete sahip olmayıp, usûl-vurgu ilişkisi ile de eserin ve icrâcının melodik kompozisyonuna da etki etmektedir (Behar, 2012: 21).

Gelenekten günümüze yansıyan bu tespitlerden çıkarımla, usûlün ritmik vurgularının icrâda yapılan vurgulamalar üzerinde güfte ve melodi kadar önemli bir etkiye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Sonuç olarak tarihsel süreç içerisinde usûl ve usûlü oluşturan darblardaki ritmik âhenk ve vurgu münasebetinin, alanında ehil mûsıkîşinaslar vasıtasıyla geçmişten günümüze kadar yüzyıllar boyu muhafaza edildiğini görmekteyiz.

Araştırmanın Amacı

Çalışmanın amacı yürük semâi usûlü örnekleminde usûllerdeki kuvvetli-zayıf vuruşların Bekir Sıtkı Sezgin' in vurgu yapma tercihleri üzerinde bir etkisinin olup olmadığının sorgulanması ve usûl darbları ile vurgunun hangi oranda ilişki barındırdığının tespit edilmesidir. Bu hedef doğrultusunda, çalışmadan edinilecek veriler neticesinde, usûl-vurgu ilişkisinin icrâ tavrındaki rolünün tespit edilmesi ve icrâ özellikleri alanında yapılacak yeni çalışmalara katkı sunulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Klâsik Türk Mûsıkîsi sözlü icrâ alanında usûl-vurgu ilişkisini içeren bir çalışmanın yapılmamış olması ve tavrı ediniminde usûl-vurgu ilişkisi üzerine yapılacak yeni çalışmalara ışık tutması açısından bu araştırma önem arz etmektedir. Ayrıca, eğitim ve icrâ alanlarında usûl-vurgu ilişkisinin icrâ tavrındaki öneminin fark edilmesi ve icrâ özellikleri alanında yapılacak yeni çalışmalara çözümsel bir yöntem önermesi açısından da bu araştırmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma,

- Alandaki usûl sayısının fazlalığı ve bu usûllerde bestelenmiş eser repertuarının genişliğinden dolayı yürük semâi usûlü ile
- İsmail Hakkı Özkan'ın yürük semâi usûlü tanımı ile
- Alanında uzman, yetkin icrâcılarının sayıca fazla olması ve icrâcılığındaki yüksek seviyesi tüm mûsıkî otoriteleri tarafından kabul gören Bekir Sıtkı Sezgin ile
- Makale kapsamından dolayı üç örnek eser ile

- Ses icrâcılığındaki tavrı oluşturan unsurların geniş bir alanı kapsamamasından dolayı da usûl-vurgu ilişkisi ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel ve nicel araştırma yöntemleri ile ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. Nitel araştırma yönteminde gözlemsel tespitler, görüşmeler ve dokümanların analizleriyle veriler toplanırken, bütüncül ve gerçekçi bir yaklaşımla olay ve algıların nedenleri sorgulanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 45). Nicel araştırma yöntemi de değişkenler arasındaki farklara, ilişkilere veya etkilere odaklanarak istatistiksel yöntemlerle araştırma kapsamındaki faktörler arasındaki ilişkiyi doğrulamayı hedefler (Garip, 2023: 2-4). İlişkisel tarama ise “İki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan araştırma modelleridir” (Karasar, 2009: 81).

Bu çalışmada, sözlü mûsikî icrâ unsurlarından olan usûl-vurgu ilişkisi, üç örnek eser üzerinden Bekir Sıtkı Sezgin ve yürük semâi örnekleminde incelenmiştir. Örnek eserlerin notaları Cumhurbaşkanlığı Klâsik Türk Müziği Korosu nota arşivinden temin edilmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin’in eser icrâları youtube üzerindeki kayıtlarından dinlenerek, icrâda yaptığı vurgulamalar notaya aktarılmıştır. Nota yazımı için Sibelius nota yazım programı kullanılmıştır. Notaya aktarılan eser icrâlarında usûl darblarında kullanılan vurguların sayıları tespit edilerek analiz tablosuna işlenmiştir. Bu yöntemle de usûlün hangi darblarında hangi oranda vurgu kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu veriler her eser için ayrı ayrı ve genel olarak değerlendirilerek analizler ve yorumlamalar yapılmıştır. Yapılan bu analiz ve yorumlamalar neticesinde icrâdaki usûl-vurgu ilişkisinin varlığı ve rolü hakkında nitel ve nicel tespitler yapılmıştır.

İlgili Araştırmalar

Çalışmamızın bu bölümünde konumuz ile yöntem ve içeriksel açıdan yakınlık gösteren bazı akademik çalışmalara yer verilmiştir;

Karaman ve Yılmaz’ ın (2020: 359) “Beste Formunda Çember Usûlünde Bestelenmiş Eserlerin Usûl-Aruz-Ezgi İlişkisi Üzerine Bir İnceleme” isimli makalesinde örnek eserler üzerinden usûl-aruz-ezgi ilişkisi ele alınmıştır. Çalışmada ağırlıklı olarak usûlün aruz ile oluşturduğu uyum incelenmiş ve bu çerçevede usûl ve aruzun ezgi üzerindeki etkisi hususuna değinilmiştir.

Arapgirlioğlu ve Kalan (2011: 38) “Barok Müziğinde Ritm ve Ölçü Yapılarıyla Tempo ve Vurgu Noktaları Arasındaki İlişkiye Yönelik Stilistik Bir İnceleme” isimli makalelerinde, batı müziği

barok dönem beste yapısındaki ritim-ölçü ve tempo-vurgu noktaları ile icrâ arasındaki ilişkisel noktaları araştırmışlardır.

Gültaş'ın (2003) "Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikîsi'nde Prozodi" ismiyle hazırladığı kitabında, Türkçe'de vurgu konusu detaylarıyla ele alındıktan sonra örnek eserler ile güftedeki hece vurgularının melodi üzerindeki etkilerine değinilerek âhenk ve hece vurgusu ilişkisi incelenmiştir.

Şahin (2019) "Beste ve İcra İlişkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz: İki Sûzinâk Şarkı" isimli makalesinde, eserlerin form yapısı, güfte-usûl ilişkisi ve güfte-müzikal anlatım ilişkisi üzerinde durulmuştur. Çalışmada güfte-müzik ilişkisi ifadesel açıdan incelenirken, usûl-güfte ilişkisi de güftelerin usûlün hangi darblarında yer aldığı bağlamında incelenmiştir.

Ayaz'ın (2023) "Kapılır Her Gören Ol Şuh-i Cihan Eseri Bekir Sıtkı Sezgin İcrasında Süsleme Elemanlarının Kullanımına Yönelik Analiz" isimli makalesinde, örnek bir eser ve icracı üzerinden süsleme elemanlarının eser içindeki kullanım oranları analiz edilmiştir. Vurgular sadece kullanılan perde üzerinde gösterilmiş ayrıca ilişkisel bir çözümlemeye gidilmemiştir.

Bekir Sıtkı Sezgin

Bekir Sıtkı Sezgin, geleneksel üslûp içerisindeki bilgi birikimiyle kendine has icrâ tavrını oluşturabilmiş ender ses sanatkârlarından birisidir. Bu açıdan Klâsik Türk Mûsikîsi ses icracıları arasında mümtâz bir yere sahiptir. Bekir Sıtkı Sezgin 1 Temmuz 1936'da İstanbul'da dünyaya gelmiştir (Çoban, 2021: 212). İlk mûsikî meşklerini babası ve annesi ile yapan Bekir Sıtkı Sezgin, aile içerisindeki mûsikî ortamında eserler öğrenmeye başlamıştır. Babası da hafız olan Sezgin, bu kültürel dairede yetişerek küçük yaşlarda hafızlık mertebesine erişmiş ve bu da mûsikî tavrının oluşumunda çok önemli bir etkiye sahip olmuştur (Yılmaz, 2022: 13).

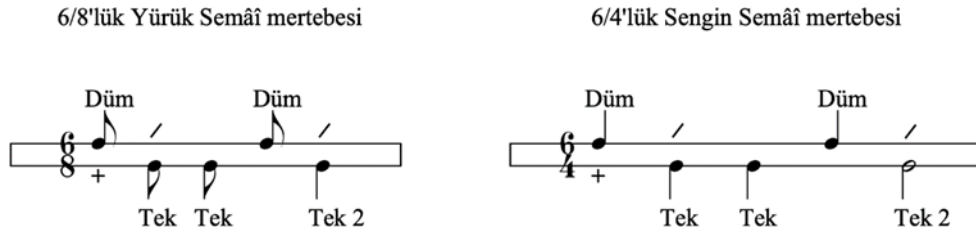
1950'de hıfzını tamamlamasının ardından babasının teşvikiyle İstanbul Belediye Konservatuarı'na girmiş ve burada aldığı nazariyât, solfej, üslûp, tavır ve repertuar dersleriyle kendisini mûsikî alanında geliştirmeye devam etmiştir. Daha sonra yerleştiği İzmir'de 1959 yılında radyo sınavını kazanarak İzmir Radyosu'nda ses sanatçılığına profesyonel anlamda ilk adımını atmıştır (Özcan, 2009: 82).

Mûsikî eğitimine aile içinde attığı ilk adımın ardından çeşitli mûsikî ortamlarında, konservatuar ve radyo dönemlerinde, Râkım Elkutlu, Nejdet Varol, Nevzat Atlığ, Mesut Cemil, Münir Nurettin Selçuk ve Alâeddin Yavaşca gibi büyük üstâdlardan istifade etme fırsatı bulmuştur. İzmir Radyosu'

ndaki görevinin ardından sırasıyla İstanbul Radyosu ses sanatçılığı-şefliği ve İstanbul Teknik Üniversitesi Konservatuvarı'nda hocalık görevlerinde de bulunan Bekir Sıtkı Sezgin, makam perde baskılarındaki ustalığı, icrâ tavrını oluşturan unsurlara muvaffakiyeti ve hem dini hem de din dışı formlardaki eserlerin icrâsında gösterdiği üstün icrâ tavrı ile bugün tüm mûsikî otoritelerinin takdirini ve teveccühünü kazanmış çok önemli bir ses sanatkârıdır. Hayatını mûsikînin değerlerini yaşatmaya ve inkişâfına vakfeden Bekir Sıtkı Sezgin, 10 Eylül 1996'da vefat etmiştir (Çoban, 2021: 219).

Yürük semâi usûlü

Yürük semâi usûlü, yürük semâi formunun asli usûlü olmakla beraber Klâsik Türk Mûsikîsi'nde en fazla eser bestelenen usûllerden de bir tanesidir. Yürük semâi usûlü 6 zamanlı bir usûl olup, 6/8 ve 6/4'lük mertebeleri kullanılmıştır. 6/4'lük mertebe aslen sengîn semâi olmakla birlikte günümüz notalarında ve icrâ alanlarında da yürük semâi şeklindeki kullanımı daha yaygındır. Usûl beş vuruşlu olup şu şekildedir; birinci vuruş kuvvetli, ikinci vuruş yarı kuvvetli, üçüncü vuruş zayıf, dördüncü vuruş çok kere zayıf, beşinci vuruş yarı kuvvetlidir (Özkan, 2000: 577). Özkan (2000: 568) ayrıca usûllerin darblarını usûl şekli üzerinde gösterirken notalar üzerindeki kuvvetli vuruşları “ + ”, yarı kuvvetli vuruşları “ / ” ve zayıf vuruşları “ ()” boş şeklinde göstermiştir. Özkan'ın ifadeleri ve eser repertuar notasyonlarındaki genel kullanım göz önünde bulundurularak usûlün 6/4'lük mertebesi çalışmamızda yürük semâi olarak ele alınmıştır.



Şekil 1. Yürük semâi usûlü darbları (Özkan, 2000: 577).

Vurgu

Bestekârlar bestelerinde, güfte, melodi ve usûlün kılavuzluğunda kendi öznel estetik, manâ ve müzikal kompozisyonlarını ortaya koymaktadırlar. İcrâcılar da bestekârın bu müzikal kompozisyonuna eser üzerindeki tefekkürleri ve yetkinlikleri nispetinde katkı sunmaktadırlar. İcrâcılar beste üzerindeki bu kompozisyonu inşa ederken birçok müzikal anlatım unsurundan

faidalanırlar. Bu unsurların en önemlilerinden birisi de vurgudur. Vurgu melodideki mânâyı belirginleştirmek için “*Belli notaların öne çıkartılarak bir etki yaratılması yolunda başvurulan bir süsleme biçimidir*” (Turgay ve Ayangil, 2016: 1130). Gâzimihal’ e (1961: 268) göre vurgu , “*Bâzı notaların seslerini belirtmek ve hafifletmek, onu diğerlerinden ayırmak veya iyice uzatmak, kuvvetli yahut zayıf çıkararak, her gerektiğçe, bolca seslendirme keyfiyetidir*” şeklinde ifade edilmiştir. “*Vurgular icrâcı tarafından genellikle, çarpmaların ilk notalarına, ezgi gurupları içerisinde diğerlerinden daha yüksek (tiz) frekansta olan notalara ve kelimelerin daha belirgin hale getirilmesi için yapılan hecelerde yapılan volüm artırımı şeklinde görülür. Vurgu, nota üzerinde ok işaretinin ucu " > " ile gösterilir*” (Durgutlu, 2013: 30). Vurgu, “*basit mânâda bir soluk (şiddet) baskısıyken, prozodik ve estetik mânâda, bir perde baskısıdır. Ezgiyi yaratan perdenin baskısıyla bir taraftan hece taksimatını, diğer taraftan da mânâyı düzenlemektedir*” (Gültaş, 2003: 427). Eser icrâsında vurgu sadece ses şiddetiyle ortaya çıkmamaktadır. Aynı zamanda ön çarpma, tril vb. süsleme notalarının da etkisiyle hafif tonlarda da perdeler veya heceler vurgulanabilmektedir (Durak, 2022: 93).

Vurgu, icrâcılar tarafından şu üç ana kompozisyon bileşeni göz önünde bulundurularak icrâyâ yansıtılmaktadır; melodinin etkisi artırılmak istendiğinde perdelerde, güfteadaki anlamsal ifadenin ön plana çıkması istendiğinde hecelerde, ritmik âhengini ifadesini artırmak için de usûl darblarında. Bu kapsam çerçevesinde eser icrâlarında güfte, melodi ve ritmik kompozisyonda anlatılmak istenen duyguların gerekliliği üzerinden vurgu kullanımı yapılmalıdır. Bunu çok iyi uygulayan ustaların eser icrâları incelendiğinde, verilmek istenen bu duygulardaki vurgulamaları gereken yerlerde yaptıkları ve duygu ifadesine göre bazen şiddetli bazen de daha yumuşak vurgulamalar kullandıkları görülmektedir. Bu nedenle çalışmamızda vurgunun şiddet seviyesinin daha detaylı belirtilebilmesi için, batı müziği nota yazımında kullanılan vurgu işaretinin üstüne bir ve iki nokta koyulması suretiyle vurgu şiddetleri sınıflandırılarak bir işaret önerisi yapılmıştır. Noktasız olan işaret vurgu, tek noktalı olan işaret şiddetli vurgu ve iki noktalı olan işaret ise çok şiddetli vurgu şeklinde sınıflandırılmıştır. Bu işaretler şu şekilde gösterilmektedir;



Şekil 2.Vurgu işaretleri

BULGULAR

Bu bölümde, Bekir Sıtkı Sezgin' in yürük semâi usûlündeki üç örnek eser icrâsı üzerinden yapılan analizler ile eser icrâlarındaki usûl-vurgu ilişkisinin varlığı hususunda bulgular aranmıştır. İcrâ edilen eserler aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Eser no	Eser Adı	Bestekâr	Makâm	Usûl
1	Bu gece ben yine bülbülleri hâmûş etti	Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi	Ferâhfezâ	Yürük Semâi
2	Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz	Hâfız Post	Rast	Yürük Semâi
3	Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez	Küçük Mehmet Ağa	Suznâk	Yürük Semâi

Tablo 1. Bekir Sıtkı Sezgin'in icrâ ettiği çalışmada yer alan eserler

Bekir Sıtkı Sezgin tarafından seslendirilen bu eserler youtube üzerinden dinlenerek icrâda uyguladığı tespit edilen vurgular nota üzerinde gösterilmiş ve sayısal olarak analiz tablosuna aktarılmıştır. Eserlerin youtube bağlantıları karekod şeklinde eser analiz bölümündeki notaların üstüne ayrıca eklenmiştir. Yürük semâi usûlünün darbları notanın altına yazılarak hangi darblarda vurgu olup olmadığı nota üzerinde de görünür hale getirilmiştir. Eserlerin orijinal notaları üzerinde herhangi bir icrâ nota farklılığı analizi yapılmadığı için orijinal notaların bu bölüme ayrıca konulmasına gerek duyulmamıştır. Usûl-vurgu analizi yapıldıktan sonra nota ve usûl olarak iki satırlı şekilde nota programında yazılan eser notaları ve eserlerden edinilen bulgular aşağıda yer almaktadır.

Bu gece ben yine bülbülleri hâmuş ettim” isimli esere ait bulgular



FERAHFEZÂ YÜRÜK SEMÂÎ

Bu gece ben yine bülbülleri hâmuş etdim

Yürük Semâi

Dede Efendi

Nota

Ah__ Bu__ ge__ ce ben_____ yi ne bül__

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

4

Nota

__ bül le ri ha__ muş__ et__ dim Ah__ Bu__ ge__ ce

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

7

Nota

ben_____ yi ne bül__ bül le ri ha__

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

10

Nota

muş et dim Ser vi bü len dim ah

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

13

Nota

iş ve pen sen dim (Saz...) gel

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

16

Nota

gel ken di e fen dim dil

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

19

Nota

sen de gö züm hüs nü ne hay ret de a man

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

22

Nota

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

25

Nota

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

28

Nota

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

31

Nota

Usûl

Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota 1. 1. Eser notası "Bu gece ben yine bülbülleri hâmuş ettim"

Eserde icrâcı tarafından seslendirilen toplam ölçü sayısı 52' dir. Yürük semâi usûlünün darblarına göre icrâcının eser içinde yapmış olduğu vurgu dağılımları da aşağıdaki gibidir;

- Usûlün birinci darbu düm' dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 43' tür.
- Usûlün ikinci darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 15' tir.
- Usûlün üçüncü darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 15' tir.
- Usûlün dördüncü darbu düm' dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 3' tür.
- Usûlün beşinci darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 35' tir.

Elde edilen veriler neticesinde Bekir Sıtkı Sezgin' in vurgu kullanım tercihlerinde birinci düm darbu usûlün en kuvvetli darbu olmasından dolayı en çok vurgu yapılan darp olurken, dördüncü darp olan düm darbu çok kere zayıf olduğu için en az vurgu yapmayı tercih ettiği darp olmuştur. Yarı kuvvetli olan ikinci ve beşinci darplarda yer alan tek' te kullanım oranında usûldeki bayım³ tercihlerinden kaynaklı makul denilebilecek bir fark olmakla birlikte beşinci tek birinci dümden sonra en çok vurgu yapılan usûl darbu olmuştur.

Bu bağlamda, usûldeki kuvvetli, yarı kuvvetli, zayıf, çok kere zayıf ve yarı kuvvetli darblar ile Bekir Sıtkı Sezgin tarafından icrâda yapılan vurgular arasında oransal açıdan önemli bir korelasyon olduğu görülmektedir. Bu açıdan vurguların kullanım sayılarında darbların kuvvetleri ile paralel bir dağılım olması oldukça dikkat çekicidir. Tüm bu çıkarımlar doğrultusunda, icrâdaki vurgulama tercihlerinde usûl darblarının şiddet oranlarının önemli bir etkisi olduğu tespit edilmiştir.

Yürük semâi usûlü darpları	Eserdeki vurgu sayısı	Yürük semâi usûlü darp kuvvetleri
1-Düm	43	Kuvvetli
2-Tek	15	Yarı kuvvetli
3-Tek	15	Zayıf
4-Düm	3	Çok kere zayıf
5-Tek	35	Yarı kuvvetli

Tablo 2. 1. Eser analiz tablosu "Bu gece ben yine bülbülleri hâmûş ettim"

³ Usûlde "Kuvvetli zamanla zayıf zamanın yer değiştirmesine "bayım" yahut "senkop" denir" (Özkan, 2012 : 200).

“Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz” isimli esere ait bulgular



RAST YÜRÜK SEMÂÎ

Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz

Yürük Semâi

Hâfız Post

Nota

Biz â lû de i sa ga rı ba de yiz
A nın çün le bi ya re dil da de yiz
Ra kib i le her dem mü da ra da yiz

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota

5
yar Ye lel lel le lel lel le lel lel

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota

9
lel le le li yar Biz a lû de i sa
A nın çün le bi ya
Ra kib i le her dem

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

13

Nota

ga rı ba de yiz yar
re dil da de yiz yar
mü da ra da yiz yar

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

SON

16

Nota

A ceb der di miz var so rar sa

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

19

Nota

bi zi yar Ye lel lel le lel lel

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

23

Nota

le lel_ lel_ le le li_ yar_ A ceb_ der_

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

27

Nota

di miz_ var so rar_ sa bi zi_ yar_

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota 2. 2. Eser notası "Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz"

Eserde icracı tarafından seslendirilen toplam ölçü sayısı 60' dır. Yürük semâi usûlünün darblarına göre icracının eser içinde yapmış olduğu vurgu dağılımları da aşağıdaki gibidir;

- Usûlün birinci darbu düm' dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 51' dir.
- Usûlün ikinci darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 30' dur.
- Usûlün üçüncü darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 1' dir.
- Usûlün dördüncü darbu düm' dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 6' dir.
- Usûlün beşinci darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 11' dir.

Bu eser icrâsında yapılan analiz neticesinde, Bekir Sıtkı Sezgin' in vurgu kullanım tercihlerinde birinci düm darbu usûlün en kuvvetli darbu olmasından dolayı en çok vurgu yapılan darp olurken, zayıf üçüncü darp olan tek ve dördüncü darp olan düm, en az vurgu yapılan darplar olmuştur. Yarı

kuvvetli olan ikinci darbtaki tek ve beşinci darbtaki tek darbaları kendi aralarında oransal bir fark barındırmakla beraber, bu iki darbtaki zayıf vuruşlardan hatırı sayılır oranda fazla vurgu yapılmıştır. Bu eserde de birinci esere benzer bir vurgu kullanma tercihi görülmektedir. Usûldeki kuvvetli, yarı kuvvetli, zayıf, çok kere zayıf ve yarı kuvvetli darbalar ile Bekir Sıtkı Sezgin tarafından icrâda yapılan vurgular arasında oransal açıdan önemli bir bağıntı vardır. Bu açıdan vurguların kullanımında darbaların kuvvetleri nispetinde bir dağılım olması oldukça dikkat çekicidir. Tüm bu çıkarımlar doğrultusunda, icrâdaki vurgulama tercihlerinde usûl darbalarının şiddet seviyesinin dikkate değer bir etkisi olduğu görülmüştür.

Yürük semâi usûlü darbaları	Eserdeki vurgu sayısı	Yürük semâi usûlü darb kuvvetleri
1-Düm	51	Kuvvetli
2-Tek	30	Yarı kuvvetli
3-Tek	1	Zayıf
4-Düm	6	Çok kere zayıf
5-Tek	11	Yarı kuvvetli

Tablo 3. 2. Eser analiz tablosu “Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz”

“Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez” isimli esere ait bulgular



SÛZINAK YÜRÜK SEMÂÎ

Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez

Yürük Semâî

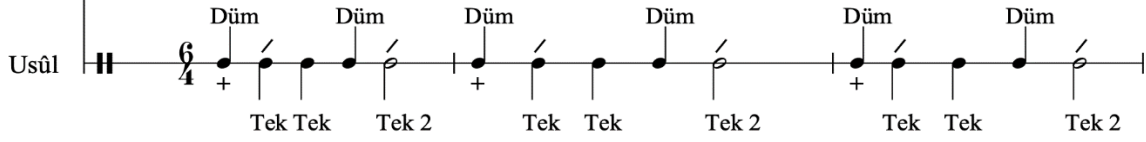
Küçük Mehmed Ağa

Nota



Ey dil heves-i vuslat-ı cânân

Usûl



Düm Düm Düm Düm Düm Düm

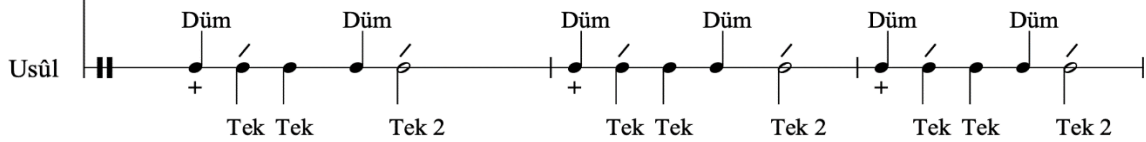
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota



nân sana düşmez Ey

Usûl



Düm Düm Düm Düm Düm Düm

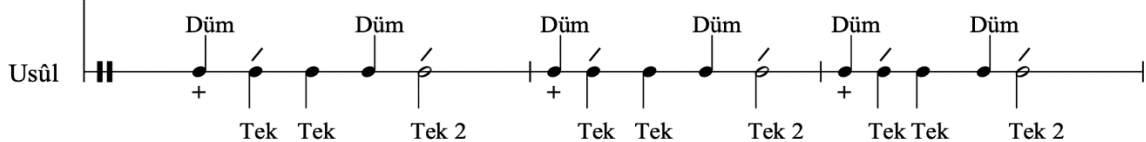
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota



dil heves-i vuslat-ı cânân sana düş

Usûl



Düm Düm Düm Düm Düm Düm

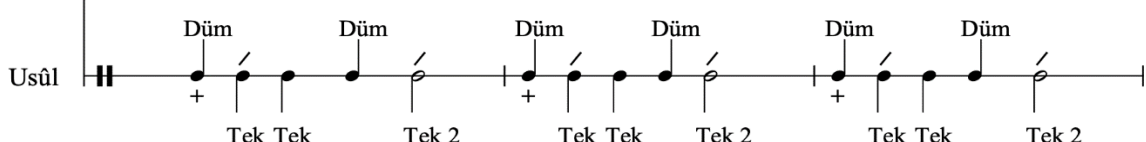
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota



mez (SAZ...) Yar yar

Usûl



Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

13

Nota

yar sa na düş mez gel

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

16

Nota

gel gel ser vi na zım (SAZ...)

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

19

Nota

gel gel gel iş ve ba

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

22

Nota

zım ben de ne ey le gel ve fa

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

25

Nota

ah bu ce fa yar sa na düş mez

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

28

Nota

vay (SAZ...) Ger çi o gü zel

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

31

Nota

cev rü ce fa pi şe dir am ma

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

34

Nota

Ger çi o gü zel cev rü ce fa

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

37

Nota

pi şe_dir am ma (SAZ...) yar

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

40

Nota

yar yar sa na düş mez

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

43

Nota

gel gel gel ser vi na

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

46

Nota

zım (SAZ...) gel gel

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

49

Nota

gel iş ve ba_____ zım_____ ben de ne ey_____

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

52

Nota

le gel_____ ve fa_____ ah_____ bu ce fa

Usûl

Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

54

Nota

yar sa na düş_____ mez_____ vay_____

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota 3. 3. Eser notası "Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez"

Eserde icracı tarafından seslendirilen toplam ölçü sayısı 56' dır. Yürük semâi usûlünün darblarına göre icrâcının eser içinde yapmış olduğu vurgu dağılımları da aşağıdaki gibidir;

- Usûlün birinci darbu düm' dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 33' tür.
- Usûlün ikinci darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 17' dir.
- Usûlün üçüncü darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 12' dir.
- Usûlün dördüncü darbu düm' dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 4' tür.
- Usûlün beşinci darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 22' dir.

Bu eser icrâsında yapılan analiz sonucunda, birinci düm darbının en çok vurgu yapılan darp olduğu görülmüştür. Dördüncü darp olan düm çok kere zayıf olduğu için en az vurgu yapmayı tercih ettiği darp olurken, üçüncü darpta yer alan tek darbu en az vurgu yapılan ikinci darp olmuştur. Yarı kuvvetli olan ikinci ve beşinci darblarda ise birbirine çok yakın sayıda vurgu yapılmıştır. Bu tespitler doğrultusunda, usûldeki kuvvetli, yarı kuvvetli, zayıf, çok kere zayıf ve yarı kuvvetli darblar ile Bekir Sıtkı Sezgin' in vurgu kullanma tercihleri arasında önemli bir ilişki olduğu görülmektedir. Darp şiddet seviyesi ile vurgu kullanım oranlarının gösterdiği paralellik oldukça çarpıcıdır. Tespitlerimiz sonucunda, bu icrâda da diğer icrâlara benzer biçimde usûl darblarındaki şiddet oranlarının icrâdaki vurgulama tercihlerine doğrudan etki ettiği görülmektedir.

Yürük semâi usûlü darpları	Eserdeki vurgu sayısı	Yürük semâi usûlü darp kuvvetleri
1-Düm	33	Kuvvetli
2-Tek	17	Yarı kuvvetli
3-Tek	12	Zayıf
4-Düm	4	Çok kere zayıf
5-Tek	22	Yarı kuvvetli

Tablo 4. 3. Eser analiz tablosu “Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez”

Üç eser icrâsına ait genel bulgular

Üç eserde icrâcı tarafından seslendirilen toplam ölçü sayısı 168’ dir. Yürük semâi usûlünün darblarına göre icrâcının eser içinde yapmış olduğu vurgu dağılımları da aşağıdaki gibidir;

- Usûlün birinci darbu düm’ dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 82’ dir.
- Usûlün ikinci darbu tek’ tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 43’ dür.
- Usûlün üçüncü darbu tek’ tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 23’ dür.
- Usûlün dördüncü darbu düm’ dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 12’ dir.
- Usûlün beşinci darbu tek’ tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 46’ dir.

Üç eser icrâsı üzerinde yapılan analizler sonucunda, kuvvetli birinci düm darbının en fazla vurgu yapılan darp olduğu görülmektedir. İkinci darp olan tek ve beşinci darp olan tek darbları birbirine çok yakın bir oran ile ikinci en çok vurgu yapılan darblardır. En az vurgu yapılan darblar ise sırasıyla dördüncü darp düm ve üçüncü darp tek darblarıdır. Tüm bu tespitler sonucunda, icrâcının vurgu kullanım oranları ile usûl darblarındaki şiddet seviyelerinin birebir örtüştüğü görülmektedir. Bu da Bekir Sıtkı Sezgin'in vurgu kullanırken usûlün ritmik şiddet seviyesini önemseydiğini ve bunu icrâsına aksettirdiğini göstermektedir. Netice itibarıyla, Bekir Sıtkı Sezgin' in icrâsı örneğinde ele aldığımız yürük semâi usûlünde usûl-vurgu ilişkisinin varlığı, yapılan bu analizler neticesinde tespit edilmiştir.

Usûl Darpları	Yürük semâi usûlü darp kuvvetleri	1.Eser vurgu sayısı	2.Eser vurgu sayısı	3.Eser vurgu sayısı	Toplam vurgu sayısı
1-Düm	Kuvvetli	43	51	33	82
2-Tek	Yarı kuvvetli	15	30	17	43
3-Tek	Zayıf	15	1	12	23
4-Düm	Çok kere zayıf	3	6	4	12
5-Tek	Yarı kuvvetli	35	11	22	46

Tablo 5. Üç eser icrâsına ait genel analiz tablosu

SONUÇ

Sözlü Klâsik Türk Mûsikîsi icrâ unsurlarının yorumcular tarafından çeşitli varyasyonlarla kullanılmasıyla kişisel icrâ tavırları ortaya çıkmaktadır. Bu tavrın oluşumuna etki eden unsurların en önemlilerinden birisi de usûldür. Usûl, ritim kalıbının üzerine giydirilen güfte ve melodi ile birleşerek eserin ritmik alt yapısını oluştururken, vuruşlardaki ritmik vurgulama farklılıklarıyla da icrâ tavrının oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, usûl ve diğer bir önemli icrâ unsuru olan vurgu arasında icrâcılarının müzikal ifadelerini güçlendirmek için yararlandığı bir ilişki bulunmaktadır.

Bu hipotez etrafında şekillenen çalışmamızın sınırlarını, Bekir Sıtkı Sezgin' in yürük semâi usûlündeki üç örnek eser icrâsı örneğinde usûl-vurgu ilişkisi oluşturmaktadır. Çalışmamızda,

örnek eserlerde uygulanan vurgu tercihlerinin usûl darblarıyla ilişkisi bağlamında analizler yapılarak önemli verilere ulaşılmıştır. Eser icrâları üzerinde yapılan analizlerde, en fazla vurgu yapılan darp kuvvetli olan birinci düm darbı olarak tespit edilmiştir. Birinci düm darbından sonra usûlde en çok vurgu yapılan darblar, yarı kuvvetli olan ikinci ve beşinci tek darbları olmuştur. Kuvvetli düm darbında her iki ölçüden birinde vurgu yapılırken, yarı kuvvetli vuruşlarda her dört ölçüden birinde vurgu kullanılmıştır. Bu bize icrâcının vurgu kullanım tercihlerinde usûlün kuvvetli ve yarı kuvvetli darblarının şiddet seviyesini de önemseydiğini göstermektedir. Eserlerde en az vurgu yapılan zayıf darblar, üçüncü darb olan tek ve dördüncü darp olan düm darbları olmuştur. Usûlün üçüncü darbı olan tek’ te her sekiz ölçüde bir vurgu yapılırken, dördüncü darbı olan düm’ de her onaltı ölçüde bir vurgu yapılmıştır. Bu darbların zayıf nitelikte olması ile vurgulamanın bu darplarda az kullanılması arasında doğrusal bir ilişki olduğu görülmektedir.

Çalışmada yapılan tüm bu tespitler neticesinde, icrâcının vurgu kullanım tercihlerinde usûl darplarının önemli bir rol üstlendiği görülmektedir. Ayrıca her bir eserde icrâcı tarafından uygulanan vurgulama tercihlerinin oranları arasında pozitif bir korelasyon bulunduğu görülmektedir. Bu korelasyon, usûlün kuvvetli, yarı kuvvetli, zayıf, çok kere zayıf ve yarı kuvvetli darblarının şiddet seviyesi ile bu darplarda uygulanan vurgu kullanım oranları arasında da mevcuttur. Bu tespitler, Bekir Sıtkı Sezgin’in icrâsında uyguladığı vurgu tercihlerinde, usûlün ritmik şiddet seviyesini de önemseydiğini ve bunu icrâsına bilinçli bir şekilde yansıttığını göstermektedir. Sonuç olarak, Bekir Sıtkı Sezgin’ in icrâsı ve yürük semâi usûlü örneklemindeki çalışmamız kapsamında yapılan analiz ve yorumlamalar ile usûl-vurgu ilişkisinin icrâ tavrında önemli bir görev üstlendiği tespit edilmiştir. Çalışmamızda tespit edilen usûl-vurgu arasındaki bu ilişkiyel yaklaşım zemininde yapılacak eser öğrenim süreçleri ve icrâ tavrı çalışmaları ile doğru ve güzel icrâ tavrına sahip yeni icrâcılar yetiştirilmesine hatırı sayılır bir katkı sunulacağını düşünmekteyiz.

KAYNAKLAR

- Arapgirlioglu, H. ve Kalan, K. B. (2011). Barok Müziğinde “Ritm ve Ölçü Yapılarıyla Tempo ve Vurgu Noktaları Arasındaki İlişki”ye Yönelik Stilistik Bir İnceleme. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (1) , 37-49 .
- Ateş, E. ve Altunya, H. (2022). İkâ ve Usûl Kavramları Bağlamında Türk Mûsikisinin Mantıksal Yapısının Tarihsel Dönüşümü Üzerine Bazı Düşünceler . *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* , (34) , 143-166 . <https://doi.org/10.53844/flsf.1107053>.

- Ayaz, N. (2023). Kapılır Her Gören Ol Şuh-İ Cihan Eseri Bekir Sıtkı Sezgin İcrasında Süsleme Elemanlarının Kullanımına Yönelik Analiz . *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (1), 61-70 . <https://doi.org/10.46442/intjcss.1208854> .
- Avcı Akbel, B. (2021). Türk Müziğinde Terminoloji Sorununun Ekol, Üslûp, Tavır, Yorum Terimleri Özelinde İncelenmesi . *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21 (3) , 941-955 . <https://doi.org/10.17240/aibuefd.2021.21.64908-869847> .
- Behar, C. (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/ Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Çoban, Ş. (2021). Bekir Sıtkı Sezgin' in Hayatı, Sanatı ve Eserleri. *Balıkesir İlahiyat Dergisi*, (14) , 211-250 .
- Devellioğlu, F. (2008). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Aydın Kitap Evi. Ankara.
- Durak, B. M. (2022). *Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıtkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, (Konya).
- Durgutlu, M. (2013). *Sözlü Türk Mûsikîsi 'nde solist icrâ üzerine karşılaştırmalı bir çalışma: Münir Nureddin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin 'in üslup açısından benzerlik ve farklılıkları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, (İstanbul).
- Garip, S. (2023). Sosyal Bilimlerde Nicel Araştırma Geleneği Üzerine Kuramsal Bir İnceleme. *International Journal of Social Science Research* , 12 (1) , 1-19 .
- Gazimihal, M. R. (1961). *Mûsikî Sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Gönül, M. (2015). Türk Mûsikîsi Usûllerinin Gösterimi, İfadesi ve Tasnifine Bir Bakış. *İstem*, (25) , 31-46 .
- Gültaş, S. (2003). *Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikîsi'nde Prozodi*. Kurtiş Matbaacılık. İstanbul.
- Karaman, S. ve Yılmaz, N. (2020). Beste Formunda Çember Usûlünde Bestelenmiş Eserlerin Usûl-Aruz-Ezgi İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17) , 355-379 . <https://doi.org/10.31722/ejmd.844785> .
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım. Ankara
- Koç, F. (2010). *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve "Nekâvetü'l-Edvâr" İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri* (Yayımlanmamış Doktora tezi). T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı, (Ankara).

- Özcan, N. (2009). *Sezgin, Bekir Sıtkı*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Cilt. 37. İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat. İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2012). *Usûl*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Cilt. 42. İstanbul.
- Öztuna, Y. (1974). *Türk Müsikîsi Ansiklopedisi*. Cilt.2, Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Salgar, M. F. (2012). *Türk Müziğinde Makamlar Usûller ve Seyir Örnekleri*. Müsikî Konservatuvarı Vakfı. İstanbul.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.
- Sezgin, K. H., Hıdır, S. A. ve Eker, Y. (2020). *Bekir Sıtkı Sezgin Müsikîye Vakfedilmiş Bir Ömür*. Ketebe yayınları. İstanbul.
- Şahin, N. (2019). Beste ve İcra İlişkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz: İki Sûzinâk Şarkı . *Sanat ve Tasarım Dergisi* , 9 (1) , 146-162 . <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.600441>
- Turabi, H. A. (2002). *İbn Sînâ 'nın Kitâbü 'ş Şifâsı 'nda Müsikî* (Yayımlanmamış Doktora tezi). T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, (İstanbul).
- Turgay, N. Ö. ve Ayangil, R. (2016). Fasil Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar . *Rast Müzikoloji Dergisi* , 4 (1) , 1165-1184 .
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayınevi. Ankara.
- Yılmaz, E. (2022). *Kur'ân-ı Kerîm Kırâatinde Müzikal Tavırlar* (Yayımlanmamış Doktora tezi). T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, (İstanbul).
- İnternet: Bu gece ben yine bülbülleri hâmûş ettim. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: <https://www.youtube.com/watch?v=DjPw8Cv5KYI> (erişim tarihi: 01.01.2024)
- İnternet: Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: <https://www.youtube.com/watch?v=yX1jUr1ViLk> (erişim tarihi: 01.01.2024)
- İnternet: Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: <https://www.youtube.com/watch?v=wwLt7PhzBvk> (erişim tarihi: 01.01.2024)

EXTENDED ABSTRACT

Classical Turkish Music boasts a rich heritage in terms of usul, lyrics and melodic aspects. For centuries, the meşk system served as the primary method for educating and transmitting the repertoire derived from this rich heritage, until the widespread adoption of Western notation in our music. Meşk system is a training process applied by the instructor by memorising the usul beats, lyrics and melody of the piece through long repetitions. It is seen that in the historical process, note writing techniques such as ebced and hamparsum were used, albeit to a lesser extent, in the creation of the musical tradition in which the meşk system is at the forefront. Nonetheless, the meşk system has remained the most effective educational tool. Although the principles of application of the meşk system in the transmission of the repertoire of instrumental and spoken works have certain commonalities, they also contain some differences in terms of technical, pedagogical, demeanour and the conclusions to be drawn from the training (Behar, 2012: 40).

In the historical process, the most important instrument of the music performance tradition within the meşk system has been the human voice. The fact that a significant part of the repertoire consists of oral works has a great effect on this (Behar, 2012: 39). Lyrics, usul and melody are three important elements of the meşk education system. Given the absence of writing or notation in this education system, memory is very important in memorising both lyrics and melody. The most important element that facilitates the memorisation of songs is usul. *"The number or groups of beats in the form of certain rhythm patterns, which are formed by the ordering of various strong, semi-strong and weak beats in a certain way, but the values of the beats are equal or unequal to each other, are called usul (rhythm pattern)"* (Özkan, 2000: 561). Besides being a rhythmic reminder, usul also affects the singing style of the singer with the strong and weak rhythmic accent in the beats it contains.

In Turkish Music, singing style is articulated through concepts such as style and manner. *"Attitude is the personal and superior style of voice and instrument"* (Develioğlu, 2008: 55). The concept of attitude semantically expresses the individual maturity of the singer in music. In this context, Ibn-i Sina expresses the qualities that should be found in a vocalist with a good style in music as having a wide and beautiful voice, who is good at notes, who pays attention to the harmony of melody and usul, who does not have distortions in his voice (Turabi, 2002: 36-37). There are many elements that make up the singing style, which continues in the tradition through the meşk system and today through note and voice training. These elements include vocal technique, usul, ornamentation

notes, nuance, diction, and accent, among others. Voice singers can reflect these elements to their singing styles in proportion to their mastery of these elements.

Usul, which we deal with within the scope of this study, is one of the most prominent of these elements. Usul has an important place in the formation and development of the singer's style. If usul is ignored in song performances, the old traditional reflections of singing will not be transferred to the song and subjective styles will not emerge (Gönül, 2015: 37).

Another important element that constitutes the singing style is accent. Accent in music is a performance element made by bringing the words or notes to the forefront in order to reinforce the meaning and musical expression desired to be given in the lyrics (Güldaş, 2003: 548). Accent application during singing is done with the intensity of the voice or the rapid pressure of the breath. The main elements that support the application of accent are nuance, ornamental notes, staccato and strong and weak beats in usuls. These are in relation with the accent within the melodic composition of the singer. As a result of these findings, the usul that we have discussed within the scope of our subject is in an important musical expression relationship with the accent that vocal artists use when they want to accentuate the strong and weak beats in the beats of the usul.

Investigating the details of the singing styles of vocal artists who use these relationships of elements such as ornamentation, nuance, lyrics, accent and usul used in singing correctly and appropriately is an important issue that needs to be examined in terms of setting an example for new vocal artists. For this reason, the usul-accent relationship, which has not been studied before, has been the subject of our study by limiting it in the example of the yuruk semai usul, which is an important usul in Turkish Music, and Bekir Sıtkı Sezgin.

The study utilized a relational screening model across both qualitative and quantitative research methods. In this research, it was aimed to determine the effect of strong, semi-strong and weak beats of the usul on the preferences of using accent in performance and to create a sample for new studies to be conducted in the field of performance.

Within the scope of the method of the study, the notes of the sample songs were obtained from the notation archive of the Turkish Presidential Classical Turkish Music Choir. Bekir Sıtkı Sezgin's performances were analyzed through his recordings on YouTube, with noted accents transferred into the notation. Sibelius note writing programme was used for note writing. In the notated songs, the number of accents hitting the usul beats was determined and transferred to the analysis table. Based on the data obtained by this method, analyses and interpretations were made. With these

analyses, it was examined whether there was a connection between the usul beats and the accented notes.

As a result of the analyses, it was found that there is a significant parallelism between Bekir Sıtkı Sezgin's preferences for accentuation and the level of force in the beats of the usûl. As a result of the analyses made on three songs, it was seen that the strong first beat was the most accented beat. The semi-strong second single and fifth single beats are the second most accented beats with a very close ratio. The least accented beats are the fourth and third single beats respectively.

As a result of all these findings, it is seen that Bekir Sıtkı Sezgin's accent usage rates and the force levels of the usul beats coincide exactly. This shows that Bekir Sıtkı Sezgin cares about the force levels of the usul beats while using accentuation and reflects this to his style. As a result of the analyses, it has been determined that there is a significant relationship between usul and accent in the example of Bekir Sıtkı Sezgin and the yuruk semai usul. The study aims to enhance the training of new vocal artists, enabling them to sing with correct and beautiful style, by applying this relational approach between usul and accent in song learning processes and singing style studies.