

**KÖMÜRCÜZÂDE MEHMET EFENDİ’NİN HÜZZAM
MAKAMINDA, BESTE FORMUNDA “ALDIM HAYÂL-İ
PERÇEMİN EY MÂH DÎDEME” MISRA’IYLA BAŞLAYAN
ESERİ ÖRNEKLEMİNDE; “BEKİR SIDKI SEZGİN TAVRI”**

Ahmet Nuri ÇAĞDAŞ¹

DOI: 10.34189/asd.4.8.001

¹ Ahmet Nuri ÇAĞDAŞ, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi, (ahmetnuricagdas@gmail.com). (<https://orcid.org/0000-0002-5806-5275>)

KÖMÜRCÜZÂDE MEHMET EFENDİ’NİN HÜZZAM MAKAMINDA, BESTE FORMUNDA “ALDIM HAYÂL-İ PERÇEMİN EY MÂH DÎDEME” MISRA’IYLA BAŞLAYAN ESERİ ÖRNEKLEMİNDE; “BEKİR SIDKI SEZGİN TAVRI”

Özet

Klâsik Türk Mûsikîsi icrâcılığında, bu mûsikînin geleneksel ilkelerini bilmek ve bu bilinç doğrultusunda eser icrâ etmek gerekmektedir. Sözlü eser icrâcılığının en önemli ilkelerinden birisi, üstâdlar tarafından belli sistemlerle günümüze kadar aktarılmış olan Klâsik Türk Mûsikîsi üslûp ve tavrıdır. Bu üslûbu doğru anlayıp bir tavır benimseyen, uygulayan icrâcılar ve eğitimciler, Türk Mûsikîsinin sözlü eser icrâcılığındaki üslûp ve tavrının yeni nesillere de doğru bir şekilde aktarımını sağlamaktadırlar. Bu bağlamda geçmişten günümüze kayıtları elimize ulaşmış sözlü eser icrâcılarımızın önde gelen isimlerinden, Bekir Sıdkı Sezgin’i dinlemek, anlamak ve anlatabilmek çok önemlidir. Bu doğrultuda çalışmamızın, geleneksel Türk Mûsikîsi üslûp ve tavrının doğru bir biçimde ifade edilebilmesi bakımından, günümüz Klâsik Türk Mûsikîsi icrâcılarına yol göstermesi amaçlanmaktadır.

Bekir Sıdkı Sezgin’in din-dışı Türk Mûsikîsi’ndeki ses icrâcılığı açısından kullandığı tavrını ortaya koyabilmek amacıyla çalışmamızda Kömürcüzâde Mehmet Efendi’nin Hüzzam makamında “Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme” mısra’ıyla başlayan bestesi tercih edilmiş; Bekir Sıdkı Sezgin’in gerek derslerinde, gerekse icrâlarında dikkat çektiği hususlar göz önüne alınarak icrâda kullanılan süsleme teknikleri ve nüanslar incelenmiş, eserin güftesi ile ilişkilendirilerek analizi yapılmıştır.

Sonuç olarak; Bekir Sıdkı Sezgin’in süsleme teknikleri ve nüanslarında çarpma tekniğini farklı yapılarla kullandığı, kelime telaffuzlarında her sesi özenle tınlattığı, genellikle uzun değerdeki perde kalışlarında tercî sanâtını kullandığı ve icrâ sırasında kelime bütünlüğünü bozmayıp, anlam bütünlüğünü sağladığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk Mûsikîsi, üslûp, tavır, sözlü eser icrâcılığı, Bekir Sıdkı Sezgin.

ATTITUDE OF BEKİR SIDKI SEZGİN IN KÖMÜRCÜZÂDE MEHMET EFENDİ’S “ALDIM HAYÂL-İ PERÇEMİN EY MÂH DÎDEME” WHICH IS IN HÜZZAM TUNE

Abstract

In the performance of Classical Turkish Music, it is necessary to know the traditional principles of this music and to perform works in line with this consciousness. One of the most important principles of the performance of oral works is the style and manner of Classical Turkish Music that have been transferred to the present day by masters. Entrepreneurs and trainers who adopt this style and have an attitude, ensure the correct transfer of style and attitude of Turkish Music verbally to new generations. In this context, from the past to the present day, it is very important to listen, understand and explain Bekir Sıdkı Sezgin, whose records have been reached us, is one of the leading names of verbal performance. Bekir Sıdkı Sezgin’s attitude is important in terms of transferring to the next generation performers with concrete expressions that’s why this attitude is one of the most accepted manner today. This study aims

to guide today's Turkish Classical Performers. In order to reveal the attitude of Bekir Sıdkı Sezgin's non-religious Turkish Music, it has been preferred Kömürçüzâde Mehmet Efendi's "Aldım hayâl-i Perçemin Ey mâh Dîdeme" which is in Hüzam tune. The issues that Bekir Sıdkı Sezgin drew attention to both his lectures and his performances were taken into consideration. Used ornamentation techniques and nuances were examined and the analysis of the work was done by associating it with the lyrics.

As a result; in Bekir Sıdkı Sezgin's ornamentation techniques and nuances, it has been found that he uses the multiplication technique in different structures, uses every kind of sound diligently in the word pronunciations, usually uses *tercî* arts for long pitch stops. During the performance it has been found that he does not disturb the integrity of the words and provides the integrity of the meaning.

Keywords: Classical Turkish Music, style, attitude, oral performance, Bekir Sıdkı Sezgin.

GİRİŞ

Mûsikî sanatı, dünya üzerindeki en önemli sanatlardan birisidir. Geleneksel açıdan bakıldığında icrâ edilen her müzik türünde bir takım değerlere rastlanmaktadır. Bu değerler müzik türlerinin şekillenmesinde ve gelenekselleşmesinde en önemli unsurları oluşturmaktadır. Türk Mûsikîsi'nin yüzyıllarca aktarılmasını sağlayan unsurlardan en önemlisinin "meşk" sistemi olduğu bilinmektedir. Sözlük anlamı olarak meşk; "Alışmak, öğrenmek için yapılan çalışma; alışma, alıştırma." (Devellioğlu, 2013, s.732) şeklinde açıklanmaktadır. Meşkin mûsikîdeki anlamı ise; "Bir üstâd tarafından mûsikî parçasının tedricen çalınması ve okunması sûretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir." (Öztuna, 1974, s.27) şeklinde açıklanmaktadır. Türk Mûsikîsi'nin gelişimi incelendiğinde, nota yazısı olmasına rağmen, "meşk" sistemi kullanılarak değerlerimizin aktarımının sağlandığı görülmektedir. Hatta nota kullanımının eski dönemlere göre daha fazla olduğu günümüzde bile halen bazı değerleri "meşk" sistemi yoluyla daha kolay algılayabildiğimizi ve aktarabildiğimizi söyleyebiliriz. "Mûsikî dünyasının hat sanatından ödünç aldığı bir terim olan meşk, tekrar ve hafızaya dayanan bir öğretim biçimidir. Hat sanatında bir öğretmenin, aynısını yazmaları için öğrencilerine verdiği yazı örneğini mûsikîde, usta bir icrâcının öğrencisine geçeceği (öğreteceği) bir eser temsil etmektedir. Bu terimin mûsikîde, hat sanatından farkı; öğrencinin, hocasının kullandığı teknik ve üslûbunun yanında, icrâ tavrını ve var olan müzik dağarcığını da öğrenmiş olması ve bunları kendisinde harmanlayarak kendine has bir üslûp ve tavır geliştirebilmesidir. Yüzyıllar boyunca notaya ihtiyaç duyulmaksızın uygulanan sistemin belki de en önemli özelliği, bu mûsikîde notanın ifade edemediği her unsurun intikali sağlayabilmiş olmasıdır. Meşk silsileleri ile günümüze intikal eden Klâsik Türk Mûsikîsi eserlerinde notanın ifade edemeyeceği pek çok unsur yer almaktadır. Yüzyıllar içerisinde bu mûsikîde değişik nota sistemleri kullanılmış, ne var ki bu sistemler Klâsik Türk Mûsikîsi açısından önem arz eden unsurların edinilmesinde meşkin sağladığı olanakları sağlayamamıştır. Özellikle makamların oluşumunda etken olan perdelerin algılanması ve uygulanması noktasında yetersiz kalan nota sistemlerinin bu eksikliği, meşk uygulaması ile kapatılmak durumunda kalmıştır. Hatta bugün bile Türk Mûsikîsi öğretilen okullarda, bir nevi meşk yapılmaya devam edildiğini ve sebebinin de yine nota sistemlerinin noksan kalması olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü bu mûsikî, notaya bütünüyle aktarılamayan, usta-çırak ilişkisiyle öğrenilebilecek bir türdür. Sadece perdelerin aktarımı değil aynı zamanda bu mûsikînin üslûbunun ve aktarımı sağlayan ustanın tavrının öğrenilmesi de yine meşk içerisinde edinilebilecek kazanımlar arasındadır." (Oter Türkel, 2018,

s.359-360) şeklinde açıklanmaktadır. Klâsik Türk Mûsikîsi türlerinin şekillenmesinde, meşk sisteminin içinde yer alan üslûp ve tavır unsurlarının da etkili olduğu bilinmektedir. Sözlük anlamı olarak üslûp; “Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz” olarak tanımlanmasının yanı sıra, “Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil” (www.tdk.gov.tr, 17.05.2019) şeklinde de açıklanmaktadır. Mûsikî açısından üslûp; “Bir bestekârın belirli bir güfteyi, makamı, usûlü, formu, geçkileri seçmesidir.” (Öztuna, 1976, s.363) olarak aktarılmaktadır. Ayrıca Türk Mûsikîsi üslûbuyla ilgili olarak “üslûbun mûsikîmizdeki en genel ifadesi ve kapsamını algılama noktasında Türk Mûsikîsi çatısı altında 3 türden bahsedebiliriz. Klâsik Türk Mûsikîsi, Türk Din Mûsikîsi ve Türk Halk Mûsikîsi. Hepsini birbiriyle ilişki içinde olan bu türlerin gerek kullanıldıkları yerler, gerekse özellikleri bakımından birbirinden farklı üslûpları vardır. Bir türü niteleyen “Klâsik Türk Mûsikîsi üslûbu” tanımında, evvela bu üslûbu meydana getiren özellikleri ortaya koymak önemlidir. “Bir türün kendisine özgü anlatış biçimi” olarak algıladığımızda, Türk Mûsikîsi içerisinde Klâsik Mûsikîmizin belli başlı kuralları olan, makamlar üzerine kurulu bir tür olduğu belirtilmektedir. Bu türün en önemli ögesi olan makamlara kişiliğini veren, makamların seyirleridir. Bu mûsikî şiire dayalı olarak gelişmiştir. Dili, Osmanlıca Türkçesidir ve şiirler arûz adı verilen bir şiir ölçüsü olan vezinlerle yazılırlar. Bestelenmek üzere seçilen şiirler, belli kuralları olan makamlarla beraber seyrederek ve bu mûsikînin ritm ölçüsü olan usûllerle uyumlu bir şekilde dağılarak mûsikîdeki hüviyetini kazanırlar. İşte bir eserin vücûda gelmesinde temel değerler olan bu unsurlar ve bu unsurların getirdiği ortak kurallar, Klâsik Türk Mûsikîsi'nin üslûbunu oluşturmaktadır.”(Oter Türkel, 2018, s.361) ifadelerine yer verilmektedir.

Tavır ise, sözlük anlamı olarak; “Hâl, edâ, gidiş; davranış.” (Devellioğlu, 2013, s.1215) şeklinde tanımlanmaktadır. Mûsikî açısından bakıldığında tavır; “Klâsik Türk Musikisi'nde, okuyuş (tegannî) üslûp ve usûlü” (Öztuna, 1976, s.310) olarak açıklanmaktadır. Türk Mûsikîsi icrâcılarının, eser icrâsı sırasında uyguladıkları teknik farklılıklar bakımından, tavır unsurunun icrâcılara göre değişiklik gösterdiği görülmektedir. Bu bağlamda tavır farklılıkları; “...Bugün hem bireylerden, hem de mensup oldukları tavırlardan bahsedilmekte ve bu tavırlar bir takım kategorilere ayrılarak ifade edilmektedir.”(Oter Türkel, 2018, s.363) şeklinde açıklanmaktadır. Bu kategorilerden bir tanesi de klâsik tavidir. Klâsik tavır; “Klâsik türlerde meydana getirilmiş, Klâsik mûsikîmizin üslûbuna bağlı olarak belli dönemde mükemmeliyete ulaşmış, estetik ve teknik yapıdaki eserlerin, sâde ve abartısız icrâ şeklini tanımlamak için kullanılmaktadır. Karşılaştırmaya tâbi tutabilmek amacıyla bu tavrın gereklerine uygun icrâ yapan ancak farklı mûsikî eğitimleriyle yetişmeleri sebebiyle klâsik tavır içinde kendi tavrını oluşturan ve ekol olan bazı isimlerden bahsetmemiz gerekir.

Bu tavır içerisinde belki de tam anlamıyla karşılığını bulan Âlâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu gibi isimlerdir. Klâsik üslûpla yetişmiş ve klâsik üslûptaki eserleri icrâ eden bu isimlerin icrâlarının bu tavır içerisinde zikredilmesi doğru olacaktır. Klâsik tavrın mensûbu olan Bekir Sıdkı Sezgin, ilkökul çağlarında dînî mûsikîyle beraber başladığı eğitimini ortaokul yıllarında dindışı mûsikî ile devam ettirmiştir. Aldığı bu çift yönlü eğitim onun Klâsik Türk Mûsikîsi'ndeki tavrının oluşması ve bugün ekol olmasındaki en önemli etmenlerdir. İcrâsında almış olduğu dînî ve dindışı mûsikî üslûplarını çok iyi kavramış, bunları birbirine yedirerek icrâsında güfteye bağlı olarak gerek telaffuz, gerek nüans kullanımlarıyla bir tavır oluşturmuştur.” (Oter Türkel, 2018, s.363) şeklinde açıklanmaktadır. Ayrıca tavır konusunda “Her sesi olan ve bunu bir kabiliyete

dayandırabilen kimse nota bilse de, bilmese de bir eseri okuyabilir; eline bir saz tutuşturularak yine mevcut kabiliyetle deşifre imkânını kazanmış bir hevesli, o sazı bir yere kadar kullanabilir. Ama bu tarz icrâlar, okuma yazma bilen bir şahsın, önündeki kitabı yüksek sesle okumasından öteye geçemez. İşte burada tavrı mes'elesi ortaya çıkıyor. Bu tavrı denilen faktör, ne yazık ki çarşıda, pazarda satılan bir metâ değildir. Ancak ustadan kabiliyetli çıraklara intikal edebilecek önemli bir meziyettir. Bu meziyet, bu hassa dünyada mevcut bütün mûsikî türleri için geçerlidir.” (Yavaşca, 1981, s.9) şeklinde ifadelerle de karşılaşılmaktadır.

Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserler icrâcılığında, üslûp ve tavrın içinde sözlü eser icrâcılarının dikkat etmesi gereken hususlar ve nüanslar da bulunmaktadır. Bekir Sıdkı Sezgin'in "ekol" olmasındaki hususlar, Klâsik Türk Mûsikîsi ses icrâcılığı hakkındaki görüşleri ve bu görüşlerini elimizde bulunan işitsel kayıtlarında ne kadar yansıtabildiği, yansıtırken hangi teknikleri kullandığı, hangi nüansları yaptığı bu çalışmada incelenmiş ve ortaya konmuştur. Bu bağlamda bu çalışmanın ilerideki Klâsik Türk Mûsikîsi ses icracılarına örnek oluşturması ve yol göstermesi amaçlanmaktadır. Ekol olarak kabul edilen Bekir Sıdkı Sezgin'in kullandığı tavrın somut olarak ifade edilmesinin, ileride araştırmacı ses icrâcılarına yol göstermesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu bağlamda; Kömürcüzâde Mehmet Efendi'ye ait, hüzzam makamında ve beste formundaki "Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme" mısra'ıyla başlayan eser örneğinde; Bekir Sıdkı Sezgin tavrı tahlil edilirken;

- Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserlerinden Kömürcüzâde Mehmet Efendi'ye ait hüzzam makamında, beste formundaki "Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme" mısra'ıyla başlayan eseri incelenmiş ve eserin notası yeniden yazılmıştır.
- Notası yeniden yazılan eserin seçilen nüshası ilk satırda, Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâsını ikinci satırda gösterilecek şekilde alt alta verilmiştir.
- Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâ özelliklerini ortaya koymak maksadıyla eser "zemin", "terennüm" ve "miyan" olmak üzere üç bölümde ele alınmış, her bölüm icrâ yönünden değerlendirilmiştir.
- Eserin güftesi günümüz türkçesine çevrilerek icrâyâ olan etkisi tartışılmış ve yapılan analizlerin sonucunda Bekir Sıdkı Sezgin'in "ekol" olarak kabul edilmesine neden olan icrâ özellikleri, somut bir şekilde ortaya konmaya çalışılmıştır.
- Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında uyguladığı süsleme teknikleri ve müziksel ifade unsurları, notaya alınan eser üzerinde tespit edilmiş ve açıklanmıştır.
- Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında uyguladığı süsleme teknikleri ve müziksel ifade unsurlarının bazıları, Bekir Bey'in derslerinde ve yazılarında aktarmaya çalıştığı terimler kullanılarak belirtilmiş, belirtilemeyen diğer bazı terimler için de, Batı Mûsikîsi'nin kullandığı terimlerden yararlanılmıştır.
- Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında uyguladığı süsleme teknikleri ve müziksel ifade unsurlarını gösterebilmek amacıyla, süsleme teknikleri ve müziksel ifade unsurlarına uygun olduğu düşünülen çeşitli semboller kullanılmıştır, bu sembollerin açıklaması da yapılmıştır.

- Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâsı notaya alınırken eser, windows media player programı yardımıyla dinlenmiş, duyulan tüm unsurlar ayrıntılı bir şekilde tespit edilmeye ve notaya aktarılmaya çalışılmıştır.
- Eser icrâları notaya alınırken Finale (Versiyon 2006) programı kullanılmıştır.
- Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâ tavrını ortaya koymak maksadıyla, icrâ sırasında kullandığı süsleme teknikleri ve nüanslar tespit edilmiş, bu tespitin üzerine yorum yapılmış ve sonuca bağlanmıştır.

2.1. Bekir Sıdkı Sezgin'in Kullandığı Süsleme Teknikleri, Müziksel İfade Unsurları ve Sembolleri

Bekir Sıdkı Sezgin'in, Kömürçüzâde Mehmet Efendi'nin hüzzam makamındaki "Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme" mısralı bestesini icrâ ederken kullandığı süsleme teknikleri ve nüansları belirtmek amacıyla nota üzerinde çeşitli semboller gösterilmiştir. Kullanılan semboller ve sembollerin anlamları açıklamalı bir şekilde verilmiştir.

2.1.1. Çarpma

Süs işaretlerinden sayılan çarpma, ekseriya bir pest veya tiz sesin esas sese çarpılmasıdır ki, küçücük bir nota halinde esas notaya ince bir bağla bağlanarak gösterilir. Esas notaları bir perdeden daha uzak notalar arasında da çarpma olabilir.(Öztuna, 1976, s.141)

Bekir Sıdkı Sezgin'in yaptığı çarpmaları daha belirgin gösterebilmek amacıyla; esas notanın öncesinden yaptığı çarpmalara; önden çarpma, esas notanın arkasından yaptığı çarpmalara da; arkadan çarpma ismi verilmiştir. Her iki çarpmada da aynı perdeye birden çok çarpma yapılıyorsa, kaç tane çarpma yapıldığı tespit edilip, sayısı yazılıp, ismi verilmiştir.



Şekil 1. Arkadan çarpma.



Şekil 2. Önden çarpma.



Şekil 3. Arkadan ikili çarpma.



Şekil 4. Arkadan üçlü çarpma.

2.1.2. Gürlük Terimleri

Bir sesin kuvvetinin seviyesi, yani kuvvetli kuvvette, orta kuvvette ve zayıf kuvvette olması, o sesin gürlüğünü

ifade eder. Bir eserin doğru gürlükte icrâ edilmesi, o eserin yansıttığı anlamı daha da pekiştireceğinden önemlidir. Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâlarında kullandığı bu terimlerden zayıf kuvvet için "p", kuvvetli kuvvet için "f", orta kuvvet için ise "mf" sembolleri kullanılacaktır. Ayrıca Bekir Sıdkı Sezgin'in crescendo (Zayıf kuvvetten, kuvvetli kuvvete) kullandığı yerlerde "<", de crescendo (Kuvvetli kuvvetten, zayıf kuvvete) kullandığı yerlerde de ">" sembolleri kullanılmıştır.



Şekil 5. Kuvvetli Kuvvet.



Şekil 6. Orta Kuvvet.



Şekil 7. Zayıf Kuvvet.



Şekil 8. Crescendo, De Crescendo.

2.1.3. Tercî

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde sözlü icrâ sırasında, genellikle aynı perdede uzatılan seslerin icrâsında sesin dalgalandırılarak icrâ edilme sanâtıdır. Bekir Sıdkı Sezgin'in sık kullandığı bu sanat " " şekliyle gösterilmiştir.



Şekil 9. Tercî.

2.1.4. Kısık Kalış

Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâ sırasında kalış yaptığı perdelerin bir kısmında sesini kısararak kalışlar yaptığı duyulmaktadır. Bu bağlamda hem sesinin şiddetini kısip, hem de kalış yaptığı perdeleri gösterebilmek için " > " sembolü kullanılmıştır.



Şekil 10. Kısık Kalış.

2.1.5. Süzme Nağme (Glissando)

Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında kullandığı diğer bir süsleme tekniği de "glissando"dur. Glissando bir perdeden başka bir perdeye sesin kaydırılması ile yapılan süsleme tekniğidir. Bekir Sıdkı Sezgin gerek derslerinde, gerekse anlatımlarında "glissando" yerine "süzme nağme" ismini kullandığı için bu çalışmada "süzme nağme" terimi kullanılmış ve nota üzerinde kesik çizgiler kullanılarak gösterilmiştir.



Şekil 11. Süzme Nağme.

2.1.6. Vakfe

Dinî müzikte kullanılan kıraat ilimlerinden biri olan vakfe muhakkak durmak anlamına gelir. Bu duruş müziğin akışı içinde tamamen icracının yorumuna bağlı olarak gerçekleşir. Vakfe; nota yazısında yukarıdan virgülle " ˘ " gösterilmiştir. (Özbilen, 2007, s.32)



Şekil 12. Vakfe.

2.1.7. Nakil

Eserin icrâsı sırasında, güftede kapalı heceyle bitip, açık heceyle başlayan kelimelerin birbirine bağlanarak icrâ edilmesine "nakil" denmektedir. Bekir Sıdkı Sezgin'in de eserin icrâsında kullandığı bu süsleme tekniği "nkl" şeklinde gösterilmiştir.



Şekil 13. Nakil.

2.2. Eserin Güftesinin Günümüz Türkçesine Çevrilmesi

Bekir Sıdkı Sezgin'in Türk Mûsikîsi sözlü eserlerini icrâ ederken, bu eserlerin güftelerine ayrı bir değer gösterdiği, güftedeki kelimelerin manâlarına göre nüanslar kullanabildiği bilinmektedir. Gerek kendi ders kayıtlarında, gerekse çeşitli yazılarında güftenin önemini vurgulayan Bekir Sıdkı Sezgin'in, bu eserde de,

güftedeki anlama göre nüanslar kullandığı duyulmuştur. Bu nüanslar, güftenin manâsıyla ilişkilendirilerek ortaya konmaya çalışılmıştır.

2.2.1. Eserin Güftesi

Aldım hayâli perçemin ey mâh dîdeme

Görürse gece hâb yüzünü vah dîdeme

Ben mâceramı kendim anar, kendim ağlarım

Gâh âsiyâb-ı âba bakar, gâh dîdeme

2.2.2. Eserin Güftesinin Şerhi

Ey ay yüzlü sevgili, saçlarının hayali gözümde; senin saçlarının hayali gözümde iken o gözlerim uykuya dalarsa ona yazıklar olsun. Bazen ağlamaklı gözlerime, bazen su değirmenine bakıp aşka dair maceramı kendim anar, kendim ağlarım.

2.2.3. Eserin Güftesinin Nesre Çevrilmesi

Sevgili, mecaz ve istiare yoluyla aya benzetilir; şüphesiz bu benzetme sevgilinin yüzü için yapılan bir benzetmedir. Sevgilinin yüzü parlaklığı ve yuvarlaklığı itibarıyla dolunaya benzetilir. Parlak ve yuvarlak dolunay, gece vakti bütün haşmetiyle ortaya çıkmaktadır. Ancak vakit gece ve karanlık olduğu için bir kontrast (zıtlık) söz konusudur. Aynı durum sevgilinin siyah saçları ve beyaz yüzü arasında da vardır. Hayal, insanın zihninde oluşmakla birlikte biz onu daha çok gözümüzle ilgili kılarız. Dolayısıyla gözlerde sevgilinin hayali var iken uyku gibi başka unsurları onun yanına almak vefasızlık ve sadakatsizliktir. Gerçi sevgilinin aşkıyla dopdolmuş olan aşığın uyumasının imkânı yoktur.

Uyku zaten gaflettir; aşkıta ise gayret (kıskançlık) gerekmektedir. Dolayısıyla uzaklarda olan ve sadece hayaliyle avunulan sevgilinin yanında rakip ve rakiplerin olabileceği düşüncesi, aşığı her daim tayakkuz hâlinde ve uyanık tutacaktır. Zaten bu durum yoksa, o gerçek aşık değildir.

Klâsik şiirde gözle su değirmeni arasında bir takım benzetmelerle değişik kurgular yapılmıştır. Özellikle sevgilinin hasretine bağlı olarak ağlayan aşığın gözleri ile değirmen arasında su ilgisi; yine değirmen taşı ve gözün yuvarlaklığı ve dönüyor olması ilgileri hep kurgulanmıştır. Kültürümüzde ve türkülerimizde değirmen için en çok kullanılan vasıflardan birisi “kendi kendine dönmesi”dir. Aynı durum, sevgili tarafından dertleri anlaşılmayan, hatta onun varlığından bile haberdar olunmayan aşık için söz konusudur. Burada ciddi bir yalnızlık ve kimsesizlik duygusunun olduğunu da belirtmek gerekir. Aşığın sevgili ile yaşadığı bir macera klâsik şiirde pek görülmez; onun yerine gönlüyle, ahıyla, göz yaşlarıyla dertleşen bir aşık profili karşımıza çıkar. Serüven ve rutinin dışında olan anlamlarına gelen macera kelimesinde bir tevriye söz konusudur. Bu kelimenin esas anlamı cereyan eden, akıp giden olmak yönüyle bir ırmağa veya akarsuya işaret etmektedir. Bu kelime akarsu anlamıyla su değirmenine hem de serüven olmak itibarıyla aşka ve aşığa bağlanmaktadır.

2.3. Eserin Analizinin Yapılması

HÜZZÂM BESTE
"Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme"

Güfte: ?
Beste: Kömürcüzâde
Hafız Mehmet Efendi

Usûl: Remel

ESERİN NOTASI

BEKİR SİDİKİ SEZGİN İCRÂSİ

AL... DIM... HA... YA... LI...
AL... DIM... HA... YÂ... LI...
PER... PER... ÇE Mİ... NEY...
PER... PER... ÇE MİN... EY...

Şekil 10. Hüzam Makamındaki Bestenin Zemin Bölümü

Bekir Sıdkı Sezgin, eserin icrâsına hisâr perdesi üzerinde arkadan üçlü çarpma ve crescendo de crescendo yaparak başlamıştır. Sesin şiddetini orta kuvvette tutarak eviç perdesi üzerinde arkadan çarpma yapmış, ilk satırın ikinci ölçüsüyle birlikte nevâ perdesine önden çarpma ile geçip bu perdede tercî kullanmıştır. Daha sonra da segâh perdesinde kısık kalış yapıp ilk satırın son ölçüsündeki çargâh ve segâh perdelerinde tercî kullanmıştır. İkinci satırda segâh perdesinde yine tercî kullanan üstâd, sonrasında çargâh perdesine ve ölçü sonundaki nevâ perdesine önden çarpma yapmıştır. Süzme nağme ile eviç perdesinden nevâ perdesine iniş yapan Bekir Sıdkı Sezgin'in, "perçem" kelimesinin "per" hecesini ikinci seslendirişinde sesine daha çok derinlik kattığı duyulmaktadır. Çünkü güftede aşğın sevgilinin perçemini hayal etmesi söz konusudur. Divan şiirinde sevgilinin perçemini hayal etmek bile aşık için bir lütuftur ve aşık, sevgilinin perçemini hayâl ettiğinde perişanlık haliyle bi-tâb düştüğünden orada Bekir Sıdkı Sezgin'in de aynı duyguyu öne çıkarttığını hissettiren nüanslı bir perçem vurgusu duyulmaktadır. Sonraki nevâ perdesine arkadan ikili çarpma yapmıştır. İkinci satırın üçüncü ölçüsünde de nim hicaz perdesinden önceki nevâ perdesine arkadan ikili çarpma yapmış, dördüncü ölçüsündeki nim hicaz perdesinde tercî uygulamış, dörtlük nevâ perdesine önden çarpma yapmış ve ikilik nevâ perdesinde de tercî kullanmıştır. Ayrıca ikinci satırdaki "perçemin" kelimesinden sonra "ey" hecesini ayrı olarak icrâ ettiği duyulmuştur.

ESERİN NOTASI

MA MAH Dİ DE

BEKİR SİDĞI SEZĞİN İCRÂSİ

MÂH DÎ DE

ME E FEN DİM AH YA LE LEL Lİ

ME E FEN DİM AH YA LE LEL Lİ

Şekil 15. Hüzzam Makamındaki Bestenin Zemin ve Terennüm Bölümü

Eserin bu bölümünde Bekir Sıdkı Sezgin, “Mâh” hecesini tekrar etmeden icrâ etmiş, nevâ perdesinde tercî yapmış ve her iki hisâr perdesinde de önden çarpma yapmıştır. İlk ölçüden ikinci ölçüye geçerken iki eviç perdesini birleştirmiş ve tercî kullanmıştır. İlk satırın üçüncü ölçüsünde eviç perdesinde önden çarpma ve aynı perde üzerinde terci yapmıştır. İlk satırın son ölçüde ise hisâr perdesinde arkadan üçlü çarpma yapan Bekir Sıdkı Sezgin, sonrasında nevâ perdesinden gerdâniye perdesine süzme nağme ile geçiş yapmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsünün başında eserin notasıyla, Bekir Sıdkı Sezgin’in icrâsı arasında nota yönünden fark olduğu görülmektedir. Aynı ölçünün sonundaki nevâ perdesi üzerinde önden çarpma ve kısık kalış yapan Bekir Sıdkı Sezgin, devamında da ikinci satırın ikinci ölçüsünün sonundaki nevâ perdesinde arkadan ikili çarpma yapmıştır. Sonraki ölçüde “Ah” hecesini icrâ ederken “h” harfini itina ile tınlattığını duyduğumuz Bekir Sıdkı Sezgin, sonrasında ikilik nevâ perdesinde de tercî kullanmıştır.

ESERİN NOTASI

TİR YE LE LEL Lİ TE RE Lİ YE LE LE LE

BEKİR SİDĞI SEZĞİN İCRÂSİ

mf TİR YE LE *f* LEL *mf* Lİ TE RE Lİ YE *mf* LE LE *p* LE

LE LE LEL LEL LE LE LEL Lİ VAY

LE LE LEL LEL LE LE LEL Lİ VAY *p*

Şekil 16. Hüzzam Makamındaki Bestenin Terennüm Bölümü

Bekir Sıdkı Sezgin eserin bu bölümüne orta kuvvette ses şiddetiyle başlamış, ilk satırın ikinci ölçüsünün başında kuvvetli şekilde ve sonrasında tekrar orta kuvvet şiddetinde icrâya devam etmiştir. Ayrıca aynı ölçüdeki sekizlik değerdeki eviç perdesinde tercî yapmış, hemen sonrasında sekizlik değerdeki hisâr perdesinde de arkadan üçlü çarpma yapmıştır. İlk satırın üçüncü ölçüsünde sekizlik değerdeki nevâ perdesinden gerdâniye perdesine geçerken sesinin şiddetini orta kuvvetten kuvvetli kuvvete geçirmiş ve sonraki gerdâniye perdesinde de yine tercî kullanmıştır. Daha sonra da ilk satırın dördüncü ölçüsünde sırasıyla önce orta kuvvete, sonrasında da zayıf kuvvette icrâya devam etmiştir. Ayrıca aynı ölçüde muhayyer ve gerdâniye perdelerinde yine tercî kullanmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsünde orta kuvvette ses şiddetine geri dönen Bekir Sıdkı Sezgin, ilk nevâ perdesine arkadan çarpma yapmıştır. İkinci satırın ikinci ölçüsünde eserin notasıyla Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâsı arasında nota bakımından fark olduğu görülmektedir. Eserin notasında sekizlik değerdeki çargâh perdesini onaltılık değerde üçleme ile icrâ eden Bekir Sıdkı Sezgin, muhayyer perdesinden gerdâniye perdesine süzme nağme kullanmış, aynı ölçü içindeki iki nevâ perdesine de arkadan çarpma yapmıştır. İkinci satırın son ölçüsünde ise dik hisâr perdesinde tercî yapmış, hemen ardından sesinin şiddetini zayıf kuvvette tutup segâh perdesinde kısık kalış yapmıştır. Ayrıca burada gözükmeyen bir sonraki ölçüye de eserin notasından farklı olarak dörtlük değerdeki es ile girmemiş, bir önceki ölçüden gelen segâh perdesini sekizlik değerde uzatıp ardından sekizlik es yapmıştır.

Şekil 17. Hüzzam Makamındaki Bestenin Terennüm Bölümü

Bekir Sıdkı Sezgin eserin bu bölümünde ilk satırın ilk ölçüsüne eserin notasından farklı olarak dörtlük değerde es yerine bir önceki ölçüden gelen segâh sesini uzatıp sekizlik değerde es yaparak başlamıştır. Sonrasında çargâh perdesine arkadan çarpma yapıp hisâr perdesinde de tercî kullanmıştır. İlk satırın ikinci ölçüsüne eviç perdesinde tercî ile birlikte crescendo, decrescendo ve arkadan çarpma ile başlayan üstâd, hemen sonrasında hisâr perdesinde tercî ile birlikte crescendo, decrescendo kullanmıştır. Ayrıca yine “Ah” hecesindeki “h” harfini itina ile tınlattığını duyduğumuz Bekir Sıdkı Sezgin, ilk satırın üçüncü ölçüsünde

ise çargâh perdesinde tercî kullanmış, bir sonraki çargâh perdesine önden çarpma yapmış, sonrasında da düğâh perdesinde arkadan çarpma yapıp rast perdesinden eviç perdesine süzme nağme ile geçiş yapmıştır. Eserin kaydında Bekir Sıdkı Sezgin'in ikinci mısraya dönüş yapmadığı tespit edilmiş, o nedenle ikinci satırın üçüncü ölçüsünden analize devam etmiştir. Bu ölçüde de çargâh perdesine arkadan çarpma yapıp ikilik değerdeki segâh perdesinde tercî kullanmıştır. İkinci satırın son ölçüsünde ise segâh perdesinde tercî ile birlikte kısık kalış yapmıştır.

Şekil 18. Hüzzam Makamındaki Bestenin Miyan Bölümü

Bekir Sıdkı Sezgin eserin bu bölümünün başında rast perdesinde arkadan çarpma yapıp segâh perdesinde tercî kullanmıştır. Bir sonraki düğâh perdesine süzme nağme ile geçmiş, aynı perdede kısık kalış yapmıştır. Bekir Sıdkı Sezgin'in eserin bu bölümünde, “Ben maceramı kendim anar, kendim ağlarım” derken, sözün hemen girişinde sesine bir derinlik kazandırdığı duyulmaktadır. Bu mısra’ın ciddi bir yalnızlık ve kimsesizlik duygusu içerdiği düşünüldüğünde, Bekir Sıdkı Sezgin’in de bu duyguları güçlendirecek nüanslarla sesine rezonans kazandırdığı duyulmaktadır. “Kendim ağlarım” derken de sesini hafif kuvvete düşürmesi ile buradaki çaresizliği ve kabullenmişliği duyurmak istediği düşünülmektedir. Ayrıca “dim” hecesinin sonunda yaptığı hıçkırığı anımsatan çarpmasıyla da ağlama hissini uyandırdığı duyulmaktadır. İlk satırın ikinci ölçüsünde noktalı dördlük değerde düğâh perdesine önden çarpma yapmış, rast perdesine de önden ikili çarpma yaparak icrâya devam etmiştir. İlk satırın üçüncü ölçüsünde dördlük değerindeki segâh perdesinde tercî kullanan üstâd, bir sonraki ölçüde de segâh perdesinde tercî kullanıp düğâh perdesine süzme nağme ile düşmüş ve rast perdesine önden çarpma ile geçmiş, aynı perdede kısık kalış yapmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsünde sekizlik değerdeki düğâh ve çargâh perdelerine arkadan çarpma yapan Bekir Sıdkı Sezgin, ikinci satır ikinci ölçüde sekizlik değerdeki gerdâniye perdesine önden çarpma yaptıktan sonra aynı perdeden sekizlik değerdeki nevâ perdesine kadar süzme nağme yapmıştır. İkinci satırın üçüncü ölçüsünde dördlük değerdeki nevâ perdesinde tercî yapan üstâd, ikinci satırın son ölçüsünde de dördlük değerdeki segâh perdesine önden çarpma yapmış, ikilik değerdeki segâh perdesinde de tercî ve kısık kalış yapmıştır.

ESERİN NOTASI

BEKİR SİDİKİ SEZGİN İCRASI

KE KEN DI MAĞ LA

KEN KEN DIM AG LA

RIM E FEN DIM AH YA LE LEL LI

RIM E FEN DIM AH YA LE LEL LI

Şekil 19. Hüzzam Makamındaki Bestenin Miyan ve Terennüm Bölümü

Eserin bu bölümüne segâh perdesinde tercî yaparak başlayan Bekir Sıdkı Sezgin, ilk satırın ilk ölçüsündeki ilk çargâh ve ikinci nevâ perdelerini önden çarpma yaparak icrâ etmiştir. Hemen ardından gelen ölçüde nevâ perdesine arkadan çarpma yapmış, sonrasında da muhayyer perdesinden nevâ perdesine kadar süzme nağme ile icrâya devam etmiştir. İlk satırın üçüncü ölçüsünde onaltılık notaların başlangıcında sesinin şiddetini düşürerek sonraki ölçüde ilk çargâh perdesinde kısıp kalış yapmış, aynı ölçü içinde ardından gelen çargâh ve segâh perdelerinde de tercî ile icrâya devam etmiştir. Ayrıca aynı ölçüdeki “ğ” harfini itina ile tınlattığını duyduğumuz Bekir Sıdkı Sezgin, ikinci satırın ilk ölçüsünde segâh perdesinde tercî kullanmış ve segâh perdesinden düğâh perdesine süzme nağme ile geçmiştir. Sonraki ölçüde çargâh perdesinde tercî kullanan üstâd, aynı perdeye arkadan nevâ çarpması kullanarak icrâsına devam etmiş, sekizlik değerdeki segâh perdesinden düğâh perdesine kadar da süzme nağme kullanmıştır. İkinci satırın son ölçüsünün sonunda da ikilik değerde segâh perdesinde kısıp kalış ve tercî kullanmıştır.

ESERİN NOTASI

BEKİR SİDİKİ SEZGİN İCRASI

TİR YEL LE LEL LI TE RE LI YE LE LE LE LE

TİR YEL LE LEL LI TE RE LI YE LE LE LE LE

LE LEL LEL LE LEL LI VAY AH

LE LEL LEL LE LEL LI VAY AH

BE LI YA RI MEN HEY CÄ NİM

BE LI YA RI MEN HEY CÄ NİM

Şekil 20. Hüzzam Makamındaki Bestenin Terennüm Bölümü

Eserin bu bölümüne nevâ perdesine arkadan çarpma yaparak başlayan Bekir Sıdkı Sezgin, sonraki ölçünün sonunda nevâ perdesine arkadan çarpma yaparak icrâ etmiştir. Hemen ardından gelen ölçüde nevâ perdesinden gerdâniye perdesine devam ederken sesinin şiddetini arttırmış, ilk satırın son ölçüsünde de hisâr perdesinden itibaren sesinin şiddetini azaltarak ikinci satırın ilk ölçüsünün başında da orta şiddette icrâya devam etmiştir. Ayrıca aynı ölçüde nevâ perdesine arkadan çarpma kullanmıştır. İkinci satırın ikinci ölçüsünde nevâ perdelerinde arkadan çarpma kullanan üstâd, sonraki ölçüde dik hisâr perdesinde tercî yapmış, segâh perdesinde de hem tercî, hem de kısık kalış yapmıştır. İkinci satırın son ölçüsünde çargâh perdesine arkadan çarpma yapan Sezgin, üçüncü satırın ilk ölçüsünde de noktalı sekizlik değerindeki evc ve hisâr perdesinde tercî kullanmış, aynı hisâr perdesine arkadan çarpma yapmıştır. Bir sonraki ölçüde ilk çargâh perdesinde tercî yapmış, aynı ölçüde bulunan ilk düğâh perdesine de arkadan çarpma yaparak icrâya devam etmiştir. Üçüncü satırın üçüncü ölçüsünde ikinci çargâh perdesine arkadan çarpma yapan üstâd, ikilik değerinde segâh perdesinde tercî ve kısık kalış kullanmıştır. Üçüncü satırın son ölçüsünde ikinci çargâh perdesine önden çarpma yapan Bekir Sıdkı Sezgin, eserin karar perdesi olan segâh perdesinde de tercî ve kısık kalış kullanarak eserin icrâsını bitirmiştir.

SONUÇ

Kömürçüzâde Mehmet Efendi'nin hüzzam makamında, beste formundaki "Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme" mısra'ıyla başlayan eserini, Bekir Sıdkı Sezgin icrâ ederken, Dinî Mûsikî ve Klâsik Türk Mûsikîsi üslûp özelliklerinden yararlanarak oluşturduğu süsleme tekniklerini itina ile kullandığı gözlemlenmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin, ekol olarak görülmesindeki en önemli nükteleri, Türk Mûsikîsi üslûp ve tavır özellikleri çerçevesinde icrâlarına yansıtmış ve bu icrâlarla Türk Mûsikîsi'nde kendi tavrını oluşturmayı başarmıştır.

Eserdeki tüm kelimelerin girişlerinde harflerin seslerini telaffuz etmeden hemen önce ağız pozisyonu olarak o harfin pozisyonunu hazırlayıp, sonrasında heceyi seslendirdiği duyulmaktadır. Bu bağlamda tavır olarak kelimeleri, sert olmayan bir anlayışla telaffuz ettiğini duyduğumuz Bekir Sıdkı Sezgin'in, sadece incelediğimiz eseri değil, diğer eserleri de icrâ ederken bu nüktelere önem gösterdiği duyulmakta ve anlaşılmaktadır. Tınlatacağı kelimeler sessiz harf ile başlıyorsa, hemen o harfin ağızdaki pozisyonunu alıp hazırlayarak icra ettiği, sesli harf ile başlıyorsa, genellikle bir alt sestem ana sese hazırlayıcı bir şekilde tınlatarak icrâ ettiği duyulmaktadır. Ayrıca, kelimeyi icrâ ederken hecelerinin telaffuzunda da aynı özveriyi gösterdiği duyulan Bekir Sıdkı Sezgin, bu eser için özellikle "h" harfiyle biten kelimeleri, belirgin bir şekilde tınlattığı duyulmaktadır. Eserin miyan bölümünde "ağlarım" kelimesinde de "ğ" harfini belirgin bir şekilde tınlattığı duyulan Bekir Sıdkı Sezgin'in, bu harfleri tınlattırken heceye göre çok küçük, çok gizli bir "i" veya "ı" harfi kullanarak tınıyı belirginleştirdiği de duyulmaktadır. İcrâ edilen eserdeki diğer kelimelerin de abartıdan uzak, sade bir telaffuz anlayışıyla, anlaşılır bir şekilde icrâ edilmesi Bekir Sıdkı Sezgin'in bu konudaki hassasiyetini ortaya koymaktadır. Türk Mûsikîsi üslûp ve tavrı açısından çok önem arz eden bu detay, Bekir Sıdkı Sezgin'in seslendirdiği diğer sözlü eserlerde de karşımıza çıkmaktadır.

Türk Mûsikîsi'nde bir eseri icrâ ederken o eserin güftesini ve gerekli ise güftesinin anlamını bilmek önemlidir. Özellikle güftekâr ve bestekârın hislerini anlayabilmek ve icrâ sırasında o hisleri en iyi şekilde yansıtabilmek amaçlanmaktadır. Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında kullandığı süsleme teknikleri göz önünde

bulundurulduğunda, güftekar ve bestekârın hislerini en iyi şekilde anlayabilmek ve aktarabilmek amacıyla eseri analiz ettiği ve bu analizini icrâya yansıttığı duyulmaktadır. Bekir Sıdkı Sezgin'in ekol olmasındaki en önemli nüktelerden olan güfte ve beste hakimiyetine sahip olması ve buna göre icrâsını yerine getirmesidir. Eser üzerinde inceleyecek olursak, üstâdın icrâ edeceği eseri; sesin şiddetinin kademeleri, süzme nağmeler, tercî ve kısık kalışlarla birlikte genel süsleme tekniklerini eserin güftesiyle, bestekârın o güfteyi nasıl yorumladığını düşünerek kendi fikirlerine de uygun olacak bir şekilde, itina ile icrâ ettiğini gözlemlemekteyiz. Bu bağlamda Bekir Sıdkı Sezgin'in güfte ve bestenin manâsına saygı duyması ve çıkardığı manâ üzerinden icrâsını gerçekleştirmesi, ekol olmasında sayılması gereken en önemli özelliklerinden birisidir.

Bekir Sıdkı Sezgin'in eser icrâsı sırasında notada bulunan es değerlerinin bazılarını bir önceki perdenin sesi ile doldurduğu duyulmaktadır. Eseri bu şekilde icrâ ederek uzatılan sesin anlam derinliğini devam ettiren üstâd, Klâsik Türk Mûsikîsi icrâcılarında da eserde anlam için, es değerlerini bir önceki perdenin sesi ile doldurabileceklerini göstermiştir. Başka bir deyişle Bekir Sıdkı Sezgin, eserin güfte ve beste anlamlarının bazı es değerlerinden daha kıymetli olduğunu bizlere hissettirmektedir.

Genel olarak; Bekir Sıdkı Sezgin, eser icrâ ederken dikkat ettiği hususlar ve bu hususları icrâsına yansıtabilmesi bakımından, Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü eserler icrâcılığında ekol oluşturmuş önde gelen sanatçılarımızdandır. Bu bağlamda, gerek kendisi ile çalışma fırsatı bulmuş, gerek bire bir çalışma fırsatı bulamasa da, işitsel kayıtlarından faydalanarak çalışmış öğrencilerine, Klâsik Türk Mûsikîsi üslûp ve tavrı bakımından olması gerekeni öğretmeye çalışmıştır.

KAYNAKÇA

- Devellioğlu, F. (2013). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Gültaş, S. (1982). Bekir Sıtkı Sezgin'le Dinî Tasavvufî Mûsikîmiz ve Klâsik Mûsikîmiz Hakkında Mülâkat. San'at ve Kültürde Kök, (13), (14), (15), (16), (17), (18-19), (20-21-22).
- Oter, S.T. (2018, 15-20 Temmuz). Uluslararası Müzik Eğitim Birliği. 33. Dünya Konferansı, Türk Dünyası Oturumu. Bakü, Azerbaycan,359-364.
- Özbilen, N.Ö. (2007). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Temel Bilimler Ana Sanat Dalı, Türk Sanat Müziği Programı, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1969). Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. (Cilt.1). Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1974). Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. (Cilt.2, 1. Kısım). Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1976). Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. (Cilt.2, 2 Kısım). Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Yavaşca, A. (1981). Türk Mûsikîsi'nde Tavrı. San'at ve Kültürde Kök, (1).

İnternet Kaynakları:

- TDK. (2019). Güncel Türkçe Sözlük. Erişim: <http://sozluk.gov.tr/> yayin. Htm. (20.05.2019)