

**T.C  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MÜZİĞİ ANASANATDALI**

**SÖZLÜ TÜRK MUSİKİSİ'NDE SOLİSTİK İCRA  
ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA:  
MÜNİR NURETTİN SELÇUK, ALÂEDDİN YAVAŞÇA  
ve BEKİR SITKI SEZGİN'İN ÜSLÛP AÇISINDAN  
BENZERLİK ve FAKLİLİKLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Metin DURGUTLU**

**Danışmanı  
Yrd. Doç. ÇETİN KÖRÜKÇÜ**

**İstanbul - 2013**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi **Metin Durgutlu** tarafından hazırlanan " **Sözlü Türk Musikisinde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Beki Sıtkı Sezgin'in Uslup Açısından Benzerlik ve Farklılıkları** "adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi: 18.06.2013

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :




İmzası :

Yrd.Doç.Çetin Körükçü  
Danışman –Haliç Üniv

Doç. Dr. Pınar Somakçı  
Türk Musikisi ASD

Yrd. Doç. Dr. Beray SELEN  
Haliç Üni. Opera Böl.  
Prof.Dr.Mutlu Torun  
Türk Musikisi ASD (Yedek)

Prof.Dr.Metin Balay  
Yeditepe Üniv.(Yedek)

  
.....  
  
.....  
  
.....

.....

.....

## ÖNSÖZ

"Sözlü Türk Musikisi'nde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları" konulu bu çalışma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Bu araştırmada Osmanlı' dan günümüze kadar geçen süreçte solistik icranın tarihsel gelişim ve değişim süreci, solistliğin diğer icra şekillerine göre daha çok ön plana çıkmasına tesir eden unsurlar ve solistlik konusunda çığır açan üç erkek ses sanatkârının üslûplarındaki benzerlik ve farklılıklar incelenmiştir.

Bu çalışma konusunun çerçevesinin çizilmesinde ve tüm tez çalışmam boyunca verdiği büyük desteklerden ötürü tez danışmanım sayın Yrd. Doç. Çetin Körükçü'ye, süslemeler konusunda verdiği değerli bilgilerden ötürü sayın Prof. Mutlu Torun'a, tezime bizatihi kendisi konu olan ve verdiği bilgilerle tezin şekillenmesinde büyük katkısı olan çok kıymetli hocam Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca'ya, nota yazımı konusunda kıymetli bilgilerini esirgemeyen sayın Avukat Mahmut Özbay'a ve tezin her aşamasında verdiği desteklerden ötürü eşim Sinem Erdoğan Durgutlu'ya teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul - 2013

Metin DURGUTLU

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>I</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>II</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>V</b>
<b>TABLO LİSTESİ</b> .....	<b>VI</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>VII</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>VIII</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. SÖZLÜ TÜRK MUSİKİSİ'NDE SOLİSTLİK</b> .....	<b>3</b>
2. 1. İyi Bir Solistin Karakteristik Özellikleri ve İcrada Yetkinliğini Sağlayan Hususlar .....	5
2. 2. Osmanlı Döneminde Sözlü Türk Musikisi'nde Solistlik .....	7
2. 3. Cumhuriyet Döneminde Sözlü Türk Musikisi'nde Solistlik .....	12
2. 3. 1. Radyonun Solistliğe Etkileri .....	14
2. 3. 2. Musiki Cemiyet ve Vakıflarının Solistliğe Etkileri .....	18
2. 3. 3. Konservatuar Eğitiminin Solistliğe Etkileri .....	19
<b>3. SÖZLÜ TÜRK MUSİKİSİ İCRASINDA SÜSLEME VE NÜANS ELEMENLARI</b> .....	<b>21</b>
3. 1. Süsleme Elemanları.....	24
3. 1. 1. Çarpma .....	24
3. 1. 2. Mordan .....	25
3. 1. 3. Grupetto .....	26
3. 1. 4. Tril.....	26
3. 1. 5. Vibrato .....	27
3. 1. 6. Glissando.....	27
3. 1. 7. Portamento .....	28

3. 1. 8. Falsetto .....	28
3. 1. 9. Rubato .....	29
3. 1. 10. Stapo.....	29
3. 1. 11. Vurgu .....	30
3. 2. Nüans Elemanları.....	30

#### **4. MÜNİR NURETTİN SELÇUK, ALÂEDDİN YAVAŞÇA VE BEKİR SITKI SEZGİN' İN YORUMLADIĞI ÜÇ ÖRNEK ESERİN ANALİZLERİ.....32**

4. 1. Hicaz Şarkı "Bir Taraftan Üzüyor Gönlümü Hicrin Elemi.....	37
4. 1. 1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu .....	43
4. 1. 2. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Analiz Tablosu.....	44
4. 1. 3. Alâeddin Yavaşça Eser Analiz Tablosu.....	45
4. 1. 4. Münir Nurettin Selçuk Eser Metronom Tablosu .....	46
4. 1. 5. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Metronom Tablosu .....	47
4. 1. 6. Alâeddin Yavaşça Eser Metronom Tablosu .....	48
4. 1. 7. Eser İcralarının Karşılaştırmalı Analizi .....	49
4. 2. Hüseyini Şarkı "Feryâd Ediyor Bir Gül İçin Bülbülü Şeyda".....	51
4. 2. 1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu.....	60
4. 2. 2. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Analiz Tablosu.....	61
4. 2. 3. Alâeddin Yavaşça Eser Analiz Tablosu.....	62
4. 2. 4. Münir Nurettin Selçuk Eser Metronom Tablosu .....	63
4. 2. 5. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Metronom Tablosu .....	64
4. 2. 6. Alâeddin Yavaşça Eser Metronom Tablosu .....	65
4. 2. 7. Eser İcralarının Karşılaştırmalı Analizi .....	66
4. 3. Sazkâr Beste "Hemişe Dilde Sûhan Elde Sazkârımdır".....	68
4. 3. 1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu .....	75
4. 3. 2. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Analiz Tablosu.....	76
4. 3. 3. Alâeddin Yavaşça Eser Analiz Tablosu.....	77
4. 3. 4. Münir Nurettin Selçuk Eser Metronom Tablosu .....	78
4. 3. 5. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Metronom Tablosu .....	79
4. 3. 6. Alâeddin Yavaşça Eser Metronom Tablosu .....	80
4. 3. 7. Eser İcralarının Karşılaştırmalı Analizi .....	81
4. 4. Genel Analiz Tablosu.....	82

<b>5. SONUÇ .....</b>	<b>83</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>85</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>88</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>114</b>

## ŞEKİL LİSTESİ

	<b>Sayfa No</b>
Şekil 3. 1: Çarpma .....	24
Şekil 3. 2: Çift Çarpma .....	25
Şekil 3. 3: Mordan.....	25
Şekil 3. 4: Grupetto .....	26
Şekil 3. 5: Tril .....	26
Şekil 3. 6: Vibrato .....	27
Şekil 3. 7: Glissando .....	27
Şekil 3. 8: Portamento.....	28
Şekil 3. 9: Falsetto.....	28
Şekil 3. 10: Rubato.....	29
Şekil 3. 11: Stapo .....	29
Şekil 3. 12: Vurgu .....	30

## TABLO LİSTESİ

	<b>Sayfa No</b>
Tablo 4. 1. Hicaz Şarkı "Bir Taraftan Üzüyor Gönlümü Hicrin Elemi" .....	37
Tablo 4. 1. 1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu .....	43
Tablo 4. 1. 2. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Analiz Tablosu .....	44
Tablo 4. 1. 3. Alâeddin Yavaşça Eser Analiz Tablosu .....	45
Tablo 4. 1. 4. Münir Nurettin Selçuk Eser Metronom Tablosu .....	46
Tablo 4. 1. 5. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Metronom Tablosu .....	47
Tablo 4. 1. 6. Alâeddin Yavaşça Eser Metronom Tablosu .....	48
Tablo 4. 2. Hüseyini Şarkı "Feryâd Ediyor Bir Gül İçin Bülbülü Şeyda" .....	51
Tablo 4. 2. 1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu .....	60
Tablo 4. 2. 2. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Analiz Tablosu .....	61
Tablo 4. 2. 3. Alâeddin Yavaşça Eser Analiz Tablosu .....	62
Tablo 4. 2. 4. Münir Nurettin Selçuk Eser Metronom Tablosu .....	63
Tablo 4. 2. 5. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Metronom Tablosu .....	64
Tablo 4. 2. 6. Alâeddin Yavaşça Eser Metronom Tablosu .....	65
Tablo 4. 3. Sazkâr Beste "Hemişe Dilde Sûhan Elde Sazkârımdır" .....	68
Tablo 4. 3. 1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu .....	75
Tablo 4. 3. 2. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Analiz Tablosu .....	76
Tablo 4. 3. 3. Alâeddin Yavaşça Eser Analiz Tablosu .....	77
Tablo 4. 3. 4. Münir Nurettin Selçuk Eser Metronom Tablosu .....	78
Tablo 4. 3. 5. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Metronom Tablosu .....	79
Tablo 4. 3. 6. Alâeddin Yavaşça Eser Metronom Tablosu .....	80
Tablo 4. 4. Genel Analiz Tablosu .....	82



## GENEL BİLGİLER

**Adı ve Soyadı** : Metin DURGUTLU  
**Anabilim Dalı** : Sosyal Bilimler  
**Programı** : Türk Mûsikîsi  
**Tez Danışmanı** : Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ  
**Tez Türü ve Tarihi** : Yüksek Lisans - Mayıs 2013

### SÖZLÜ TÜRK MÜSİKİSİ'NDE SOLİSTİK İCRA ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA:MÜNİR NURETTİN SELÇUK, ALÂEDDİN YAVAŞÇA VE BEKİR SITKI SEZGİN'İN ÜSLÛP AÇISINDAN BENZERLİK VE FAKLİLİKLERİ

#### ÖZET

Bu tezde,sözlü musikide solistliğin tarihsel sürecine ışık tutulabilmesi, solistlerin üslûp özelliklerini yansıtan işaretlerin daha belirgin biçimde notaya aksettirilmesi ve gelecek nesiller için bir kaynak olması amaçlanmıştır.

Osmanlı'dan günümüze kadar geçen süre içerisinde, solistliğin gelişmesinde etkisi olan şahıslar ve kurumlar incelenmiş, Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça'nın üç örnek eser üzerindeki icralarının benzerlik ve farklılıkları analiz edilmiştir.

Bu çalışmada, solistlerin kendine has özelliklerinin saptanması için kullanılan süsleme ve nüans elemanları konularında yapılmış çalışmalardan istifade edilmiştir.

Araştırmada, Osmanlı döneminde musiki icrası açısından en önemli kurumlar olan Saray- 1 Enderun, Mevlevîhâneler ve özel meşk ortamlarında yapılan solo icra geleneğinin, gazel ve kaside gibi formlar dışında bugünkü solist anlayışı şekliyle var olmadığı tespit edilmiştir.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte solo icranın şekli ve üslûbu, Münir Nurettin Selçuk'la birlikte gelen yeni icra anlayışı, radyo, konservatuar, musiki cemiyet ve vakıflarının da katkılarıyla, büyük bir değişim göstermiştir. Bu dönemin, Osmanlı dönemine göre farklı üslupların gelişebildiği bir dönem olduğu görülmüştür. Bu çalışmada adı geçen üç erkek solistin, icralarında kullandıkları süslemelerin oranlarından faydalanarak, üslûp özellikleri yorumlanmış, karşılaştırmalar yapılarak en çok ve en az kullanılan süslemeler saptanmış ve bu bilgiler doğrultusunda üsluplarındaki benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Müzik, Klasik Türk Müziği, Solist, Solo, Eser Analizi

## GENERAL INFORMATION

**Name and Surname** : Metin DURGUTLU  
**Department** : Social Sciences  
**Program** : Turkish Music  
**Thesis Advisor** : Assistant Professor Çetin KÖRÜKÇÜ  
**Thesis Type and Date** : Master's Degree - May 2013

### A COMPARATIVE STUDY ABOUT SOLOISTIC PERFORMANCE IN TURKISH CLASSIC MUSIC WITH LYRICS: SIMILARITIES AND DIFFERENCES BETWEEN MÜNİR NURETTİN SELÇUK, ALÂEDDİN YAVAŞÇA AND BEKİR SITKI SEZGİN AS IN TERMS OF STYLE

#### ABSTRACT

This thesis is intended to enlighten the historical process of being a soloist in Classical Turkish Music with lyrics, to transpose the signs that reflect the stylistic features of soloists in a more significant way and thereby this thesis is also intended to be a resource for future generations.

The individuals and institutions who have an impact on the improvement of being a soloist in the period from Ottomans up to present are studied, the similarities and differences between the interpretation, and the ornaments, the nuances in the performances are analysed on one sample work of each “ Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça and Bekir Sıtkı Sezgin”.

In this dissertation, studies are benefited regarding the ornament and nuance elements, which are used for identificating the specific features of the soloists..

It is determined in this study that the traditional solo interpretation, as it was used to be performed in terms of Classical performance in the most important institutes in Ottoman Empire like Enderun School, Mawlawi houses and special meshk environments, does no longer exist in the way of today's apprehension of solo interpretation except the forms as ghazal and eulogy.

With the period of Republic, the form and style of solo interpreting has evolved by contributions of a new interpretation apprehension developed by Münir Nurettin Selçuk, also by contributions of musical foundations and communities, radio and conservatory. It is seen that different variety of performance styles could progress in this period in comparison with the period of Ottoman Empire. By utilizing upon the ratios of the ornaments they use in their performances of the three male soloist's wherein said in this study; their stylistic features were paraphrased. The ornaments which are used most common and which are used in at least were detected by comparing each of them and according to these information the

similarities and differences between their performing styles were determined.

**Keywords:** Music, Classical Turkish Music, Soloist, Solo, Stylistic Feature

## 1. GİRİŞ

Osmanlı döneminde olgunlaşan Türk Musikisi icra üslup ve tavırları, meşk yöntemiyle günümüze kadar gelmiştir. Kuşaktan kuşağa meşk silsilesi ile aktarımı yapılan sözlü musikimizdeki icra üslupları, günümüze kadar geçen bu süreç içerisinde, yaşanan etkileşim ve farklılaşmalar ile sürekli bir değişim içinde olmuştur. Meşk sistemi, Osmanlı' da notanın yaygın olarak kullanılmaya başlandığı 19. yüzyıl sonlarına kadar, musiki eserlerinin öğretildiği yegâne öğretim şekli olmuştur. Osmanlı döneminde yetişen bestekâr, sazende ve hanendeler, Enderûn, tekkeler ve özel meclislerde meşk sistemi ile ustadan çırağa geçen bir eğitim anlayışıyla yetiştirilmişlerdir. Meşk, musiki alanında kendini geliştirmek isteyen talebenin yetenekli olduğunu hocasına kabul ettirmesiyle başlıyordu. Meşk yoluyla talebe eseri sadece öğrenmiyor, hocanın icra üslûbu ve tavrını kendisinde harmanlıyor ve kendine has bir üslup geliştirebiliyordu. Beşiroğlu (1998: 137) üslûbu şöyle ifade ediyor:

Hocadan meşk sırasında ilk unsur eseri hafızaya kaydetmek, yani eseri ezberlemek, en önemli ikinci unsur ise hafızaya kaydedilen eseri yorumlamaktır. Burada devreye giren en önemli konu “üslûp”tur. Üslûp, bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı ile bestelendiği makamın özelliklerine uygun olarak, usûl ve formunu bozmadan ve de bestekârın estetik anlayışına saygı kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etme olarak tanımlanabilir. icra üslupları, nota yazısının daha sık kullanılmaya başlanmasına kadar geçen süre içinde, icracıların yeteneklerine ve eserler üzerindeki hakimiyetlerine göre şekillenmiştir. İrcacıların eser icra ederken melodiye ekledikleri farklılıklar, müzisyen kuşaklar arasında kurulan bir bağ ile sonraki kuşaklara aktarılmıştır.

Zaman içinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde kendini gösteren batılılaşma hareketleri, geleneksel musikide de etkisini göstererek, devletin geleneksel musikiye verdiği desteği büyük ölçüde kesmesine neden olmuştur.

Devletten desteği kalmayan Türk musikisi, kurulan cemiyet, vakıf ve musiki severler tarafından düzenlenen özel meşk toplantılarında meşk edilmeye devam etmiştir. Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayıp cumhuriyetin ilanıyla birlikte hız kazanan teknolojik gelişmeler, dünyadaki diğer kültürlere daha kolay ulaşılmasını ve kültürler arası alışverişin daha hızlı olmasını sağlamıştır. Bu da Türk Musikisi'nin icra anlayışında belirgin değişimlere neden olmuştur. Özellikle hem saz hem de sözlü solo icra anlayışında büyük değişimler ve gelişmeler ortaya çıkararak solo icraya farklı bir anlayış getirilmiştir. Bu solo icra anlayışı hem üslup ve tavır hem de sunum açısından Osmanlı dönemindeki solo icra anlayışından çok farklıdır.

Bu solo icra anlayışı ilk olarak, en önemli saz icracısı olarak kabul edilen Tanburi Cemil Bey'de görülmüştür. Ancak, konumuz sözlü musiki olduğu için bu çalışmada saz solistliği konusuna değinilmemiştir.

Hem Batı müziğini hem de Türk müziğini iyi bilen Münir Nurettin Selçuk, solistik icradaki değişimin öncüsüdür. Münir Nurettin Selçuk sahneye getirdiği bu yeni anlayışla, musikimizin konser müziği olmasını sağlamış ve icrasında ona refakat eden hanımlar topluluğu ve icra üslubuyla, görsel ve işitsel anlamda musikimize büyük bir yenilik getirmiştir. Münir Nurettin Selçuk tarafından ortaya konan bu yeni anlayış, taklit edilerek ve gelişerek günümüze kadar pek çok solistin yetişmesine vesile olmuştur.

Bu alışmada, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e solo icra geleneğinin oluşumu ve gelişiminin yanı sıra, solo icradaki tartışılmaz ustalıkları ile tüm otoritelerin kabul ettiği üç önemli erkek solist olan Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça'nın icra ettikleri örnek eserler üzerinde yapılan analizler sonucunda, solo icra üslupları ve birbirlerine olan benzerlik ve farklılıkları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu üç önemli solisti seçmemizin nedeni, solistlik tarihi süreci içerisinde birbirinden etkilenmiş fakat farklı üsluplar oluşturmuş bu yoldaki kilometre taşı sayılabilecek solistler olmalarındır.

Yapılan icra analizlerinin karşılaştırılabilmesi için, üçünün de icra ettiği üç örnek eser seçilmiş, böylece karşılaştırmanın daha doğru olacağı düşünülmüştür. Bu üç solistin icra ettiği üç eserin ses kayıtları dijital ortamda dinlenip, yaptıkları süsleme, nüans ve icralarında dikkat ettikleri diğer hususlar dörtlü portede alt alta yazılarak notaya aktarılmıştır. Buradan elde edilen bilgilerin rehberliğinde  solistin icra özellikleri, birbirlerine olan benzerlik ve farklılıkları tespit edilmeye çalışılmıştır.

## 2. SÖZLÜ TÜRK MUSİKİSİ'NDE SOLİSTLİK

Kökeni çok eski tarihlere dayanan Türk musikisi, Osmanlı' da saray veya halk müzisyenlerinin askeri, dini, klasik ve folklorik türlerde ürettiği ve toplumun her kesiminde kullanılmış bir sanat dalıdır.

Bugünün Türk Musikisi'nde solistik icranın nasıl bir gelişim gösterdiğini anlayabilmek için, Osmanlı dönemi Türk Musikisi tarihine, ulaşılabilen kaynaklar ölçüsünde bir bakış atmak gereklidir. Osmanlı döneminde icra edilen musikiye ilişkin eldeki bilgiler 15 ve 16. yüzyıllardan sonra netleşmektedir.

Osmanlı Musikisi'nin yapıldığı mekanlar hakkında Tanrıkorur (2005: 22) şunları söylüyor:

Osmanlı'da musiki, Mehterhane, Mevlevihane, Enderûn, musiki esnafı loncaları ve özel meşkhâneler olmak üzere başlıca beş değişik mekanda yapılırdı. Bu mekânlar musikinin toplum içinde tanınıp sevilmesini, beste ve konserlerle yaygınlaşmasını sağlayan temel eğitim ve icra kurumu niteliğindediler.

Ulaşılabilen yazılı kaynaklar, bu kurumların sözlü Türk Musikisi icrasının gelişmesinde oldukça önemli rol oynadıklarını gösterir. Bunlardan biri olan Enderûn, Osmanlı Dönemi'nin en üst seviyede musiki eğitimi verilen kurumuydu. Osmanlı' da saray, sadece devlet işlerinin yürütüldüğü bir yer değil, bizzat sanatı bünyesinde barındıran, musikinin öğretildiği, icra edildiği ve toplumdaki sanatçıların desteklendiği kurumların en başında gelir.

Bunun yanında Tekkeler de sözlü musikimizin icrası konusunda aktif rol üstlenmiş önemli kurumlardan biridir. Bu dönemde tekkeler sadece dinî ritüellerin yerine getirildiği içe dönük mekânlar olmayıp, özellikle, sözlü musikide yetkin icracıların ve bestekârların yetiştirildiği mekânlar olmuştur.

Osmanlı'da tüm alanlarda batılılaşma hareketlerinin hız kazandığı bir dönemde, Mehterhâne, Enderun ve tekkelerin kapatılmasıyla, Türk Musikisi sarayda

artık eski önemini ve desteğini yitirmiştir. Bu gelişmeler neticesinde sarayın ve tekkelerin verdiği destekten yoksun kalan sözlü musiki, bazı özel meşk ortamlarında, bazı cemiyet ve vakıflarda icra edilerek geliştirilmeye ve yaşatılmaya çalışılmıştır.

Batı müziğinin ondokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı müzik coğrafyasına nüfuz etmesiyle birlikte, musikinin icra tarzında gerçekleşen değişim ve yenilikleri Aksoy (2008: 194) şöyle aktarıyor:

Hem geleneksel musikiye hem de batı musikisine üst düzeyde vâkıf olan Tanburi Cemil Bey'in saz musikisinde, Münir Nurettin Selçuk'un da sözlü musikide ulaştıkları seviye, solistik icra tarihi açısından icracılığın doruk noktalarıdır. Münir Nurettin Selçuk'un gelenekte küçük mekanlarda icra edilen bir musikiyi konser musikisine dönüştürmesi ile, Mesut Cemil'in icraya batı musikisine has koro anlayışını getirmesi, hor görülen, aşağılanan bir musikiyi daha saygıdeğer ve modern bir noktaya taşımıştır.

Bu üç büyük sanatkârın öncülüğünde musikideki solo ve koro icracılığı büyük farklılaşma ve gelişim gösterdiği dönemde aynı zamanlarda kurulan devlet radyosuyla, sözlü Türk musikisi icrası derinden etkilenmiştir.

Sözlü Türk Musikisi'nde solistik icranın gelişimi ve ön plana çıkmasında çok önemli rol oynayan devlet radyosu, o dönemin musikişinas gençlerine bir okul olmuş ve pek çok ses sanatçısı yetişmesine vesile olmuştur. Devlet radyosu, solistik icrada ileri teknikleri öğreten üstadlarla, dönemin hevesli gençlerini buluşturan bir meşkhane haline gelmiştir. O dönemde alınan ses kayıtlarının sayesinde, Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze kadar yapılan solo icraların niteliği hakkında fikir sahibi olabilmekteyiz. Bu kayıtlar sonraki nesillere solo eser icrasında dikkat edilecek hususlar konusunda da önemli bir kaynak olmuştur.

Osmanlı'nın son dönemlerinde faaliyet göstermeye başlayan ve Günümüze kadar çoğalarak gelen musiki cemiyet ve vakıfları musiki heveslisi gönüllü kişileri bir araya toplayan ortamlar olmuştur. Bu cemiyet ve vakıflar musikiye yeni icracılar kazandırma yönünde katkıda bulunsalar da akademik yönden yeterli eğitim verebilecek alt yapıya sahip değildiler. Musiki üzerine akademik eğitim almış diploma sahibi yetkin kişiler yetiştirme ihtiyacı oluşunca, geçmişte yasaklanan musiki icrası ve eğitimi, tekrar devlet himayesine girmiştir. (İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, 1976), "Türk musikisini devlet katında belgelemek, örnekleme, araştırmak, yaymak ve çağdaş müzikteki yerini almasını sağlayacak çalışmalar yapmak amacıyla; 3 Mart 1976 günü Milli Eğitim Bakanlığı tarafından

hizmete açılmıştır." şeklinde ifade etmektedir. İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nı takiben açılan diğer yeni konservatuvarlar, cumhuriyet döneminin musiki eğitimi yönünden getirdiği en önemli kurumsal yenilik olmuştur.

Sonraki yıllar içerisinde kurulan pek çok belediye ve üniversite konservatuvarı ve halen sayıları artarak faaliyet gösteren musiki cemiyet ve vakıfları, Türk Musikisi'nde yeni icracıların yetiştirilmesi için gerekli eğitim ortamını sağlamaya devam etmektedirler.

## **2. 1. İyi Bir Solistin Karakteristik Özellikleri ve İcrada Yetkinliğini Sağlayan Hususlar**

Her şeyden önce iyi bir solist olmak için, öncelikle yetenek gerekmektedir. Bir solist adayı, solistlik için gerekli diğer birçok konuda ne kadar bilgili ve donanımlı olursa olsun, eğer doğuştan gelen ve yeteneği oluşturan müzikal zeka, hayal gücü, hafıza ve güzel sese sahip değilse, onun solistlikte yetkin bir icracı olması neredeyse imkansızdır. Solist, sahip olduğu bu donanımların yanında, günümüzün teknik imkanlarından da yararlanarak iyi icracıları dinlemeli, mukayese etmeli ve sentez yaparak kendi üslubunu oluşturmalıdır.

Solistin sesinin tekniğini geliştirebilmesinde, alacağı ses eğitimi ve üslup derslerinin büyük katkısı vardır. Bu eğitimin hem fem-i muhsin sahibi bir hocadan eser meşk edilerek, hem de batı tarzı şan tekniğinden istifade edilerek yapılması; solistin hem teknik hem de üslup açısından, yeterli donanıma sahip olmasını sağlayabilmektedir.

Öncelikle şan eğitimi noktasında solistin sesinin volümünü sağlayan organları en doğru şekilde kullanabilmesi gerekir. Bu organları Ömür, (2004: 21) , "sesin güç kaynakları: Göğüs kafesi, sırt, göğüs ve özellikle karın kasları." şeklinde sıralıyor. Bu organları doğru şekilde kullanabilmeyi öğrenmek için, uzun soluklu çalışmalar yapılması gerekmektedir. Üst düzey icracı olabilmek için ses kullanımında gerekli olan tüm özelliklerin, doğru solunum egzersizleriyle elde edilebileceğini Töreyn (2008: 37) şöyle ifade ediyor:

Doğru ve güzel bir ses elde edebilmek için dikkat edilmesi gereken en önemli öğe doğru solunumdur. Konuşma ve şarkı söylemede fonasyon oluşumundan, rezonans, artikülasyon ve müzikaliteye (vurgular, tonlamalar, yoruma ilişkin hız ve nüanslar, çeşitli ses



kullanma teknikleri (legato, staccato, marcato v.b) kadar tüm davranışlar, solunum desteği, kontrolü ve denetiminin diğer ses organlarıyla eşgüdümü sayesinde gerçekleştirilir.

Şan eğitimiyle solist, ses alanının genişletilmesi ve doğru nefes alma gibi teknik açıdan önemli olan konularda kendini eğitmiş olur. Solistin, tüm bu teknik donanımların yanında, doğru bir okuyuş üslûbu kazanabilmesi için, geleneksel üslûptan beslenmiş usta bir hocayla meşk etmesi yada iyi solistleri dinlemesi gerekmektedir.

Solistlerin hakim olması gereken diğer bir konu da, makam, usûl ve nota gibi konuları içinde barındıran nazari bilgilerdir. Diksiyon da solistlerin icralarında dikkat etmesi gereken çok önemli bir konudur. Musikideki diksiyonu Gültaş (2003: 317) şöyle tarif etmektedir:

Diksiyon, doğru ve güzel konuşmakla, telâffuzu düzeltmek ve seslerin hakkını vermekle uğraşan pratik bir bilgi koludur. Diksiyon, daha çok musikide ve tiyatrodaki doğru telâffuzla uğraşır. Dilbilgisinde, nazari bilgi olan fonetiğin tatbikatını yapar. Kelimeyi, vurgularıyla yerli yerinde kullanarak, uzunluklarını, kalınlık ve inceliklerini dikkate alarak, liyezon kurallarıyla da birlikte iyi ve doğru seslendirir. Lisan, müzik kabiliyetini ancak, iyi bir telâffuzla yaşatabilir. Musikide, fonetiğin, estetik bakımdan zarif ve âhenkli, ve etkili söylenilmesinin en önemli bölümüne musiki diksiyonu denir.

Sözlü Türk musikisinde diksiyon, Münir Nurettin'in getirdiği icra anlayışıyla birlikte solistlikte hayati öneme sahip olmuştur. Sözlü musikide güftenin çok ön planda olması sebebiyle, dinleyicilerin solistin ne dediğini anlayabilmeleri için, solistin çok iyi bir diksiyona sahip olması gerekmektedir.

Yukarıda bahsedilen solistlerin eser icra ederken dikkat edecekleri hususları ve bazı icra özellikleri Yavaşca (2011: 126) şöyle sıralamıştır:

- Eseri aslına, yani doğru olarak kabul edilmiş notaya sadık kalarak okumak.
- Telaffuz'da titizlik ve güfte liyezonlarına dikkat.
- Süsleme unsurları olan çarpma, tril, grupetto vs. 'de mübalağadan kaçınmak.
- Vibrato, glissando ve alt-üst çarpmalardan esas perdeye geliş gibi ses dalgalanışlarında mübalağa ve biteviyelikten çekinmek. Lüzumlu yerde yapılacak vibratoların bir koma tiz veya pese doğru orta süratte olmasına dikkat etmek. Geniş dalgalanmalardan, keçi sesi denilen süratli ve dar vibrasyonlardan kaçınmak.
- Nefesi; kelime cümleleri yarım bırakmayacak şekilde idare etmek (medd-i nefes).
- Pesten tize, tizden pese ses kaydırmalarından ve notaların kıymetlerini keyfi olarak birbirine katmaktan çekinmek.

- Sesin tedricen azalması ve çoğalması hallerinde muvazene ve itidal gözetmek, lüzumsuz vurgulardan kesinlikle çekinmek.

- Her eserin karakterine uygun hareket süratine(ritmine) sadık kalmak, metronomla ritmi tayin edilmiş eserlerde özellikle titiz davranmak.

- Eserin sonuna doğru veya diğer kısımlarında, bestekârı tarafından notada belirtilmemişse alışılmış olan ağırlaşmaya zamansız olarak çok önceden başlamaktan kaçınmak. " bu ağırlaşmayı son ölçü ve hatta karar sesi ile ondan önceki bir veya birkaç nağmeyle sınırlamak tercih olunabilir ve mertebe farkıyla yapılır.

- Musiki kurallarına bağlı kalarak ; usûl, ritim, melodik yapı ve güftenin gerektirdiği duyguyu yan yana getirerek nüans yapılabilir.

- Bestekar tarafından özellikle işaretlenmemişse, puandorg yapmak hususunda dikkatli olmak.

- Eserleri bitirirken bir oktav tize çıkmayı âdet haline getirmemek.

Özetleyecek olursak, bir solistin, eser icrasında dikkat ettiği hususlar ve özellikler, solistin uzun süreli çalışmalarıyla kazandığı ve icralarında bir bütün şeklinde dinleyicilere aktardığı sanatsal olgunluğunun bir göstergesidir.

## **2. 2. Osmanlı Döneminde Sözlü Türk Musikisi' nde Solistlik**

Türk Musikisi' nin bugün sahip olduğu repertuar ve icra zenginliğinin en büyük kaynağı, özellikle Osmanlı döneminde, bestekârlara, saz ve ses üstadlarına yapılan büyük desteklerdir. O dönemlerde henüz nota sistemi ile öğretimi yapılmayan musikimiz, meşk silsilesiyle nesilden nesile aktararak Osmanlı Dönemi'nden bugünlere ulaşabilmiştir. Behar (2012: 15), "Meşk, Osmanlı musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı" yazı örneği", "yazı alıştırmaları" ya da "yazı karalaması" anlamına gelen bir terimdir." demektedir. Sözlü musikide meşk sistemi, bir eserin tekrar ve taklit yoluyla bir musiki üstadından öğrenilmesi temeline dayanır. Bu öğretim bir usta-çırak ilişkisi çerçevesinde gerçekleşir. Hoca üslup ve tavrıyla birlikte, sahip olduğu repertuarı ezberleterek talebesine aktarır ve eserlerin sonraki kuşaklara aktarımını sağlardı.

Osmanlı dönemindeki sözlü Türk Musikisindeki icra üsluplarının detayları hakkında bilgi içeren kayda değer bir kaynak maalesef elimizde bulunmamaktadır. Elimizdeki kaynaklarda, hanendelerin meşk yöntemiyle yetiştirildiğinden ve gazelhân gibi tek başına irticâlen okuyan kişilerin var olduğundan bahsedilmektedir. Fakat, meşk ile aktarımı yapılan üslup özelliklerinin ve hanendelerin icra üsluplarının

detaylarından bu kaynaklarda neredeyse hiç bahsedilmez. Behar (2010: 7) bu konudaki kaynakları şöyle sıralıyor:

Geleneksel Osmanlı/Türk Müziği'nin tarihinin inşası için on altı, on yedi ve on sekizinci yüzyılların müzik yaşamına ait elde belge ve kalıntı namına birkaç önemli basamak ve bazı referans noktaları vardır sadece. Bu birbirinden epey kopuk referans noktaları arasında Ali Ufkî'nin çeşitli el yazmalarını, Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi' nin ilk cildini, Hafız Post Mecmuasını, Kantemiroğlu Edvârını, Atrabü'l-Âsâr'ı, Hızır Ağa Edvârını ve 18. yüzyıla ait bazı başka güfte mecmualarını zikredebiliriz.

Osmanlı'daki İcra tarzlarıyla ilgili Tanrıkorur (2005: 86) şunları söylüyor:

Askeri ve bazı dini türler dışında, tek kişinin söylediği, çaldığı veya çalıp söylediği solo icraya, koro icrasından daha büyük önem verildiği ve bu solo icra içinde gazel ve taksim denen ses ve saz irticâlleri vardır.

Osmanlı'da musiki eğitiminin ve icrasının yapıldığı kurumlara baktığımızda, en başta gelen kurum olan Enderun' un musikideki fonksiyonuyla ilgili Kütükçü (2012: 19) şunları söylüyor:

II. Mahmut tarafından lağvedildiği 1833 tarihine değin, musikiyi hem bir sanat hem de bir bilim olarak sahiplenmiş (bir başka deyişle bugünkü anlamda hem "müzikoloji bölümü" hem de " konservatuar" 'ın işlevini bir arada üstlenmiş) çok önemli bir kurumdu.

Bu dönemde musiki icra ve eğitimi yapan diğer bir kurum da mevlevîhânelerdir. Sözlü musikinin en üst seviyede icra edildiği önemli yerlerden biri olarak göze çarpan mevlevihanelerde, sanırız toplu ibadet etmenin de etkisiyle dinî musiki formları genellikle toplu olarak icra edile gelmiştir. Başta mevlevihaneler olmak üzere birçok dini kurum, musiki eğitiminde ve İcracıların icra üslûplarının şekillenmesinde, cumhuriyet dönemine kadar etkin rol oynamıştır.

Osmanlı'da musikinin sadece askeri ve dinî anlamda veya eğlence meclislerinde değil, insanların günlük hayatlarında da çok önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Enderun ve Mevlevihane gibi kurumlarda olgunlaşan sözlü musiki'deki solo icra anlayışının, halkın sosyal yaşantısında hangi şekillerde ve nasıl yer aldığını Kütükçü (2012: 132) şöyle aktarıyor:

Osmanlı dönemi musikisinde mehtâbiyeleri nakleden hatırat türü yazılara bile bir göz atmak yeterli bir kanıt teşkil edebilir. Öyle ki, mehtâbiye anlatıları bu nazarla okunduğunda, kayıklarda yapılan üç beş kişiden mürekkep toplu icraların yanı sıra, bundan çok daha fazla, ünlü okuyucuların münferit şarkı geçtiklerinin anımsanışlarına rastlanır. Bu "solo" icralara ilişkin düşülen kayıtlar, çok daha teferruatlı biçimde yazıya geçirilmişlerdir ki, bu, hiç şüphesiz, "solo" okuyuşların, "dinleyen" ya da "olguyu gözlemleyen" nazarındaki tesirini ve ağırlığını ortaya koyan, anlamlı bir göstergedir.

Osmanlı dönemin' in en ünlü müzikologlarından biri Boğdan Prensi Kantemiroğlu'dur. Kantemiroğlu' nun yazdığı edvarda, üç tür fasıl müziğinden bahsettiğini Aksoy (2008: 33), "hanende faslı, sazende faslı, hanendelerle sazendelerin faslı" şeklinde aktarmaktadır.

Hanendelerle sazendeler faslını ayrıca belirten Kantemiroğlu' nun, hanendeleri ve sazendeleri ayrıca gruplandırmış olması, onların ve sazendelerin tek başlarına da solo icra yaptıklarına bir örnek teşkil etmektedir.

Sözlü Türk Musikisi öğretiminde, önceki dönemler gibi 17. yüzyılda da meşk usulünün etkin bir biçimde kullanıldığını da Osmanlı sarayında 19 yıl hem müzisyenlik hem de tercümanlık yapan Polonya asıllı Ali Ufkî'den öğreniyoruz. Yetenekli olduğu için saraydaki Enderûn meşkhânesine erbaşı olarak tayin edilmesini, Behar (1990: 11) Ali Ufkî' nin "Sarayı Enderûn" isimli eserinden naklederek şöyle anlatır:

Musiki hep ezbere öğrenilir; yazılabilmeyse neredeyse bir mucize gibi görülür. Bense ders görürken öğrendiklerimi unutmamak için kapar, hemen notaya alırdım. Bu yeteneğimi gören birçok Türk üstâdı da beni takdir ederdi. Bunun üzerine Erbaşı, yani içoğlanları korosunun başı tayin edildim.

Cem Behar, Ali Ufkî' nin "Sarayı Enderûn" isimli eserinin meşkhâne ile ilgili bölümünde, sözlü Türk musikisinde tek başına eser icra eden hanendelerin var olduğuna dair tespitini şöyle aktarıyor. Behar (1990: 45), "İrticâlen şarkı söyleyen, ve çok değer verdikleri şairleri de vardır."

Hanendelerin sesleri ve icralarındaki üslûplarıyla ilgili ilk yazılı tespitlere, müzisyenlere dair Osmanlı'da bilinen tek biyografi derlemesi olması açısından çok önemli bir kaynak olan Şeyhülislâm Es' ad Efendi' nin "Atrabü'l-Âsâr" isimli eserinde rastlamaktayız. Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr isimli eserinde, dönemin hanendelerinin solo icraları hakkındaki aktarımlar çok ön planda olduğu için bu

tezkireye birçok kişi tarafından "tezkire-i hanendegân" ismi verilmiştir. Esa'd Efendi kitabında aynı ortamda bulunduğu hanendelerin, seslerinin kalitesi, hânendelikteki başarıları ve okuyuş üslûp ve tavırları üzerine uzun ve ayrıntılı yorumlarda bulunmuştur.

Şeyhülislâm' ın Müziği isimli kitabında yer verdiği, Şeyhülislâm Esad Efendi'nin solo icra yapan hanendelerin üsluplarına dair yaptığı yorumları Behar (2010: 28) şöyle aktarıyor:

Derviş Sadâyi'nin sesinin kalitesi ve hanendeliği ile ilgili;

(...sadâ-yı rikkat-bahşâsı tiz ü bülend ve lehce-i nezâket-nümâsı dilpesen idi...)

(...incelik bahşeden sesi tiz ve yüksek ve nezaket gösteren lehçesi gönüllerin hoşuna giderdi...)

Hafız Post'un sesi hakkında da şöyle yazar:

"...Gerçi sadâ-yı halâvet-nâ-peydâsı bi-aheng ve turfe-karar ve âvâz-ı perde-i nâ-sâzı cülûd-ı sâmi'ine bâdi-i ikşi'âr idi..."

(Gerçi tatlılıktan yoksun sesi ahenksiz ve tuhaftı. Düzensiz perdeli sesi dinleyenlerin tüyelerini ürpertirdi.)

Es'ad efendinin yaptığı yorumlar genel olarak, yukarıdaki verilen örneklerdeki şekliyle, icracıların üslup özelliklerini teknik açıdan ifade etmekten çok uzaktır. Es'ad Efendi, Hanendelerin icra üslûpları hakkında, kalın sesli, ince sesli, lehçesi güzel ve gönül açıcı gibi bugün ki analiz yöntemlerine göre çok yüzeysel tespitlerde bulunmuştur.

Elbette, Osmanlı musiki tarihinin bu dönemlerinde de 20. yüzyılda olduğu şekliyle bir solistik icradan bahsedemeyiz. Münir Nurettin Selçuk'a kadar bir solistin sahnede tek başına solo icra yapması görülmeyecekse de, sözlü Türk Musikisi'nin dinî ve din dışı bazı formlarının solo olarak icra edildiği bu kaynaklardan anlaşılmaktadır.

Bu dönemlerde solo olarak icra edilen formların en önemlilerinden biri gazeldir. (Kurtuldu, 2006: 35), "Gazelleri makam ile okuyan kişiye gazelhan, gazel şeklinde şiirler yazan usta şairlere de gazel sera denilir."

Gazelin içeriğini ve iyi bir gazelhan olabilmek için gerekli olan donanımları Tanrıkorur (2005: 49) şöyle aktarıyor:

Gazel, bir ses sanatkârının belli bir güfte üzerine yaptığı bestedir. Tınısı güzel olmakla birlikte genişliği de uygun olacak bir sese ek olarak, yüksek makam ve edebiyat bilgisi ve ayrıca bestecilik kabiliyeti de gerektiren bir formdur.

Gazel, sözlü musikide icrası bakımından fazlasıyla ustalık gerektiren neredeyse solistin ses güzelliği, genişliği ve musiki bilgisi bakımından kendisini ispat ettiği bir solo icra türüdür. Edinilen bilgiler neticesinde solo icracılarının kendi ses özelliklerini göstermek için en çok müstakil olan gazel icracılığına yöneldiğini söyleyebiliriz.

18. yüzyıla ait musiki repertuarını günümüze ulaştıran meşk sistemine dayalı öğretim, 19. yüzyılda eski önemini yitirmeye başlamış, 20. yüzyılda ise yok olmaya yüz tutmuştur. Notanın musikide çok yaygın bir şekilde kullanılmaya başlamasıyla birlikte, notaya bağlı bir icra anlayışı gelişmeye başlamıştır. Nota bilmek, solistleri eser ezberlemek konusunda tembelliğe itmiş ve bu da, eserin duygusunun solist tarafından özgün bir biçimde ifade edilebilmesi için solistin bilgi birikimi ve yeteneğinin ön plana çıkması ihtiyacını gerektirmiştir.

19. yüzyılda Osmanlı' da sözlü Türk Musikisi, bir toplu icra biçimi olan fasıl musikisinden artık yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamış, bestecilerin de kâr, kârçe, beste ve mevlevî ayini gibi büyük formların yerine, daha hafif bir form olan şarkı formunda eserler bestelemeye yönelmesiyle, güfteler de besteler de sadeleşmiştir.

Böylelikle divan edebiyatının ağıdalı dilinden kurtulan güfteler daha anlaşılabilir olmuş ve seyirciye daha kolay ulaşabilmiştir. Bütün bu sadeleşme elbette solistlerin tavrında da görülür. Goy goylu tavır, bir diğer deyişle hafız tavrı, 20. yüzyıl ortalarına doğru yerini daha sade, anlaşılır bir Türkçe ile daha az gırtlak nağmeli bir okuyuşa bırakmış, sözlü Türk Mûsikîsi'nin dinî formları ile din dışı formları arasındaki solistik icra farklılığı belirginleşmiştir.

Ancak şunun altını çizmek gerekir ki, musiki tarihimizin Osmanlı' dan Cumhuriyet'e kadar süregelen seyri içerisinde Münir Nurettin Selçuk'la başlayan manâda bir solistik icra örneğine rastlanmaz. Münir Nurettin Selçuk, musikimizin Solistik tarihi serüveninde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte adeta bir köprü görevi görmüştür. Münir Nurettin Selçuk, sahnede tek başına solistik icra sergilemesi bakımından bir ilktir. Bunun yanında batı müziği eğitimi de almış olması sebebiyle, batı müziğinde uygulanan bazı süsleme ve nüansları kendi üslûbuyla sentezleyerek solistliğe ve icra üslubuna yeni bir yön kazandırmıştır.

### 2. 3. Cumhuriyet Dönemi Sözlü Türk Musikisi'nde Solistlik

Cumhuriyet'le birlikte hızlanan yeniden yapılanma süreciyle eş zamanlı gelişen sözlü musikideki solo icra anlayışının, Osmanlı dönemine göre daha gelişmiş bir solo icra biçimi olduğunu, icra'nın her musiki türünde ve geleneğinde zamanla gelişeceği gerçeğinden yola çıkarak söyleyebiliriz. İcranın olgunlaşması her şeyden önce musiki dağarının oturmasına, dağarı meydana getiren eserlerin iyice özümlemesine bağlıdır. İcracılar, geçmişteki musiki icracılarının oluşturdukları musiki dağarını analiz ederek kendilerine has farklı icra üslupları ortaya koyabilmektedirler. Bu açıdan bakıldığında, Osmanlı döneminde tüm icra özelliklerini ve eser repertuarını oluşturan musikimizin, Cumhuriyet dönemiyle eş zamanlı olarak solo icra anlamında büyük bir değişim ve olgunlaşma sürecine girdiğini söyleyebiliriz.

Cumhuriyet'in ilanıyla pek çok alanda gerçekleşen yenilikler, musikiye de yansımış ve Türk Musikisi bu dönemde yeni bir solo icra tarzı kazanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde artan batılılaşma hareketleri cumhuriyetin ilânıyla hız kazanmış, bu, sözlü musiki icrasında da batı müziğine ait bazı teknik ve icra şekillerinin icracılar tarafından kullanılmasını sağlamıştır.

Bu icracıların başında elbette ilk olarak, geleneksel musiki eğitimi kusursuz olan Münir Nurettin Selçuk gelir. Münir Nurettin sadece geleneksel musikideki bilgileriyle, yetinmez ve Fransa'ya giderek, batı müziği eğitimi de görmek ister. Ve bu hayalini "Sahibinin Sesi" isimli plak şirketinin de desteklemesiyle, 1928 yılında Paris' e giderek gerçekleştirir. Orada vokal çalışmalar yapar; şan, solfej ve piyano dersleri alır. İki yıl sonra yurda döndüğünde, kendi kendine gerçekleştirmeyi düşündüğü yeni bir solistik icra tarzı vardır. Paris'e gittiğinde gördüğü batı müziğinin sahnede icra edilme şekillerinden çok etkilenir ve bunu kendi ülkesinde denemeye karar verir.

Ayşe Kulin, Münir Nurettin' in sözlü musikimize getirdiği yenilik hakkında Peyami Safa' nın söylediklerini şöyle aktarmıştır:

Osmanlı musikisinin tükenme devrinde, insan sesi, muhtaç olduğu disiplini, Münir Nureddin' in kibar mümtaz şahsiyetinde bulmuştur. Konserlerde frak giyen ve ayakta şarkı söyleyen ilk mugannimizdir. Getirdiği bu medeni üslup ve kıyafet, yaptığı bu aksesuar inkılâbı, meyhane derbederliği içinde, bütün kılık ve eda haysiyetini kaybeden Osmanlı musikisinin kalıcılığında en büyük rolü oynamıştır. (Kulin, 2008: 8)

Münir Nurettin Selçuk'un yeni solo icra tarzını herkese gösterme hayalinin gerçekleştirilmesinde emeği geçenleri Kulin (2008: 44) şöyle sıralıyor.

Başta tanburi Mesut Cemil olmak üzere, Ruşen Kam, Nubar Tekyay ve Artaki Candan'ın katkıları büyüktür. Ve bu ekip Türkiye'de uzun yıllar şehir şehir dolaşarak Türk halkına, repertuarı musikimizin nadide eserlerinden oluşan bir çok konser vermişlerdir.

Münir Nurettin'in icrada yaptığı değişiklikler hakkında Aksoy' da (2008: 196) şunları söylüyor:

Münir Nurettin Selçuk musikiye sade, düz okuyuşu getirmiştir. Ondan önceki hanendeler "goy goy" denilen gırtlak süslemelerini bolca kullanma alışkanlığındaydılar. Hafızlara has bu tür okuyuşa "hafız tavrı" denirdi. Münir Nurettin Selçuk gırtlak nağmelerini büyük ölçüde düzleştirdi ve temizledi. Bundan başka, dindışı musikiyi dini musikiden ayırmak ihtiyacını duyarak her beste şeklinin ayrı bir üslup ve tavır gerektirdiği fikrini bir icracı olarak verdiği örneklerle gösterdi.

Münir Nurettin Selçuk'un icra ettiği eserdeki duygu yüceliğinin daha fazla belirtilmesi gereken yerlerde, süslemeleri ve nüansları eserin özünü değiştirmeden estetik ve üstün icra teknikleriyle kullanarak, kendine has bir üslup geliştirdiği ve bu üslubun kendisinden sonra gelen tüm icracılara yol gösterici olduğu tüm otoriteler tarafından kabul edilen bir görüştür.

1938'de kurulan Ankara radyosu da, Münir Nurettin'in özellikle solo icra alanında getirdiği yenilikler ışığında, "yerli musiki malzemesinin batı tekniğiyle işlenmesi görüşüne dayalı, devletçe de resmen desteklenen musikinin örneklerini halka tanıtmaya, sevdirmeye çalışmıştır." (Aksoy 2008: 190)

Radyonun, geçmişteki icra üsluplarının kayıt altına alınması ve sonraki kuşaklara bunun aktarılması noktasındaki katkısını Aksoy (2008: 254) şöyle ifade ediyor:

Osmanlı-Türk musikisi yirminci yüzyılda kendini yeniden üretememesine rağmen, icrada büyük bir gelişme göstermiştir. Bu gelişmenin belgeleri taş plaklar, radyo bantları ve özel bantlardır. Daha önceki dönemlerin icra örneklerini plak, bant gibi canlı belgelere dayanarak değerlendiremeyeceğimiz için, eski icranın başarı seviyesi konusunda çok iddialı bir şey söylemek pek mümkün olmayabilir. Ancak, eldeki bazı önemli verilerin izin verdiği



ölçüde, eski icra ile yeni icrayı, yani yirminci yüzyıl icrasını pekâlâ karşılaştırabiliriz. Ayrıca, en eski taş plaklar bize eski icra hakkında da örnekler ve ipuçları sunuyor.

Musiki sanatının devlet eliyle desteklenmesi, solistlerin icralarını geliştirebilmeleri için geniş imkanlara sahip olmalarını sağladı. Başta Münir Nurettin Selçuk olmak üzere, Avrupa ülkelerinde batı müziği eğitimi alan sanatçılar, şan tekniğine dayalı bir musiki okuyuşu geliştirdiler. Solo İcra anlayışındaki bu değişim; bizim müziğimizde eskiden çok fazla kullanılmayan nüansların da, solo icra üslubunu belirleyen öğeler arasında yerini almasını sağladı.

Solo icraya farklı bir anlayış getiren bu etkenlerin sonucunda, çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde görüleceği üzere solo icrada üç icra biçiminin varlığından söz edilebiliriz: "gazel geleneğine dayalı okuyuş", "şan tekniğine dayalı okuyuş", ve "klasik üslupla okuyuş" . Bu üç farklı tavrı sentezleyerek kendine has üsluplarını da geliştirebilen solistler, icra ettikleri eserlere farklı lezzet ve anlamlar katabilmişlerdir.

Özetle, Cumhuriyet dönemindeki sözlü Türk Mûsıkîsi'nde solo icranın farklı bir boyut kazanmasını sağlayan en önemli kişi Münir Nurettin Selçuk'tur. Onu takiben, bir yandan radyo ortamı kadar gazino sahnelerinde de yer alan Müzeyyen Senar, Safiye Ayla v.s gibi solistler, bir yandan da radyo ve konser salonlarında yer alan Sabite Tur Gülerman, Alâeddin Yavaşça, Arif Sami Toker ve Bekir Sıtkı Sezgin gibi değerli solistler yetişmiştir. Cumhuriyet döneminde Solistliğin yaşadığı bu değişime katkı sağlayan kurumları, İstanbul ve Ankara radyoları, devlet konservatuarları ve musiki cemiyet ve vakıfları şeklinde sıralayabiliriz.

### **2. 3. 1. Radyonun Solistliğe Etkileri**

Radyo, yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinde bütün dünyada en etkili iletişim aracıydı. Türkiye'de radyo yayınları cumhuriyetin ilanından birkaç yıl sonra başlamıştır. Aksoy (2008: 184 ), "1926 yılında İstanbul'da, 1927 yılında Ankara'da radyoların kurulmasıyla", Münir Nurettin Selçuk'un öncülük ettiği solistlik kurumu kendisini geniş kitlelere dinletebilecek imkanı bulmuştur.

Radyoda solo icraya verilen önemden Kütükçü (2012: 132) şöyle bahsediyor:

İşte gerek gelenekte -farklı bir anlayış da olsa- sağlam bir yeri olduğu bilindiği, gerekse Münir Nurettin Selçuk tarafından oldukça esaslı bir biçime getirilerek üst düzey bir icra tavrı olarak var edildiği için, solo icraya radyolarda ta başından beri bir önem verildi.

Eski İstanbul Radyosu'nda, belli bir düzenleme ve disiplin dahilinde olmasa dahi, icraların çok önemli bir kısmı solo icrasına dayanıyordu.

Cumhuriyet döneminde solo icranın geniş bir icra alanı bulduğu Radyo da, toplu icra tarzında da bir değişim ortaya çıkmıştır. (Özer, 1995: 36), "1926 yılında İstanbul'da, 1927 yılında Ankara'da radyoların kurulmasıyla, Türk müziğinde ilk disiplinli koro faaliyetine geçmiştir." (Özer, 1988: 15), "Türkiye radyolarındaki ilk düzenli koro, 1937 yılında Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil tarafından kurulan "Tarihi Türk Musikisi Ünison Erkek Korosu"dur." (Özer, 1995: 36), "1938 yılında Ankara Radyosu'nun yayına başlamasıyla, Mesut Cemil'in yönetimindeki bu koro, "Klasik Türk Müziği Korosu" ve "Tarihi Türk Musikisi Erkekler Korosu" isimleri ile faaliyetlerine devam etmiştir."

Koro icrası, kalabalık bir solist topluluğunun, okudukları eseri aynı tarzda ve solistik özelliklerini ön plana çıkarmayacak şekilde icra etme prensibine dayanır. Bu yüzden koro icra anlayışı, tril, hançere kıvraklığını gösteren çarpma ve benzeri bir çok süslemeyi olabilecek en az düzeyde kullanmayı gerektirir. Korodaki bu icra anlayışı, solistlerin solo icrâ üslûplarına, eskiye nazaran daha sade ve tek tipe yakın bir okuma tarzı yönünde büyük etki yapmıştır.

Ankara radyosunun açıldığı dönemdeki işleyişini Ak (2009: 219-220) şöyle aktarıyor:

1938 yılında hizmete açılan Ankara Radyosu öğretim kadrosu, eğitim sistemi, sanatta disiplin anlayışı ve ciddiyet açısından bir konservatuar gibi hareket ederek, çağdaş bir anlayışla sanatkar yetiştirdi. Musiki icrasına yeni bir düzen verildi, nota kütüphanesi kuruldu, radyo arşivi oluşturuldu. Tek tip bir nota sistemi için, Radyoevi içinde bir matbaa bile kurulmuştu. Bu çalışmalar tam verimli olacağı sıralarda çeşitli nedenlerle yarı bırakıldı. Ankara Radyosunun çalışma sisteminde bugün bile bu güzel anlayışın izlerini bulmak mümkündür.

Radyonun kadrosunda yer alacak sanatçıların seçimiyle ilgili de Aksoy (2008: 191) şunları söylüyor:

Ankara Radyosu yayına başlayınca zamanın tanınmış musikicileri Ankara'ya radyoya davet edildi. Radyonun Cevdet Kozanoğlu yönetimindeki musiki yayınları şubesi değerli hanendeler ile usta sazandelerden oluşan iyi bir kadro kurdu. Ayrıca, Cevdet Kozanoğlu, kendini kabul ettirmiş musiki adamlarının ders verdikleri bir eğitim programı oluşturdu.

Devlet Radyosunun ortam ve imkân sunduğu geçmişin solistleri, o günün musiki okulu bu kurumda, günümüz solistlerine miras kalacak icra örnekleri sergilediler. Bu camiaya katılmak isteyen musikişinaslar, solist olma konusunda vasıf ve bilgilerini ölçen zor sınavlara tâbi tutuldular.

Tertip edilen sınavların niteliği, tek başına, yetiştirilecek musikişinaslar hakkında ne denli titiz davranıldığına bir delil teşkil etmektedir. Nitekim Cahit Beğenç' in "Radyo" dergisinin 15 Ağustos 1942 tarihli sayısındaki " Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları" başlıklı yazısı, bu sınavlara ilişkin olarak kayda değer bilgiler sunar:

Okuyucunun sesi güzel ve radyofonik mi; tek başına, küme halinde, fasılda, usul vurarak okuyabiliyor mu; notaya ne derece vakıf; çok şarkı biliyor mu, Türk müziğinin icrasında yerleşmiş olan klasik üsluba uygun okuyuşu var mı? Jüri heyeti imtihanını bu esasa göre yapıyor.

İmtihan salonundan çıkıp imtihana gireceklerin oturduğu büyük stüdyonun kapısını açar açmaz, içeriden bir saz ve ses dalgasıyla karşılaşıyorsunuz: İki tanbur, bir keman, üç udi, iki neyzen bir köşede "fasıl" yapıyor. Ötede iki kız ses yarışı yapıyor. Bayanın birisi de masaya eğilivermiş, dizlerini dövüyor.(Beğenç, aktaran Kütükçü 2012: 71)

Öte yandan, Radyo'ya alınacak sanatçı adaylarının seçimindeki bu titizlik ve itina kadar, kabul edilen bu solistlerin bir sanatkâr olarak yetiştirilmesi noktasında da özenli bir çaba gözleniyordu. Bu maksatla, Radyo'nun belli odaları dersane olarak tasnif edilmiş durumdaydı ve sabahları bir program dâhilinde dersler yapılmaktaydı. Çeşitli anı kitaplarından edinildiğine göre, "makam", "usul", "nota bilgisinin yanında, "repertuar" ve "ileri icra teknikleri" gibi bugün için bile oldukça üst düzey sayılabilecek hususların gözden geçirilmesine dair bir temrindi bu. Bu derslere bizzat iştirak etmiş bulunan Müzeyyen Senar, bu deneyimini şu sözlerle aktarıyor:

Nuri Halil Poyraz Hocamız her sabah ilk olarak tek tek makamların özelliklerini öğretirdi ve sonra o gün tercih ettiği makamdaki şarkıları geçerdik.Çarşamba günleri ise yine Hocamız Ruşen Kam, edebiyat dersi verirdi. Şarkıların güftelerini iyi anlamamız ve doğru telaffuz etmemiz için bu ders gerekliydi. Ne anlama geldiğini bilmediğim bir kelimeye veya cümleye nasıl kendimi vererek şarkı söyleyebilirdim?.Cuma günleri ise türkü öğrenme günüydü.(Dikici, 2005: 88)

Görüldüğü üzere o dönemlerde radyo hem musiki öğrenmek isteyen yetenekli gençler için bir okul hem de musiki icracıları için çok önemli bir istihdam kapısı olmuştur. Radyoda solistik icraya ne kadar önem verildiği, radyoya sanatçı seçmek için düzenlenen sınavlarda, bir ses sanatkarında olması gereken özelliklerin belirtilmesi yönünden dikkat çekicidir.

Radyo, sadece musiki heveslisi tecrübesiz gençler ülkenin en yetenekli ve usta solistlerinin düzenli olarak bir araya gelebildikleri mahfil olması bakımından da bir okul mahiyetindeydi. İracılar için böyle bir ortamın kurulması, icra seviyesinin yükseltilmesine çok önemli katkılar sağladı. Bu katkı neticesinde İracılar, seçkinleştiler, zevklerini genişlettiler, musiki bilgilerini ve görgülerini artırdılar.

Yemek ve müziğin bir arada bulunduğu gazinoların ve benzeri mekanların açılmasıyla birlikte, artan piyasa müziğinin Radyo sanatçılarının icra üslupları üzerindeki olumsuz etkilerini Kütükçü (2012: 36) şöyle özetliyor:

1950' li yıllarda Gazino ve benzeri eğlence yerlerinin artmasıyla ortaya çıkan piyasa müziği, toplumun musiki zevki üzerinde ve icracıların üsluplarında etkili olmaya başladı. "Bu yıllar itibariyle "piyasa müziği" güçlenirken, musiki heyetleri ve yetkin bir iki icracı dışında, ağız fazlaca yayma eğilimi gözlenen, yer yer abartılı goy goy tekniğine dayalı, kayda değer ölçüde bir diksiyon bozukluğu içeren "piyasa tarzı okuyuş" da terk edilemedi, aksine perçinlendi. Çünkü sanatkâr, Radyo'da temsil ettiği icrasının kat be kat fazlasını piyasada ifa etmek, Radyo'da geçirdiği zamanın kat be kat fazlasını gazinolarda geçirmek zorundaydı; zira geçim kaygısı bunu kaçınılmaz kılıyordu; bu durumda da icrasını belirleyen temel dinamiğin, piyasanın beklentileri/kriterleri olması ve icrasının piyasa tarzına meyli son derece tabii bir sonuçtu.

Zaman içinde bozulan icradaki tavır özelliklerinden 1982' de mızrap dergisinde yayımlanan makalesinde Yavaşca (2011: 127) şöyle anlatıyor:

Bundan otuz yıl evveline kadar musiki camiasında icra hususunda son derece ehemmiyet taşıyan ve titizlikle aranan tavır, radyolarımızın takip ettiği hazır konma, tembelliğe alıştırma ve kısa zamanda şöhret olma imkanını sağlama yolundaki musiki politikası yüzünden aranmaz olmuş, tabir caizse manasını kaybetmiştir.

Zaman içinde radyo ve televizyonların yaygınlaşmasıyla oluşan toplumun sosyolojik yapısındaki değişim, radyodaki icracıların icra üsluplarını daha çok toplumun değişen zevk ve isteklerine göre şekillendirmesine neden olmuştur.

Haddinden fazla ağıdalı okuyuş, bozuk diksiyon ve abartılı vurgular içeren bir icra tarzı, bu dönemde çok yaygın bir şekilde piyasaya dönük solistler tarafından rağbet görmüştür. Radyo kurumu bugün, eski dönemlerde solistliğin gelişmesinde sunduğu imkânların hepsini ihtiva etmese de; bu işi öğrenmek isteyen gençlerin, musiki dağarlarını genişletmelerinde ve sözlü musiki icrası için tavır ve üslûp öğrenmelerinde katkı sağlayan bir kurum olma özelliğini taşımaktadır. Günümüzde unutulmaya yüz tutmuş olan meşk sisteminin yerini artık ses kayıtları almıştır diyebiliriz. Bugün, bu ses kayıtlarını dinleyerek, kendini solistik manâda yetiştirenlerin sayısı azımsanmayacak derecede fazladır. Radyo, kurulduğu günden bugüne, birbirinden kıymetli solistlerin icralarını kayıt altına alarak, solistliğin gelişiminde çok önemli katkılar sağlamıştır.

### **2. 3. 2. Musiki Cemiyet ve Vakıflarının Solistliğe Etkileri**

Mehterhâne ve Enderûn'un kapatılmasından sonra sözlü musiki meşkleri hoca evlerinde ardından da musiki cemiyet ve vakıflarında devam etti. Musikinin esaslı şekilde öğretilmesi ve nesilden nesile aktarılmasında bu cemiyet ve vakıfların da çok önemli payları vardır.

Musikide dönemin kabul görmüş hocaları önceleri kendi evlerinde öğrencilerine ders vermeye başlamışlardır. Ancak bu eğitim kurumsal bir çerçevede yapılmamaktaydı. Bir müddet sonra kurumsallaşma ihtiyacı daha fazla hissedilince birçok vakıf ve cemiyet kurulmuştur. bunların başlıcalarını Tanrıkorur (2005: 32) şöyle sıralıyor:

Musiki-i Osmani, Gülşen-i Musiki, Darü'l-Musiki, Terakki-i Musiki vb. isimler altında evlerinde veya uygun bir lokalde hususi meşk veren Kanuni Hacı Arif, İsmail Hakkı, Rif'at, Hoca Kazım (Uz), Abdülkadir ( Töre ), Kanuni Nazım, Udi Fahri ( Kopuz ) ve Ali Salahi beyler gibi tanınmış musiki üstadları, ilk defa Bolahenk Nuri Bey'in (1834-1910) açtığı yolu devam ettirdiler. Hem eğitim, hem konser amacıyla kurulmuş olan derneklerin başında ise, 1916-1931 yılları arasında çalışan, Osmanlı musikisinin ilk toplu icra plaklarını dolduran, ayrıca yurt içinde ve dışında ciddi konserler veren Darü' t-Talim-i Musiki Cemiyeti gelir.

Cumhuriyetin ilanından sonra kurulan Cemiyet ve Halkevlerinden bazılarını Özses (2009: 48) şöyle sıralıyor;

1948' de Laika Karabey Tarafından kurulan “İleri Türk Musikisi Konservatuari” Sadeddin Arel' in hocalığı ve yayın organı olan “Musiki Mecmuası” ile değerli hizmetlerde bulunmuştur. Musikimizi bilimsel olarak öğretmiş, kaliteli yayınlar yapmış ve çok sayıda sanatçının yetişmesine aracı olmuştur. Kızıltoprak Musiki Cemiyeti, İzmir Musiki Cemiyeti (1925-1933), Ankara Anadolu Cemiyeti (1925), Bursa Musiki Cemiyeti, Darü' l-Musiki, Eyüp Musiki Mektebi, Ankara Musiki Cemiyeti, Ankara Üniversitesi Korosu, Anadolu Musiki Cemiyeti.

Bu musiki cemiyet ve koroları, musikin geleceğe nesillere aktarımını sağlamakta büyük pay sahibi olmuşlardır. Bünyelerinde, nota, solfej, usûl ve üslûp derslerinin yanı sıra, geleneksel meşk usûlüne yakın bir öğretim şekli barındıran vakıf ve cemiyetlerde vardır. Bu kurumların, yetkin solistlerin yetişmesi açısından, musikiye ve icracılara hem nazari hem de pratikte büyük katkılar sağladığını söyleyebiliriz.

### **2. 3. 3. Konservatuar Eğitiminin Solistliğe Etkileri**

Osmanlı döneminde kurulan ilk konservatuar Darü'l Elhan'dır. Fakat, gerçek anlamda bir konservatuar için Türk Musikisi, 1976 yılında İstanbul Devlet Türk Musikisi Konservatuari açılana dek öksüz bırakılmıştır diyebiliriz. Darü' l Elhan daha sonraları İstanbul Belediye'sine bağlanarak İstanbul Belediye Konservatuari ismini almıştır.

Türk musikisi eğitimi, 1976 yılında İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Konservatuari'nin kurulmasıyla, ilk kez devlet tarafından himaye altına alınmıştır. Bu tarihten itibaren ülkemizin çeşitli şehirlerinde de bir çok Türk Müziği konservatuarları açılmıştır.

Bu konservatuarlarda, 1975 - 1990 arası geleneksel öğretim şekilleri daha ağırlıklı olarak uygulanmıştır. O dönemlerde konservatuarlarda okuyan bugünün değerli sanatçılarından edindiğimiz bilgiler ışığında, geleneksel icra üslûbuyla yetişmiş kıymetli üstadların bu kurumlarda hoca olması, eski meşk tarzının tam olarak olmasa da kısmen uygulanmasına imkan vermiştir.

Konservatuarların müfredatında, bir solistin ihtiyaç duyacağı derslerin bir çoğu mevcuttur. Müfredatlar okuldan okula farklılık göstermekle birlikte eğitimin yöntemi ve etkinliği hocalara göre değişmektedir. Zira eserler nota ile geçilmekle birlikte nota üzerinde üslûba yönelik yeterince süsleme işareti olmadığından; hocanın

üslûbu, öğrencinin oluşturacağı icra tarzı üzerinde daha fazla yönlendirici olmaktadır.

Konservatuarlarda teknik pek çok bilgi verilmekle birlikte, solistlik ve yorum konusu hemen hiçbir konservatuar müfredatında gerçek anlamda yer almamaktadır. Çoğu zaman dersin adı "üslup-repertuar" olmakla birlikte, dersin içeriğinde üslûp çalışması yapılmamaktadır. Derslerde eserler nota üzerinden icra edilmekte ve solistik manâda bir icra eğitiminden ziyade, sadece eserin öğretilmesi şeklinde olmaktadır. Bu durumda solistik nitelikteki sanatçıların üslûplarını geliştirmeleri, kendi özel ilgi ve çabalarına kalmaktadır.

Konservatuarlarda verilen derslerin bazılarının yetersiz olmasının yanında, Solistliğin gelişiminde çok önemli katkılar yapan bazı derslerde mevcuttur. Konservatuarlardaki müfredatlarda bulunan şan, musiki edebiyatı, sahne, solfej, nazariyat, usûl, musiki tarihi, mimik-diksiyon, üslup-repertuar, sanat tarihi ve dikte deşifre gibi dersler; solist adaylarının kendilerini üst düzey bir ses icracısı noktasına getirmesi açısından, eski dönemlerle karşılaştırıldığında büyük bir gelişmedir. Solist adayları bu dersler sayesinde, bir solistte bulunması gereken özelliklerin büyük bir bölümünü konservatuarlar aracılığıyla alabilmektedirler. Bu derslerin solistlerin icra yetkinlikleri üzerindeki etkilerini açıklamak gerekirse;

Diksiyon dersleriyle hangi harfin nasıl telaffuz edileceği, hangi hecede vurgu yapılacağı ve yüz kaslarının nasıl kullanacağı; şan dersleriyle, ses alanının genişletmesi, ses geçişlerinin doğru şekilde sağlanması, doğru nefes kullanılması; üslûp- repertuar dersleriyle, eserde süslemeleri nerelerde ve hangi oranda kullanması gerektiği, nerelerde nüans yapması gerektiği ve güfte ile melodinin homojen hale getirilmesi konularını solistler, konservatuarda alabileceği bu dersler sayesinde öğrenebilmekte ve bu bilgiler rehberliğinde üslûpları yetkinleşmektedir.

### 3. SÖZLÜ TÜRK MUSİKİSİ İCRASINDA SÜSLEME VE NÜANS ELEMANLARI

Türk Musikisinin solistik tarihi incelendiğinde, eserlerin meşk sistemiyle hocadan talebeye aktarıldığını görmekteyiz. Meşk sistemi, herhangi bir yazısal kaynağa dayanmaksızın, hocanın bildiği eserleri kendi icra üslûbuyla talebesine aktarması şeklinde yapılmaktadır. Meşk sistemi, notanın çok yaygın bir şekilde kullanılmasına kadar, musiki eğitimindeki yerini uzun süre muhafaza etmiştir.

Aksoy' da (2003: 14) Osmanlı'da notanın kullanılmayışı ve bunun sebebinin şöyle ifade ediyor:

Osmanlı musikisinin gerek bestecilik göreneğinde, gerekse eğitim, öğretim ve icrasında hiçbir zaman nota ihtiyacı duyulmadığını, bir nota sistemi geliştirme denemelerinin de başarıya ulaşmadığını biliyoruz. Bu musikinin kuramsal bilgileri ile, eğitim ve icra yöntemleri de yazılı kaynaklarla kuşaktan kuşağa aktarılmamıştır. Osmanlı musikisi sözlü geleneklerle kendini üreten bir sanat olarak var olmuştur.

"Türk ve Doğu musikisinde Kindî' den bu yana değişik bestekâr ve müzikologlar çeşitli nota sistemleri geliştirdiler. Ancak diğer bestekârlarca benimsenmeyince bunlar kalıcı olmadı. Türk musikisinde notanın gerçekten yaygın ve etkili şekilde kullanılışı ilk kez Hamparsum notası ile oldu." (Tulgan, 2013)

II. Mahmut döneminde Türk Musikisinde de ortaya çıkan batılılaşma hareketleri, batı nota sisteminin musikimizde kullanılmasını hızlandırmış ve hamparsum notasıyla birlikte, kullanılan diğer nota yazım şekillerinin tümünü, zamanla yok olma raddesine getirmiştir .

Özellikle 19. yüzyıl başlarında batı nota sisteminin kullanılmaya başlaması, eserlerin meşk sistemi yerine nota ile öğretilmesine neden olmuştur. Batı nota sisteminin eğitimde ve icralarda yaygın bir şekilde kullanılması, radyo, musiki cemiyet ve vakıflarının da devreye girmesiyle, 20. yüzyıl ortalarında daha yaygın hale gelmiştir. Bu süreç içinde Türk musikisindeki eser icralarında ve notalarında



daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Her ne kadar bu işaret ve terimler öğrenilmiş olsa da icrada yapılanların notaya aktarımı pek önemsenmemiştir. Nota Türk musikisinde, icra edilen eserin sadece ana hatlarını gösteren bir yol haritası olma görevini üstlenmektedir. Süslemelerde, notadaki ana melodi çevresinde, icrayı zenginleştiren ve kişiye göre farklılaştıran yardımcı icra elemanlarıdır. Süslemelerin eserler üzerindeki etkileri ve esere kattıkları farklı ifade biçimlerini J. S. Bach şu şekilde yorumluyor:

Süslemelerin zarureti için kimse şüphe duymaz. Onlar kaçınılmazdır. Onlar notaları birbirine bağlar, onları canlandırır, notalara gerekli olan özel vurgu ve ehemmiyeti verir, onları özel bir uyarıcı sebebiyle kabul edilebilir yapar ve özel bir dikkat uyandırır. İçeriği belirginleştirir, ister üzgün ister neşeli ya da diğer bir deyişle, mümkün olan her durumda daima kendi paylarına müziğe katkıda bulunurlar. Bu elemanlar önemli bir imkân olarak gerçek bir performans için gerekli malzemeyi sağlarlar.(Bach, aktaran Özbilen 2007: 2 )

Bach'ın bu yazısında değindiği süslemelerin, Osmanlı dönemindeki Türk Musikisi icralarında da nasıl kullanıldığını araştıran Owen Wright' in İngiltere'de yayınlanan Osmanlı/Türk musikisi eserlerindeki değişimlerin hangi model ve kalıpları izlediği konusundaki araştırmasındaki bulguları, Behar (2012: 113) şöyle yorumluyor.

Owen Wright bu araştırmasında 16 ve 17. y.y ' lara ait bazı peşrev ve saz semailerinin "genleşme" ve "geciktirme" adını verdiği bazı icra süreçlerinden geçerek nasıl tedricen değiştiklerini ortaya çıkarmayı amaçlıyor. Bunu yaparken her müzik motifinde ve melodi parçasığında zamanla ortaya çıkabilen süsleme ve başkalaşımın yönünü objektif ölçütlerle saptamaya çalışıyor.

Yine Osmanlı döneminde kullanılan süslemelere örnek teşkil edebilecek bir bilgiyi, Ali Ufki'nin XVII. yüzyılda musiki üzerine yazdığı eserlerden biri olan Mezmurlar' dan öğreniyoruz. Ali Ufki'nin yazdıklarını Behar (1990: 51-52) şöyle yorumlamıştır:

Ali Ufkî mezmurlarda sık sık, ve altını çizerek point d'orgue işaretini kullanmıştır. Bir usülle muntazam şekilde bestelenmiş bir Klasik Türk Müziği eserinde, elbette ki bu işaretin yeri yoktur. 15 mezmurdan sekizinin son notası üzerinde bu işaret konulmuştur. Onbirinci mezmurda ise parçanın ortasındaki bir sesin üzerinde point d'orgue vardır. Mezmurların yapısal düzensizliği de göz önüne alındığında, point d'orgue'ların çokluğunun

onların usûlsüz bestelenmiş olmalarına bir ipucu daha olarak kabul edilmesi gerektiği kanısındayız. Diğer yandan, mezmurlarda, dönemi.en yaygın ses musikisi üslûbunun aksine, her hecenin melodik örgüye bölünmesinden oluşan sanatlı melismalardan eser yoktur. Ali Ufkî notayı icracının bir iskeleti olarak düşünmüş olabilir. O takdirde de icracı, kendi zevk-i selimine göre gereken yerleri süsleyip uzatabilecektir.

Bu yazılı kaynaklardan edindiğimiz bilgiler doğrultusunda, o dönem icralarında süslemelerin azda olsa kullandığını ve süsleme konusunda bazı tespitlerin yapıldığını söyleyebiliriz. Türk musikisindeki süsleme kullanımıyla ilgili Özbilen (2007: 4) şunları söylüyor:

Yorumcunun alanını belirleyen, icracının sanat gücünü ve üslûbunu belirginleştiren süsleme elemanları ve notada olmayan ilâveler, yukarıda bahsettiğimiz gibi Türk makam müziği notalarında sıklıkla yer bulmamıştır. En sık kullanılan işaret, tekli çarpma notalarından ileri gidememiştir. Ancak bu çarpmaların bile tam olarak hangi nota ile bağıntılı olduğu ya da değerinin ne olduğu çoklukla belirgin değildir. Eser icrası sırasında yapılan vibratolar, grupettolar, glissandolar ya da portamentolar ise çoğunlukla notaya yazılmamış ve sınırlı örnekler dışında da yazılmamaktadır. Bu özelliğiyle sesle yapılan süsleme elemanlarının tanımlama ve sınıflamayı zorlaştırıcı, anonim bir karakter taşıdıkları gözlemlenmektedir.

Bu tez çalışmasında yararlandığımız kaynaklarda kullanılan süsleme elemanlarının bazıları, icralarda kullanılmadığının tespit edilmesi ve sözlü mûsikîside kullanılmasının uygun olmaması sebebiyle, bu tez çalışmasında kullanılan süsleme elemanları içerisinde yer almamıştır.

Bunlardan legato, bir hecenin farklı notalar üzerinde uzamasını ifade eder ve başladığı ve bittiği nota arasına çekilen bir yay ile gösterilir. Yaptığımız bu çalışmada legatoyu gösteren yay işareti, hecelerin uzun melodik cümleciklerde uzadığının işaret olmadan görülmesi ve notanın okunması açısından yarattığı zorluktan ötürü kullanılmamıştır. Bir nevi tek nota çarpma ile aynı işlevi gören plaintenin de icra analizlerinde gösterilmesine gerek görülmemiştir.

### 3. 1. Süsleme Elemanları

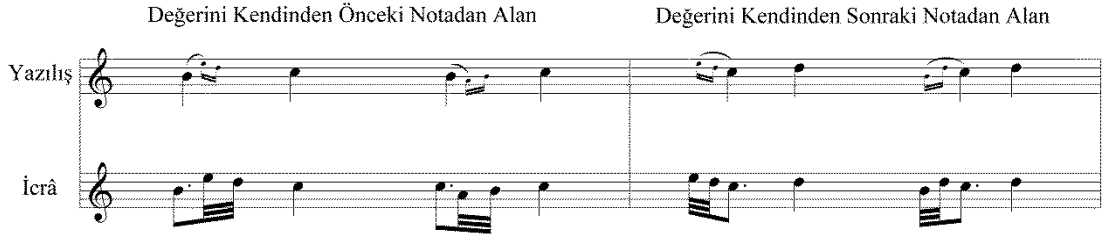
#### 3. 1. 1. Çarpma

"Çarpma için Makam Müziği'nde nota yazılarında en sık rastlanan ve küçük yazılan süsleme notasıdır. Üslûp içerisinde en çok kullanılan bu süs elemanı, genellikle notaya yazılmaya ihtiyaç duyulmadan icracı tarafından geleneksel üslûpla günümüze kadar taşınmıştır. Mümkün olduğunca kısa zamanda icra edilmesi; çarpma zamanını hangi notadan alacağına icracının karar vermesi genel kurallar arasında sayılabilir." (Torun 1996: 28)

"Makam Müziği'nde en sık kullanılan çarpma türü değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma türüdür. Bu tür çarpma esas notadan önce geldiği için kuvvetli zaman denk gelir ve vurgulu çalınır. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmada ise esas nota vurgulu çarpma notası ise zayıf zamanda çalınır. Genellikle sekizlik ya da onaltılık nota değerleri arasında kısa bir zaman birimi içerisinde değerini kendinden sonra / önce gelen notadan alarak çarpma yapılır."Notada, sapından paralel çizgi geçen küçük sekizlik (  $\text{♩}$  ) nota ile gösterilir.

Şekil 3. 1: Tek Nota Çarpma

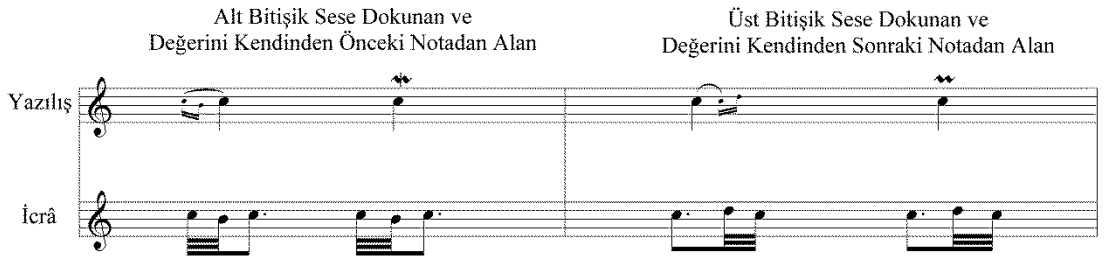
Makam müziğinde kullanılan çift çarpma notası da değerlerini kendilerinden önceki ya da sonraki notadan alabileceği gibi esas notanın alt ve üst seslerini de kullanabilen bir süslemedir . Önceden gelen gerçek notanın son kısmında mümkün olduğu kadar küçük zamanda iki küçük not duyulur sonradan gelen gerçek nota ise, gecikmemiş olarak, tam zamanında çalınır."bu çalışmada çift nota çarpma iki tane küçük onaltılık nota ile gösterilmiştir. (Özbilen 2007: 13-16)



Şekil 3. 2: Çift Çarpma

### 3. 1. 2. Mordan

"Mordan, küçük yazılmış çift notadır. Nota içinde iki tane onaltılık nota ve notanın üzerine konan (  $\blacklozenge$  ) veya (  $\blackspade$  ) şekilleriyle gösterilir." (Torun 1996: 248) Asma veya muvakkat kalıflarda kesinliği kuvvetlendirmek; eser sonlarında bitiş duygusunu denge içinde süslemek amacıyla kullanılır.



Şekil 3. 3: Mordan

"Mordan önceleri açık titreşim veya vuruş olarak bilinirdi. Bağlı olduğu aralığın altındaki yardımcı nota ile ana notanın çok hızlı birbirini takibinden meydana gelir. Bu biçim aşağı mordan olarak, onun çevrilmiş yukarı mordan olarak bilinir.

Temel olarak ritmik fonksiyonu olan bu süsleme az süre içinde vurguda kararlılık gerektirir; vurguyu artırır, doğal ritmin güçlendirilmesine yol açar. Vuruştan önce, ölçüye ters bir vurgu alır, doğal ritmin yer değiştirmesi sonucu senkop ile karşılaştırılabilir. Ritmik vurgulamayı oluşturan süslemelere tipik bir örnek olan mordandır. Mordan sadece notaya özel bir vurgu vermek istendiğinde kullanılmalıdır." (Özbilen 2007: 27)

### 3. 1. 3. Grupetto

Küçük yazılan üç veya dört küçük notaya grupetto denir. Notalar değerlerini üzerine "Grupetto" işareti konan notadan alır ve zayıf zamana denk gelir. İki nota arasına, üste konduğunda, ilk notanın son kısmından alır. Ve müziğimizde lavta mızrabı olarak tanınan "Grupetto" fasıl şarkıcılarının da kullandığı bir süslemedir." (Torun 1996: 292)

The image shows two musical examples of Grupetto. The first example is labeled 'Üst Bitişik Sese Dokunan ve Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan' (Upper adjacent notes, value taken from the previous note). The second example is labeled 'Alt Bitişik Sese Dokunan ve Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan' (Lower adjacent notes, value taken from the next note). Both examples show a written staff (Yazılış) and a performance staff (İcrâ). The performance staff shows the notes being played with a triplet of eighth notes, indicated by a '3' in a bracket above the notes.

Şekil 3. 4: Grupetto

### 3. 1. 4. Tril

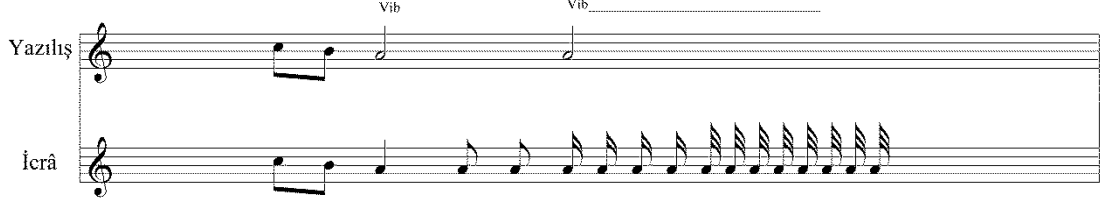
"Uygulandığı notadaki sesin bir veya yarım ton üst tarafındaki sesle sık ve muntazam çarpma yaptıran süsleme elemanıdır. Tril insan sesi ile yapılan süsleme elemanların vazgeçilmez öğelerinden biridir. Tril kelimesinin iki baş harfi "tr." notanın tepesinde işaretli bulunur. Uzayacak trillerde işaretin önüne yatık bir tırtıllı ek bulunur. (Gazimihal, aktaran Özbilen 2007: 21) Trillerde yine vibrato gibi fasıl şarkıcılarının sıklıkla kullandıkları, ses uzunluğuna belli yerlerde aksan katmak, vurgulamak suretiyle ifadede bir etki yaratan bir süsleme çeşididir.

The image shows two musical examples of Tril. The first example is labeled 'Kısa Tril' (Short Tril) and the second is labeled 'Uzun Tril' (Long Tril). Both examples show a written staff (Yazılış) and a performance staff (İcrâ). The performance staff shows the notes being played with a trill, indicated by a 'tr' above the notes. The 'Uzun Tril' example shows a longer trill with a wavy line above the notes.

Şekil 3.5: Tril

### 3. 1. 5. Vibrato

"Sık aralıklı ve dalgalanışlı seslerle sesin uzaması yoluyla nota değerinin tamamının veya bir bölümününün hançere yoluyla doldurulmasıdır. Vibrato, çıkan sese hayat veren bir ifade unsurudur." (Sadie, aktaran Özbilen 2001: 20)



Şekil 3. 6: Vibrato

"Makam Müziği icrasında fasıl şarkıcılarının hemen hemen düşünmeden, sesin canlılığını sürdürmek için perdeyi hafif ve dalgalı şekilde titreterek uyguladığı ve sesin daha parlak iştilmesini sağlayan yaygın bir süsleme çeşididir. Yeteri kadar sıklıkla icra edildiğinde kulak farklı nota dizilerini algılamaz; sadece sesin tınısında bir değişiklik fark edilir. Vibrato sesin üzerinde "vib." kısaltması ile gösterilmektedir." (Özbilen, 2007: 20)

### 3. 1. 6. Glissando

"Türkçede "kaydırma, kaydırarak" (Gazimihal, aktaran Özbilen 2007: 17) terimleriyle de ifade edilen bu süsleme elemanı nota başları arasında kırık çizgi ile gösterilir. İki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırma hareketidir. Dizi oluşturan bir portamento hareketi olarak da tanımlanabilir. Melodik fonksiyonu olan bu süsleme oktav atlayışı sırasında da sıkça kullanılır. Bu çalışmada Glissando, iki nota arasında uzayan kırık çizgi ile birlikte küçük "g." veya "gliss" harfleri ile gösterilmektedir."



Şekil 3. 7: Glissando

### 3. 1. 7. Portamento

"Özellikle ses müziğinde ve telli çalgılarda bir notadan diğerine sıçramadan kayarak veya süzülerek, (Gazimihal, aktaran Özbilen 2007: 17) " iki ses arasında uygun bir geçişi kapsayan seslendirme tekniğidir. Makam Müziğinde tarafından kullanılan bu süsleme elemanı nota başları arasında düz çizgi ve küçük " p." veya "port" harfleri ile gösterilmektedir. Glissando dan farkı iki uzak ses arasında hızlıca bir dizi oluşturmamasıdır.



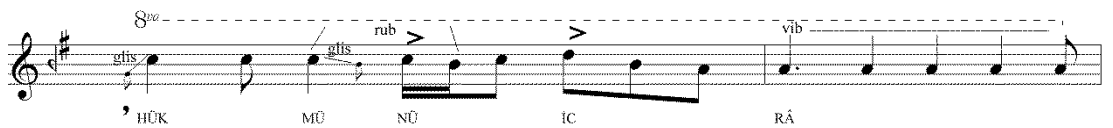
Şekil 3. 8: Portamento

ses ve perde hâkimiyetinde ustalaşmış icracılar bazı makam perdelerini bilerek ve isteyerek daha cana yakın, daha dramatik bir tesir yaratmak amacıyla perdeleri pestleştirme eğiliminde bulunurlar." (Özbilen, 2007: 17)

(Torun (2012),"portamentonun diğer bir ifadesi olarak ağır glissando" şeklinde dillendiriyor" bu açıdan Mutlu Torunun saz icrası için söylediği ağır glissandoyu söz musikisi için portamento ile birlikte değerlendirmenin daha doğru olacağını düşünmekteyiz.

### 3. 1. 8. Falsetto

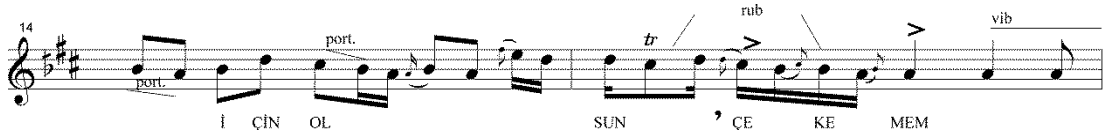
"Fasıl şarkıcılarının melodik etki amacıyla Falsetto tekniği ile oktav aralıkları kullanarak özellikle yüksek aralıklarda kafalarının en üst kısımlarındaki rezonans boşluklarını kullanarak sesin doğal dizisinin dışında elde ettikleri parlak ve ilgi çekici vibrato tekniğidir. Notaların üzerinde "8 va..." işaretiyle kullanılır." (Özbilen, 2007: 29)



Şekil 3. 9: Falsetto

### 3. 1. 9. Rubato

"Eserin icrası sırasında yorumcunun eser üzerinde "gelişigüzel ve keyfe göre hareket edişini ifade eden rubato," (Gazimihal, aktaran Özbilen 2007: 30) nota değerlerinin kesintiye uğramadan anlamlı gecikmesini ifade eder. Hem müzikal anlatımın hem de süslemenin bir dalı olarak gözlemlenen rubato (Sadie, aktaran Özbilen 2007: 30) fasıl şarkıcıları tarafından genellikle ya eserlerin meyan röprizlerini bir oktav pestten ve ritmi hafif çekerek tekrarlamaları suretiyle ya da nakaratlarda karar öncesinde başvurulmuş ritmik geciktirmeler yoluyla gerçekleştirilir. (Ayangil, aktaran Özbilen 2007: 30)

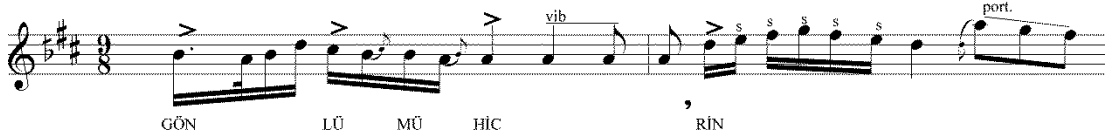


Şekil 3. 10: Rubato

"İcracının anlamlı bir etki bırakmak için eserin gerçek ritmine bağlı kalmadan ritmi ağırlaştırması ya da hızlandırması ile gerçekleşen ve fasıl şarkıcıları tarafından sıklıkla kullanılan bu süsleme de pek çok süsleme elemanı gibi Makam müziği notalarında gösterilmez. Bu çalışmada rubato uçları aşağı bakan bir açı ile gösterilmiş, aynı zamanda "rub." kısaltması kullanılmıştır." ( Özbilen, 2007: 30)

### 3. 1. 10. Stapo

"Ritmi belli etmek ve ritmik etkiyi kuvvetlendirmek için, heceleri takdî ederek; eskinin goygoylu icrasının amacı, notasız müziğin ezberlenişinde ritmin ve notaların abartılı bir şekilde hançere yoluyla vurulması ve dolayısıyla hecelerin takdî yapılacak cümle parçacıklarının usûlün belli yerlerine getirilip oturtulmasını amaçlayan bu süslemedir. Küçük "s" harfi ile gösterilir.(Özbilen, 2007: 31)



Şekil 3. 11: Stapo



### 3. 1. 11. Vurgu

Melodinin belli notalarının ve güftedeki hecelerin öne çıkartılarak bir etki yaratılması yolunda başvurulan bir süsleme biçimidir. Vurgular icracı 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.



Şekil 3. 12: Vurgu

### 3. 2. Nüans Elemanları

Bir icracının, icra ettiği eserin notası ve güftesinde hissettiği duyguları ifade etmek için yaptığı ,sesinin volümündeki "artış, azalma", kullandığı bazı tekniklerle sesinde yaptığı tınısal değişimler ve eserin ritmindeki değişiklikleri "nüans" olarak tanımlayabiliriz. Nüansı Öztuna' da (2000: 327) şöyle tanımlıyor,

Bir musiki eserinin makine intizamıyla değil de, her türlü beşeri hissi ve fikri ifade edebilecek bir surette icrası için bir takım işaretlere nüans işaretleri diyoruz.Çünkü eserin incelikleri, ancak bunlar sayesinde belli olabilmektedir.

Sesin volümünde değişim yaratan nüans terimleri şunlardır;

Fortississimo (fff) : Son derece kuvvetli

Fortissimo (ff) : Çok kuvvetli

Forte (f) : Kuvvetli

Mezzo-Forte (mf) : Orta kuvvette

Piano (p) : Hafif

Pianissimo (pp) : Çok hafif

Pianisissimo (ppp) : Son derece hafif

Forte Piano (fp) : Kuvvetli sonra hafif

Piano Forte (pf) : Hafif sonra kuvvetli

Decrescendo : Azalarak

Crescendo : Artarak

Sforzando (sfor.) : Sesin ansızın kuvvetlenmesi (Öztuna, 2000: 328-329)

Bu çalışmada kullanılan nüans işaretleri seçilirken, Batı müziğinde kullanılan nüans işaretlerinin Türk musikisi icralarının ifadesine uygun olması ve eser icralarında yaygın olarak kullanılması ön planda tutulmuştur. Ayrıca solistlerin eser icrasında aldıkları nefes yerleri de virgl " , " işareti ile belirtilmiştir.

#### 4. MÜNİR NURETTİN SELÇUK, BEKİR SITKI SEZGİN VE ALÂEDDİN YAVAŞÇA'NIN YORUMLADIĞI ÜÇ ÖRNEK ESERİN ANALİZLERİ

Eserlerin hangi oranda süslenmesi gerektiği konusu, kaliteli bir icra açısından büyük önem taşımaktadır. Süslemeler, seviyeli bir sanat anlayışı içerisinde, icranın bütünlüğünü ve karakterini bozmadan kullanılmalıdır. Bir solistin hangi süslemeyi nerede ve hangi oranda kullanacağını bilmesi, o solistin ustalığını göstermektedir.

Bestekârların eseri bestelerken hissettikleri duyguyu bütünüyle notaya aktarmaları mümkün değildir. Bestecinin duygularının yanında, solist kendi duygularını da , süsleme ve nüansların da yardımıyla abartmadan esere katabilir. Bu şekilde solist esere pekiştirici bir ifade verme yoluna gidebilir. Süsleme ve nüanslar, doğru ve yeterli düzeyde yapıldığında, bu eseri bozmak değil esere solistin üslubunun yansıması olmaktadır. Soyut bir kavram olan üslubun görünen yüzü de, notada yer alan süsleme, nüans, ritim ve diksiyonla birlikte, solistin kendine has ses yapısıdır. İyi bir solist, bu konularda yeteri kadar bilgi ve beceriye sahip olan kişidir. İyi bir solist, ya iyi bir üslup tarzının temsilcisi, ya da iyi ve yeni bir üslup ortaya koyabilendir.

Bu açıdan, bu çalışmada ele aldığımız üç solistin üslup özelliklerinden kısaca bahsetmenin, örnek eserler üzerinde solistlerin icra analizlerinin daha anlaşılır olması bakımından önemli olduğunu düşünmekteyiz . Bu üç ustanın icra üslubu açısından birbirlerinin devamı olduklarını ama tamamen aynı olmadıklarını Dikmen (2011) şöyle özetliyor:

Musiki aleminde, temayüz ettiği gençlik yıllarında, Münir Nurettin Selçuk gibi bir ses ustasının varlığı ve O'na yakın olması Alâeddin Yavaşca için bulunmaz bir nimet olmuştur. Münir Bey'i boş yere taklitten ibaret kalmamakla beraber, diğer tavır sahibi musikişinaslardan da, ki bunların en başında Zeki Arif Ataergin gelmektedir, istifade ile kendine has bir tavır elde etmiştir.

Bu tavır kendisinden önceki önce duyulmadığı gibi, kendisinden sonra da, başta büyük usta Bekir Sıtkı Sezgin olmak üzere bir çok ses sanatçısı tarafından benimsenerek ve günümüzde de kullanılmaktadır.

Münir Nurettin Selçuk;

Münir Nurettin Selçuk, geleneksel "goy goy" icra tarzını batı şan tekniğiyle birleştirip solistlikte yeni bir dönemi başlatan kişidir. Tenor bir sese sahiptir. Bu açıdan genellikle bir ses transpoze veya yerinden akorttan eserleri seslendirmiştir. İcracılığı ile ilgili, Yavaşca (2012) şunları söylüyor:

Eser icrasında çok fazla oktav kullanılması eski icra tarzının ondaki tesiridir. Oktavı genel olarak sesinin parlaklığını ve icra ettiği eserin bittiğini seyirciye hissettirmek için kullandığını düşünüyorum. Her perdeye sağlam basan ve hançeresi çok kuvvetli olan bir ses sanatçısıydı. Batı müziğindeki nüansları da yerli yerince kullanarak modern bir icra tarzını benimserdi..

Münir Nurettin hakkında Körükçü (2012) şunları ifade ediyor:

Münir Nurettin Selçuk'un icra üslubunda, o dönemin dinleyicisinin de talepleri doğrultusunda, Hafız Burhan, Hafız Kemal ve diğer gazelhanların etkisi mevcuttur. Türkiye'de ilk solist örneği olarak kendine özgü bir başlangıç yapmıştır. Münir Bey'in eser icralarındaki diksiyonuna, yeteri kadar ehemmiyet göstermediğini düşünüyorum. Bunun sebebi de, artistik bir tavırla sesinin bütün hünerini göstermek konusundaki ısrarıdır. Eserlerin bir çok yerinde bir oktav yukarıdan okuyarak ilgi çekmeyi her zaman başarmış bir icracıdır. Nüans kullanımı konusunda kendini eserin istediğiyle kısıtlamamıştır. Nüansları sesini en güzel gösterebileceği ve en fazla ilgiyi çekebileceği şekilde kullandığını düşünüyorum.

Münir Nurettin' in geleneksel icra ile batı tarzı icrayı nasıl ustaca birleştirdiğini, Torun (2012) şöyle aktarıyor:

Münir Bey' in belli bir zamandan sonra kendi iradesiyle daha düz bir icrayı tercih ettiğini ve öğrencilerine de bunu tavsiye ettiğini biliyorum ama şöyle de bir şey söyleyebilirim. Fransa' ya gitmeden önceki kayıtlarını dinlediğimizde de bir yerinize öyle dokunuyor ki gelenekten gelen o üslupla okuduğu icralar, çok güzel ama Münir bey öyle bir solist ki, hayatının son zamanlarında okuduğu icralarda da o üslubu yakalayabiliyor. İkincisi batı müziği etkisiyle daha da düz icrayı tercih ediyor. Bizim dinlediğimiz zaman fark edemediğimiz öyle ince kıvrak hançerelerle süslemeler yapar ki

eseleri gerçekten nakış gibi işlediğini görebiliyoruz. Notaya göre farklı icrayı çok tercih ederdi. Ancak bunu o köşelilikte yuvarlanmış oluyor. Köşelerin yuvarlanması bizim müziğimiz açısından çok önemli. Yani küçük notalara bölünmesi bir yandan notadan farklı icrayı getiriyor. Fazla süslenmiş, böyle barok gibi fazla süslenmiş süsten gözüküyormuş gibi olabilir ama, bir yandan da köşelerin kalkmasını sağlıyor. Yani o süslemeleri o kadar ustaca bir yerlere koyuyor ki, Münir Bey orda siz onu görmüyorsunuz o yumuşatma işine yarıyor ve asıl çizgiyi bozmadan, çok hoş bir icra ortaya koymuş oluyor.

Alâeddin Yavaşça;

Başta Münir Nurettin Selçuk olmak üzere bir çok usta sanatçıdan istifade etmesi bakımından çok zengin bir meşk dağarına sahiptir. Münir Nurettin'in icraya getirdiği yeni anlayışı, kendisinde farklı bir boyuta taşımış ve kendine has bir üslup geliştirmiştir. Bu üslup İçinde hem geleneksel tavrı, hem Münir Bey'in teknik ve nüans kullanımını hem de diksiyonunda yöresel bir diyalektiği barındırır. Torun (2012) bu konuda şunları söylüyor:

Alaeddin beyin soyundan gelen bir kültürü var. Türkiye' nin güneydoğusundan o zaman zaman telaffuzunda o yörenin etkisi gözükür ama, bunu isteyerek yapmış olabilir. Ve bunu bir müzisyende uygun olabileceğini düşündüğü şekilde kullanabilir.

Bu konuyla ilgili Alâeddin Yavaşça' nın ses telleri üzerinde yaptığı testlerdeki bulgularını, Belgin (2011) şöyle aktarıyor:

Yapılan fonetik analizde, sesli ve sessiz fonemlerde(en küçük ses birimi) Türk fonetik kurallarının uygun çıkarılışı yanında bazı sesli fonemlerde mahallî diyalektin etkilerine rastlanmıştır. Sesin zengin harmonisinin yanında 20-95 dB arasında değişebilen şiddet aralığı da üstün yorum niteliğini olumlu yönde etkiliyor. Yapısal özelliğin ortaya çıkardığı zengin bir ses uyumu, eğitim ve yüce bir ruh ile birleşince Türk Sanat Musikisi' nde bir dehayı ortaya çıkarmıştır.

Alâeddin Yavaşça' nın icracılığı ile ilgili Körükçü (2012) şunları söylüyor:

Alaeddin Bey, Münir Bey'den daha sade, daha kurallı, daha rafine ve eserin yapısına daha sadık kalan bir icra üslubunu benimsemiştir. Alâeddin Hoca diksiyon açısından da güftelerin hakkını vermiş, ritim konusunda genellikle eserleri olması gereken giderlerinde icra etmiştir. Gereksiz usulü yaymalar ve hızlanmalar icralarında pek görülmez. Bu açıdan eserin usulünün hakkını tam anlamıyla verdiğini söyleyebiliriz.

Bekir Sıtkı Sezgin;

Çok küçük yaşlarda başlamasından dolayı dini musikide kendini çok geliştirmiştir. Beş yaşında hafız olması, üstün bir yetenek olduğunun kanıtıdır diyebiliriz. Geleneksel icra açısından Alâeddin Yavaşça'dan oldukça fazla istifade etmiştir. Alâeddin Yavaşça'nın yanı sıra pek çok kıymetli usta ile de çalışmıştır. Kendi yeteneği ve hocalarından aldığı bilgilerle, Dini musikiyle din dışı musikiyi en iyi şekilde harmanlayarak kendine has bir üslup geliştirmiştir.

Bekir Sıtkı Sezgin hakkında Yavaşça (2012) şunları söylüyor:

Dinî musikiye de vakıf olan bir ses sanatkârı olduğu için, eserleri icra edişinde, bu musikinin özellikleri ve duygusu hissedilir. Din dışı bir eseri icrası dinlenildiğinde de yine, kapalı tarzda dini musiki icrası ön plana geçer. Ses renginin güzelliği, pest ve tiz seslerdeki hakimiyeti sebebiyle Bekir Sıtkı Sezgin'e 20. yy. da yetişmiş olan solistler arasında ayrı bir yer ayrılması gerektiğine inanıyorum. Konservatuar açılmadan evvel de İstanbul radyosuna gelmesi için ısrar ettim. İzmir'den İstanbul'a geldiğinde muayenehaneme gelir, önce kaydettiği bazı eserleri bana dinletir, ardından da bir nevi meşk şeklinde bu eserleri birlikte icra ederdik.

Dini musiki tavrının icrasında hissedilmediğinden Torun (2012) şöyle bahsediyor:

Ritimsel açıdan karşılaştığımızda da Bekir Sıtkı Sezgin hocamızda Münir beye ve Alaeddin beye göre daha fazla ritmi astığı konusunda bir kanaatim var. Bekir hocanın dini musiki kökenli olması onun icrasına pozitif anlamda yansımıştır. Bekir Sıtkı diğerlerini arasında dini musiki alanında en fazla donanımda olanıdır. ama din dışı formda bir eser seslendirdiğinde hafız üslubunu hiç hissettirmeden eserin istediği üslubu kullanabilirdi. eskilerde kaside okur gibi gazel okuyor, kur an okur gibi şarkı okuyor diye eleştiriler olurdu . Ama Bekir Bey' in dini musiki kökeni bu kadar fazla olmasına rağmen eser icralarına hiç aksettirmemiştir.

Eser okurken perdelere ne denli doğru bastığını da Körükçü (2012) şöyle ifade ediyor:

En belirgin icra özellikleri, perdeleri çok temiz basması, güfte ile melodi arasındaki duygusal bağıntıyı sesinin her tonunu kullanarak en doğru ve etkileyici şekilde ifade etmesidir. Bir çok ses sanatçısı sadece melodiyi yorumlamayı düşünür. Kimileri de sadece

güfteyi ön planda tutarak melodiden ve doğru perde baskılarından uzaklaşmışlardır. Bu anlayışların tam tersine Bekir Bey, bir üslubu oluşturan iki ana unsur olan güfte ve melodi bütünlüğünü en mükemmel şekilde birleştirmiştir. Hatta bestekardan kaynaklanan bazı güfte ve melodi uyumsuzluklarını dahi üstün musiki yeteneği ve bilgisiyle düzeltirdi.

Çalışmamızın bu bölümünde, kişisel arşivimde yer alan Üç solistin de okuduğu üç eser, süsleme ve nüans işaretleri, ritim, ve nefes açısından incelenmiştir. Ve bu incelenen noktalar, nota ve tablolarla detaylarıyla gösterilmiştir. Her eserin sonunda tüm solistlerin icralarının benzerlik ve farklılıkları incelenerek üsluplarındaki ortak ve farklı yönler tespit edilmiştir.

## 4. 1. Hicaz Şarkı "Bir Taraftan Üzüyor Gönlümü Hicrin Elemi"

### HİCÂZ ŞARKI BİR TARAFTAN ÜZÜYOR GÖNLÜMÜ HİCRÂNIN ELEMİ

USÛL: AKSAK

GÜFTE: MEHMET HALİD BEY  
BESTE: ŞEVKİ BEY

TRT NOTASI

1

MÜNİR NURETTİN  
SELÇUK

BEKİR SITKI  
SEZGİN

ALAEDDİN  
YAVAŞÇA

BİR TA RAF DAN Ü ZÜ YOR

BİR TA RAF DAN Ü ZÜ YOR

BİR TA RAF DAN Ü ZÜ YOR

BİR TA RAF DAN Ü ZÜ YOR

TRT NOTASI

2

MÜNİR NURETTİN  
SELÇUK

BEKİR SITKI  
SEZGİN

ALAEDDİN  
YAVAŞÇA

GÖN LÜ MÜ HİC RİN

GÖN LÜ MÜ HİC RİN

GÖN LÜ MÜ HİC RİN

GÖN LÜ MÜ HİC RİN



TRT NOTASI

3

E LE Mİ OF BİR TA RAF DAN

MÜNİR NURETTİN SELÇUK

BEKİR SITKI SEZGİN

ALEADDİN YAVAŞÇA

RİN E LE Mİ OF BİR TA RAF DAN

TRT NOTASI

4

Sİ KI KI CÂ NI MI DEH

MÜNİR NURETTİN SELÇUK

BEKİR SITKI SEZGİN

ALEADDİN YAVAŞÇA

Sİ KI YOR CÂ NI MI DEH

TRT NOTASI

5

RİN Sİ TE Mİ OF

MÜNİR NURETTİN SELÇUK

BEKİR SITKI SEZGİN

ALEADDİN YAVAŞÇA

RİN DEH RİN Sİ TE Mİ OF

## TRT NOTASI

6

BİR TA RAF DAN Sİ Kİ YOR

MÜNİR NURETTİN SELÇUK

6

' BİR TA RAF DAN Sİ Kİ YOR

BEKİR SITKI SEZGİN

6

' BİR TA RAF DAN Sİ Kİ YOR

ALEADDİN YAVAŞÇA

6

' BİR TA RAF DAN Sİ Kİ YOR

## TRT NOTASI

7

CÂ Nİ Mİ DEH RİN

MÜNİR NURETTİN SELÇUK

7

' CÂ Nİ Mİ DEH RİN RİN

BEKİR SITKI SEZGİN

7

' CÂ Nİ Mİ DEH RİN RİN

ALEADDİN YAVAŞÇA

7

' CÂ Nİ Mİ DEH RİN

## TRT NOTASI

8

Sİ TE Mİ ( SAZ ) BİR TA RAF DAN

MÜNİR NURETTİN SELÇUK

8

Sİ TE Mİ ( SAZ ) BİR TA RAF DAN

BEKİR SITKI SEZGİN

8

' Sİ TE Mİ ( SAZ ) BİR TA RAF DAN

ALEADDİN YAVAŞÇA

8

' Sİ TE Mİ ( SAZ ) BİR TA RAF DAN



TRT NOTASI  
12

SUN ÇE KE MEM BÖY

MÜNİR NURETTİN  
12 SELÇUK

SUN ÇE KE MEM BÖY BÖY

BEKİR SITKI  
12 SEZGİN

SUN ÇE KE MEM BÖY BÖY

ALEADDİN  
12 YAVAŞÇA

SUN ÇE KE MEM BÖY BÖY

TRT NOTASI  
13

LE GÂ MI OF KUR TAR AL LAH

MÜNİR NURETTİN  
13 SELÇUK

LE GÂ MI OF KUR TAR AL LAH

BEKİR SITKI  
13 SEZGİN

LE GÂ MI OF KUR TAR AL LAH

ALEADDİN  
13 YAVAŞÇA

LE GÂ MI OF KUR TAR AL LAH

TRT NOTASI  
14

İ ÇİN OL SUN ÇE KE MEM

MÜNİR NURETTİN  
14 SELÇUK

İ ÇİN OL SUN ÇE KE MEM

BEKİR SITKI  
14 SEZGİN

İ ÇİN OL SUN ÇE KE MEM

ALEADDİN  
14 YAVAŞÇA

İ ÇİN OL SUN ÇE KE MEM

TRT NOTASI

15

BÖY LE GÂ MI

MÜNİR NURETTİN  
SELÇUK

15

'BÖY port. 'BÖY LE GÂ MI SON

BEKİR SITKI  
SEZGİN

15

'BÖY tr. LE 'GÂ MI

ALEADDİN  
YAVASÇA

15

'BÖY > BÖY vib. LE GÂ MI vib.

*mf* *mf* *p* *pp* *mf* *p*

#### 4. 1. 1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	2,3,5,8,13,16,18,21,28	9
Tril	8,23,24,27,28	6
Glissando	7,10,16,21,26	6
Portamento (Ağır Glissando)	4,6,8,11,14,18,22,23,26,29	10
Tek Nota Çarpma	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,12,13,14,15,18,19,20,22,23,24,27,28,30	53
Çift Nota Çarpma	7,9,22,28	4
Mordan	5,20	4
Grupetto	15,30	2
Falsetto		
Vurgu	1,2,3,4,5,6,8,10,11,12,14,16,17,19,20,21,22,24,25,26,28,	38
Rubato		
Stapo	4,9,14,19	27
Notaya göre farklı okuma	28	1

#### 4. 1. 2. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	1,2,3,5,7,8,11,13,15,16,18,21,26,28	14
Tril	15,20,23,28,30	5
Glissando	16	1
Portamento (Ağır Glissando)	4,6,8,12,14,19,21,22,26,27,29	14
Tek Nota Çarpma	1,2,3,5,7,8,9,10,12,13,14,15,17,18, 19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30	59
Çift Nota Çarpma	7,8,9,13,22,24	6
Mordan	5,6	2
Grupetto		
Falsetto		
Vurgu	1,2,6,9,10,11,13,14,15,16,18,19,20 21,23,24,25,26,28,29,30	37
Rubato	15,28	2
Stapo	9,10,24,25	8
Notaya Göre Farklı Okuma	4	1
















#### 4. 1. 3. Alâeddin Yavaşca Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Porte Numarası	Toplam
Vibrato	5,7,10,13,16,18,20,22,23,25,28,30	13
Tril	2,9,12,23,24	7
Glissando	14	1
Portamento (Ağır Glissando)	6,10,11,12,17,18,21,26,27	15
Tek Nota Çarpma	2,3,5,7,8,9,12,13,15,18,19,20,21,22 23,24,25,28,29,	38
Çift Nota Çarpma	7,8,17,23,24	6
Mordan	5,9,14,20,27	5
Grupetto	22	1
Falsetto		
Vurgu	1,3,4,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17 18,19,20,21,23,24,25,26,27,28,29,30	46
Rubato	15	1
Stapo	4,19	10
Notaya Göre Farklı Okuma		


















#### 4. 1. 4. Münir Nurettin Selçuk Eser Metronom Tablosu

Münir Nurettin Selçuk esere ilk portede 8' lik değerde 114 metronomla başladıktan sonra, eseri son portede 110 metronomla bitirerek, ortalama 112 metronom değerinde ve toplamda 2,26 saniyede icra etmiştir.

1. Porte		114
2. Porte		113
3. Porte		113
4. Porte		113
5. Porte		113
6. Porte		112
7. Porte		113
8. Porte		113
9. Porte		113
10. Porte		112
11. Porte		112
12. Porte		112
13. Porte		112
14. Porte		110
15. Porte		110
















#### 4. 1. 5. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Metronom Tablosu

Bekir Sıtkı Sezgin, esere ilk portede 8' lik değerde 111 metronomla başladıktan sonra, eseri son portede 96 metronomla bitirerek,ortalama 103 metronom değerinde ve toplamda 2,42 saniyede icra etmiştir.

1. Porte		111
2. Porte		107
3. Porte		107
4. Porte		106
5. Porte		106
6. Porte		106
7. Porte		104
8. Porte		103
9. Porte		103
10. Porte		101
11. Porte		101
12. Porte		100
13. Porte		100
14. Porte		98
15. Porte		96

#### 4. 1. 6. Alâeddin Yavaşca Eser Metronom Tablosu

Alâeddin Yavaşca, esere ilk portede 8' lik değerde 124 metronomla başladıktan sonra, eseri son portede 115 metronomla bitirerek, ortalama 119 metronom değerinde ve toplamda 2,19 saniyede icra etmiştir.

1. Porte		124
2. Porte		124
3. Porte		124
4. Porte		120
5. Porte		120
6. Porte		118
7. Porte		120
8. Porte		118
9. Porte		119
10. Porte		115
11. Porte		115
12. Porte		117
13. Porte		117
14. Porte		115
15. Porte		115

#### **4. 1. 7. Eser İcralarının Karşılaştırmalı Analizi**

**a-)** Her üç sanatçı da Hicaz makamındaki eseri yerinden bir ses pestten rast perdesinde seslendirmişlerdir.

**b-)** Vibrato, her üç sanatçı tarafından da dörtlük ve daha büyük değerdeki notalarda ve genellikle kelimelerin son hecelerinde uygulanmıştır. Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca, Münir Nurettin Selçuk' a göre daha fazla vibrato kullanmışlardır.

**c-)** Tril, her üç sanatçı tarafından da genellikle sekizlik ve dörtlük notalarda kullanılmış. Uzun trillerden de olabildiğince kaçındıkları gözlenmiştir.

**d-)** Glissando, genellikle ikili aralıktan daha fazla aralıkta yer alan iki nota arasında kullanılmıştır. Glissando, en fazla Münir Nurettin Selçuk tarafından ve altı kez kullanılmış, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca glissandoyu tüm eser boyunca sadece bir kez kullanmışlardır. Bu açıdan glissando, Münir Nurettin Selçuk'un icrasında diğer icracılara göre daha sık kullandığı bir süsleme olarak göze çarpmaktadır.

**e-)** Portamento, her üç sanatçı tarafından da, özellikle ikili aralık geçişlerinde kullanılmış ve icralarında birbirine yakın oranda kullanmıştır.

**f-)** Tek nota çarpma'nın genellikle peşi sıra gelen onaltılık ve sekizlik notalarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Eserde tek nota çarpma, Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıtkı Sezgin tarafından Alâeddin Yavaşca' ya göre biraz daha fazla kullanılmıştır.

**g-)** Çift nota çarpma ise, üçü tarafından da genellikle sekizlik noktalı notaların ardından kullanılmış ve tek nota çarpmaya göre kullanımı daha az tercih edilmiştir. Mordan, hecelerın vurgusunu belirtmek için kelimelerin ilk hecesinin geldiği notalarda ve üç sanatçı tarafından da birbirine yakın oranda kullanılmıştır.

**h-)** Grupettoyu Münir Nurettin iki, Alâeddin Yavaşca bir kez kullanmış. Bekir Sıtkı Sezgin ise hiç kullanmamıştır.

**ı-)** Rubatoyu Bekir Sıtkı Sezgin iki, Alâeddin Yavaşca bir kez kullanmışlardır. Bu nedenle ritmik yavaşlamalar, Bekir Sıtkı Sezgin'in icrasında daha belirgin olarak görülmektedir.

**i-)** Vurgu, en fazla Alâeddin Yavaşca tarafından kullanılmıştır. Münir Bey ve Bekir Bey aynı oranda kullanmışlardır. Bu açıdan Alâeddin bey , kelimeleri ve pestten tize geçişleri daha belirgin ifade edebilmek için, icrasında vurguyu diğer iki sanatçıya göre daha fazla kullanmıştır. Her üç sanatçıda vurguyu, daha belirgin ifade

etmek istekleri kelimelerin genellikle ilk hecelerinde ve tiz notaları daha kuvvetli duyurmak için kullanmışlardır.

**j-)** Stapo, Münir Nurettin tarafından diğer sanatçılara göre belirgin bir şekilde fazla kullanılmıştır. Münir Nurettin stapoyu çok sık kullanarak icrasında ritmik duyguyu ön plana çıkarmıştır.

**k-)** Notaya göre farklı icra, Münir ve Bekir Bey tarafından sadece birer kez kullanılmıştır.

**l-)** Metronom açısından Münir Nurettin Selçuk ve Alâeddin Yavaşça, Bekir Sıtkı Sezgin' e göre daha hızlı bir icra anlayışını ön planda tutmuşlardır. Bekir bey' in metronom olarak daha yavaş bir icraya sahip olmasının sebebi, kelime geçişlerinde ritmi yavaşlatması ve özellikle rubato gibi süslemeleri kullanmasıdır. Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin yavaşça ve Bekir Sıtkı Sezgin' e göre başladığı metronom değerine yakın bir değerde eseri sonlandırmıştır.

**m-)** Tüm eser boyunca Münir Nurettin Selçuk yirmi üç, Bekir Sıtkı Sezgin yirmi dört ve Alâeddin Yavaşça yirmi dokuz kez nefes almışlardır. Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıtkı Sezgin'e göre Alâeddin Yavaşça uzun melodik cümlelere gelen heceleri daha fazla tekrar etmiştir.

**n-)** Bekir Sıtkı Sezgin nefesi genellikle kelime sonları veya başlarında alırken, Münir Nurettin Selçuk ve Alâeddin Yavaşça bazen kelime ortalarında da nefes alarak kelimeleri bölmüştür.

## 4. 2. Hüseyini Şarkı "Feryâd Ediyor Bir Gül İçin Bülbül-i Şeydâ"

### HÜSEYİNİ ŞARKI FERYÂD EDİYOR BİR GÜL İÇİN BÜLBÜL-İ ŞEYDA

USÛL: CURCUNA

GÜFTE:MEHMET EMİN ÇAKIROĞLU  
BESTE:SUPHİ ZİYA ÖZBEKKAN

TRT NOTASI  
1

MÜNİR NURETTİN  
1 SELÇUK

BEKİR SITKI  
1 SEZGİN

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

FER YÂD

FER YÂD

FER YÂD

FER YÂD

TRT NOTASI  
2

E Dİ YOR BİR GÜL İ ÇİN

MÜNİR NURETTİN  
2 SELÇUK

BEKİR SITKI  
2 SEZGİN

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

E Dİ YOR BİR GÜL İ ÇİN

E Dİ YOR BİR GÜL İ ÇİN

E Dİ YOR BİR GÜL İ ÇİN

E Dİ YOR BİR GÜL İ ÇİN

## TRT NOTASI

3  
BÜL BÜ Lİ ŞEY DÂ (SAZ.....)

MÜNİR NURETTİN  
3 SELÇUK  
s s s s vib

BEKİR SITKI  
mf BÜL BÜ Lİ ŞEY DÂ p (SAZ.....)

SEZGİN vib

ALÂEDDİN  
mf BÜL BÜ LÜ ŞEY DÂ p (SAZ.....)

YAVAŞÇA vib

mf BÜL BÜ LÜ ŞEY DÂ p (SAZ.....)

## TRT NOTASI

4  
FER YÂD

MÜNİR NURETTİN  
4 SELÇUK  
vib vib

BEKİR SITKI  
mf FER YÂD AD f

SEZGİN tr vib vib vib vib

ALÂEDDİN  
mf FER YÂD f

YAVAŞÇA vib vib

mf FER YÂD f

## TRT NOTASI

5  
E Dİ YOR BİR GÜL İ ÇİN

MÜNİR NURETTİN  
5 SELÇUK port tr > > > > glis

BEKİR SITKI  
f E Dİ YOR BİR GÜL İ ÇİN

SEZGİN tr port f tr > > > > glis

ALÂEDDİN  
f E Dİ YOR BİR GÜL İ ÇİN

YAVAŞÇA f tr > > > > glis

f E Dİ YOR BİR GÜL İ ÇİN

f

## TRT NOTASI

6

BÜL BÜ LI ŞEY DA (SAZ.....)

MÜNİR NURETTİN  
SELÇUK

6

BÜL BÜ LI ŞEY DA (SAZ.....)

BEKİR SITKI  
SEZGİN

6

BÜL BÜ LI ŞEY DA (SAZ.....)

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

6

BÜL BÜ LI ŞEY DA (SAZ.....)

6

BÜL BÜ LI ŞEY DA (SAZ.....)

## TRT NOTASI

7

MEC NU NU GÖ NÜL

MÜNİR NURETTİN  
SELÇUK

7

MEC NU NU GÖ NÜL

BEKİR SITKI  
SEZGİN

7

MEC NU NU GÖ NÜL

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

7

MEC NU NU GÖ NÜL

7

MEC NU NU GÖ NÜL

## TRT NOTASI

8

ZEN Cİ Rİ NE

MÜNİR NURETTİN  
SELÇUK

8

ZEN Cİ Rİ NE

BEKİR SITKI  
SEZGİN

8

ZEN Cİ Rİ NE

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

8

ZEN Cİ Rİ NE

8

ZEN Cİ Rİ NE



## TRT NOTASI

9

BAĞ LA DI LEY LÂ (SAZ.....)

MÜNİR NURETTİN  
9 SELÇUK

BAĞ LA DI LEY LÂ (SAZ.....)

BEKİR SITKI  
SEZGİN

BAĞ LA DI LEY LÂ (SAZ.....)

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

BAĞ LA DI LEY LÂ

## TRT NOTASI

10

MEC NU NU GÖ NÜL

MÜNİR NURETTİN  
10 SELÇUK

MEC NU NU GÖ NÜL

BEKİR SITKI  
SEZGİN

MEC NU NU GÖ

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

MEC NU NU GÖ NÜL

## TRT NOTASI

11

ZEN CI RI NE

MÜNİR NURETTİN  
11 SELÇUK

ZEN CI RI NE

BEKİR SITKI  
SEZGİN

ZEN CI RI NE

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

ZEN CI RI NE

TRT NOTASI  
12

BAĞ LA DI LEY LÂ (SAZ.....)

MÜNİR NURETTİN  
12 SELÇUK

BAĞ LA DI LEY LÂ (SAZ.....)

BEKİR SITKI  
12 SEZGİN

BAĞ LA DI LEY LÂ (SAZ.....)

ALÂEDDİN  
12 YAVAŞÇA

BAĞ LA DI LEY LÂ (SAZ.....)

TRT NOTASI  
13

HER ZER RE DE BİR

MÜNİR NURETTİN  
13 SELÇUK

HER ZER RE DE BİR

BEKİR SITKI  
13 SEZGİN

HER ZER RE DE BİR

ALÂEDDİN  
13 YAVAŞÇA

HER ZER RE DE BİR

TRT NOTASI  
14

AŞK E SE Rİ OL

MÜNİR NURETTİN  
14 SELÇUK

AŞK E SE Rİ OL

BEKİR SITKI  
14 SEZGİN

AŞK E SE Rİ OL

ALÂEDDİN  
14 YAVAŞÇA

AŞK E SE Rİ OL



## TRT NOTASI

18

E ZE LI MAK SAK DI AK SA (SAZ.....)

MÜNİR NURETTİN  
SELÇUK

18

E ZE LI MAK SA DI AK SA SAZ.....

BEKİR SITKI  
SEZGİN

18

E ZE Li MAK SA DI AK SA (SAZ.....)

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

18

E ZE LI MAK SA DI AK SA (SAZ.....)

## TRT NOTASI

19

KA NU NU MU HAB

MÜNİR NURETTİN  
SELÇUK

19

KA NU NU MU HAB

BEKİR SITKI  
SEZGİN

19

KA NU NU MU HAB

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

19

KA NU NU MU HAB

## TRT NOTASI

20

BET E Dİ YOR

MÜNİR NURETTİN  
SELÇUK

20

BET İ Dİ YOR

BEKİR SITKI  
SEZGİN

20

BET E Dİ YOR

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

20

BET E Dİ YOR

TRT NOTASI  
21

HÜK MÜ NÜ İC RÁ (SAZ.....)

MÜNİR NURETTİN  
21 SELÇUK

BEKİR SITKI  
SEZGİN

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA  
21

HÜK MÜ NÜ İC RÁ (SAZ.....)

HÜK MÜ NÜ İC RÁ (SAZ.....)

TRT NOTASI  
22

KÁ NU NU MU HAB

MÜNİR NURETTİN  
22 SELÇUK

BEKİR SITKI  
SEZGİN

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA  
22

KÁ NU NU MU HAB

KÁ NU NU MU HAB

TRT NOTASI  
23

BET E Dİ YOR

MÜNİR NURETTİN  
23 SELÇUK

BEKİR SITKI  
SEZGİN

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA  
23

BET E Dİ YOR

BET E Dİ YOR

TRT NOTASI  
24

MÜNİR NURETTİN  
24 SELÇUK *gliss* *rub* *vib*  
HÜK MÜ NÜ İC RÂ *p*

BEKİR SİTKİ  
24 SEZGİN *tr* *rub* *vib*  
HÜK MÜ NÜ İC RÂ *p*

ALÂEDDİN  
24 YAVAŞÇA *vib*  
HÜK MÜ NÜ İC RÂ *p*

HÜK *mf* MÜ NÜ İC RÂ *p*

#### 4. 2. 1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	1,2,3,7,8,11,13,15,16,18,20,25,26,28, 29,31,38,40,41,42,45,47,48	27
Tril	2,3,10,11,14,17,18,20,29,34,39,45,47	15
Glissando	10,19,23,32,34,44,49	10
Portamento (Ağır Glissando)	3,4,9,20,22,44,46	7
Tek Nota Çarpma	3,5,9,15,16,21,23,25,26,28,32,41,42, 44,46,49	23
Çift Nota Çarpma	1,2,7,8,13,14,19,35,38,39,44	11
Mordan	8,35	2
Grupetto	16,19,27,41	4
Falsetto	49	1
Vurgu	3,7,9,10,13,15,16,17,18,19,20,22,23, 25,26,27,28,29,30,31,32,36,38,39,40, 42,43,44,45,46,47,48	50
Rubato	23,48	2
Stapo	5,11,21,33,46	25
Notaya Göre Farklı Okuma	23,25,26,30,48	5

#### 4. 2. 2. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	1,2,3,6,7,8,12,13,14,15,16,18,19,22,24,28,29,30,31,34,38,39,40,43,44,45,47,49	31
Tril	2,3,4,7,9,10,13,14,17,20,22,23,36,41,42,45,47,48	22
Glissando	10	1
Portamento (Ağır Glissando)	1,4,9,19,21,34,45,46	9
Tek Nota Çarpma	1,2,9,15,16,21,26,28,29,30,32,33,35,41,46	22
Çift Nota Çarpma	8,19,25,33,35,36,38,39,44	12
Mordan	5,31	2
Grupetto	16,19,20,27,33,45	6
Falsetto		
Vurgu	3,7,8,9,10,11,13,15,16,18,19,20,21,22,25,26,27,28,29,30,32,34,35,36,,38,39,40,42,43,44,46,47	44
Rubato	4,48	2
Stapo	26	3
Notaya Göre Farklı Okuma	11	1



























#### 4. 2. 3. Alâeddin Yavaşça Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Porte Numarası	Toplam
Vibrato	3,6,8,12,14,15,18,22,24,28,30,31,35, 37,38,40,43,45,47,49	20
Tril	3,10,14,15,16,17,20,22,29,34,35,36,3 9,40,41,42,47	22
Glissando	10,19,23	3
Portamento (Ağır Glissando)	4,13,34,38,44,45	7
Tek Nota Çarpma	2,8,9,10,19,21,22,27,28,30,32,34,40, 41,46	25
Çift Nota Çarpma	8,11,13,14,25,29,33,36,38,39,44	14
Mordan	5	1
Grupetto	13,19,20,38,44,45	6
Falsetto		
Vurgu	3,7,9,10,11,13,15,17,19,20,21,25,26, 27,28,29,30,32,35,38,39,40,42,43,44, 45,46,47,48	47
Rubato		
Stapo	33,46,47	12
Notaya Göre Farklı Okuma	3,6	2

























#### 4. 2. 4. Münir Nurettin Selçuk Eser Metronom Tablosu

Münir Nurettin Selçuk esere ilk portede 8' lik değerde 200 metronomla başladıkdan sonra, eseri son portede 200 metronomla bitirerek, ortalama 197 metronom değerde ve toplamda 2,30 saniyede icra etmiştir.

1. Porte		200	13. Porte		200
2. Porte		200	14. Porte		200
3. Porte		200	15. Porte		215
4. Porte		200	16. Porte		215
5. Porte		205	17. Porte		215
6. Porte		205	18. Porte		215
7. Porte		205	19. Porte		210
8. Porte		205	20. Porte		210
9. Porte		205	21. Porte		210
10. Porte		205	22. Porte		210
11. Porte		205	23. Porte		210
12. Porte		195	24. Porte		200

























#### 4. 2. 5. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Metronom Tablosu

Bekir Sıtkı Sezgin esere ilk portede sekizlik değerde 170 metronomla başladıkdan sonra, eseri son portede 160 metronomla bitirerek, ortalama 172 metronom değerde ve toplamda 3,06 saniyede icra etmiştir.

1. Porte		170	13. Porte		170
2. Porte		170	14. Porte		170
3. Porte		170	15. Porte		170
4. Porte		175	16. Porte		170
5. Porte		175	17. Porte		170
6. Porte		175	18. Porte		170
7. Porte		178	19. Porte		170
8. Porte		178	20. Porte		170
9. Porte		178	21. Porte		165
10. Porte		178	22. Porte		165
11. Porte		175	23. Porte		165
12. Porte		170	24. Porte		160

#### 4. 2. 6. Alâeddin Yavaşca Eser Metronom Tablosu

Alâeddin Yavaşca esere ilk portede 8' lik değerde 190 metronomla başladıktan sonra, eseri son portede 185 metronomla bitirerek, ortalama 192 metronom değerinde ve toplamda 2,34 saniyede icra etmiştir.

1. Porte		190	13. Porte		190
2. Porte		190	14. Porte		190
3. Porte		190	15. Porte		190
4. Porte		190	16. Porte		190
5. Porte		190	17. Porte		195
6. Porte		190	18. Porte		195
7. Porte		195	19. Porte		195
8. Porte		195	20. Porte		195
9. Porte		195	21. Porte		195
10. Porte		195	22. Porte		195
11. Porte		195	23. Porte		190
12. Porte		195	24. Porte		185

#### 4. 2. 7. Eser İcralarının Karşılaştırmalı Analizi

a-) Hüseyini makamındaki eseri ; Münir Nurettin Selçuk buselik, Alâeddin Yavaşça rast ve Bekir Sıtkı Sezgin irak perdesi üzerinde seslendirmişlerdir. Münir Nurettin Selçuk eserin meyan bölümünü iki kez okumuştur. Analiz değerlendirmesinde ise sadece meyan bölümünün ilk icrası ele alınmıştır.

b-) Vibrato, En fazla Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıtkı Sezgin Tarafından kullanılmıştır. Her üç sanatçı tarafından da dörtlük ve daha büyük değerdeki notalarda ve genellikle kelimelerin son hecelerinde uygulanmıştır.

c-) Tril , bu eserde üç solist tarafından da daha fazla kullanılmıştır. Özellikle dörtlük notalarda daha fazla kullanıldığı ve bazen uzun trillere de yer verdikleri tespit edilmiştir.

d-) Glissando, genellikle ikili aralıktan daha fazla aralıkta yer alan iki nota arasında peste veya tize doğru kullanılmıştır. Glissando, en fazla Münir Nurettin Selçuk tarafından ve on kez kullanılmıştır. Bekir Sıtkı Sezgin bir ve Alâeddin Yavaşça üç kez glissando kullanmışlardır. Bu açıdan glissando, Münir Nurettin Selçuk'un bu eserdeki icrasında belirgin bir süsleme olarak ön plana çıkmaktadır.

e-) Portamento, üç solist tarafından da icralarında birbirine yakın oranda kullanılmıştır.

f-) Mordan, tek nota çarpma, çift nota çarpma ve grupetto üç solist tarafından da hemen hemen eşit oranda kullanılmıştır.

g-) Vurgu her üç solist tarafından da hem kelimelerin ilk hecelerinde, hem de tiz notada bulunan sonraki hecelerde kullanılmıştır. Oran olarak birbirine yakın olmakla birlikte sırayla; Münir Nurettin Selçuk elli, Alâeddin Yavaşça kırk yedi ve Bekir Sıtkı Sezgin kırk dört kez kullanmıştır.

h-) Falsetto sadece Münir Nurettin Selçuk tarafından eserin finalinde bir kez kullanılmıştır. Bu diğer solistlerin kullanmayı tercih etmediği ve Münir Nurettin Selçuk' un üslubuna etki eden bir süslemedir.

ı-) Stapoyu Münir Nurettin Selçuk, diğer solistlere göre oldukça fazla bir oranda tam yirmi beş kez kullanmıştır. Alâeddin Yavaşça on iki kez ve Bekir Sıtkı Sezgin üç kez kullanmıştır.

i-) Notaya göre farklı icrayı beş kez yapan Münir Nurettin Selçuk, notada en fazla değişiklik yapan solisttir.

j-) Metronom açısından Münir Nurettin Selçuk ve Alâeddin Yavaşça, Bekir Sıtkı Sezgin' e göre daha hızlı bir icra anlayışını ön planda tutmuşlardır. Bekir bey' in

metronom değeri olarak çok değişken bir icraya sahip olmasının sebebi, kelime geçişlerinde aldığı nefes fasılalarının ritmi yavaşlatması ve özellikle rubato gibi süslemeleri diğer iki soliste göre daha fazla kullanmasıdır. Münir Nurettin Selçuk ve Alâeddin yavaşça, eseri Bekir Sıtkı Sezgin' e göre başlangıç metronom değerine daha yakın bir değerde sonlandırmıştır.

**k-)** Eser boyunca Münir Nurettin Selçuk 24, Alâeddin Yavaşça 23 ve Bekir Sıtkı Sezgin 25'er kez nefes almışlar ve bu nefesleri üçü de genellikle kelimeleri bölmeden kelime başlarında veya sonlarında almışlardır.

### 4. 3. Sazkâr Beste "Herise Dilde Sûhan Elde Sazkârımdır"

#### SÂZKÂR BESTE HEMİŞE DİLDE SÛHÂN ELDE SAZ KÂRIMDIR

USÛL: ZENCİR

GÛFTE ve BESTE:  
TÂB' İ MUSTAFA EFENDİ

TRT NOTASI  
1

YAR HE Mİ ŞE DİL

MÛNİR NURETTİN  
1 SELÇUK

YAR HE Mİ ' Mİ ŞE ' DİL

BEKİR SİTKİ  
1 SEZGİN

YAR HE Mİ ŞE ' DİL

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA  
1

YAR HE Mİ ' Mİ ŞE ' DİL

TRT NOTASI  
2

DİL DE SÛ HÂN

MÛNİR NURETTİN  
2 SELÇUK

DİL ' DE SÛ HÂN

BEKİR SİTKİ  
2 SEZGİN

DİL DE ' SÛ HÂN

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA  
2

DİL ' DE SÛ HÂN

## TRT NOTASI

3

HÂN EL

MÜNİR NURETTİN  
3 SELÇUK

' HÂN EL

BEKİR SITKI  
3 SEZGİN

' HÂN EL

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

HAN ' HÂN ' EL

vib

vib

vib

## TRT NOTASI

4

DE SA SAZ KÂ

MÜNİR NURETTİN  
4 SELÇUK

' DE ' SA ' SAZ KÂ

BEKİR SITKI  
4 SEZGİN

' DE ' SA ' SAZ KÂ

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

' DE ' SA ' SAZ KÂ

DE SA SAZ KÂ

mf

mf

mf

## TRT NOTASI

5

KÂ RİM DIR

MÜNİR NURETTİN  
5 SELÇUK

' KÂ RİM RİM DIR

BEKİR SITKI  
5 SEZGİN

' KÂ RİM DIR

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

' KÂ RİM RİM DIR

KÂ RİM RİM DIR

mf

mf

mf

glis

vib glis

vib

s s s s vib



## TRT NOTASI

6

ŞEH LE VEN DİL PE SEN

MÜNİR NURETTİN  
6 SELÇUK

'ŞEH LE VEN DİL PE SEN

BEKİR SİTKİ  
6 SEZGİN

'ŞEH LE VEN DİM 'DİL PE SEN

ALÂEDDİN  
6 YAVAŞÇA

'ŞEH LE VEN DİM ' PE SEN

## TRT NOTASI

7

DİM GEL E FEN DİM A MAN A MAN A

MÜNİR NURETTİN  
7 SELÇUK

port DİM 'GEL E FEN DİM ' A MAN A MAN ' A

BEKİR SİTKİ  
7 SEZGİN

DİM 'GEL E FEN DİM ' A MAN A MAN

ALÂEDDİN  
7 YAVAŞÇA

DİM 'GEL E FEN DİM ' A MAN A MAN A

## TRT NOTASI

8

MAN AH EL DE SAZ

MÜNİR NURETTİN  
8 SELÇUK

MAN AH 'EL DE SAZ

BEKİR SİTKİ  
8 SEZGİN

MAN AH 'EL DE SAZ

ALÂEDDİN  
8 YAVAŞÇA

MAN 'AH 'EL DE SAZ





## TRT NOTASI

15

SEV YA

MÜNİR NURETTİN  
15 SELÇUK

SEV DA YA

BEKİR SİTKİ  
SEZGİN

SEV DA YA

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

SEV DA YA

## TRT NOTASI

16

ŞEH LE VEN DİL PE SEN

MÜNİR NURETTİN  
16 SELÇUK

AH ' ŞEH LE VEN DİM DİL PE SEN

BEKİR SİTKİ  
SEZGİN

' ŞEH LE VEN DİM ' DİL PE SEN

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

' ŞEH LE VEN DİM ' DİL PE SEN

## TRT NOTASI

17

DİM GEL E FEN DİM A MAN A

MÜNİR NURETTİN  
17 SELÇUK

DİM ' GEL E FEN DİM ' A MAN ' A

BEKİR SİTKİ  
SEZGİN

DİM ' GEL E FEN DİM ' A MAN A MAN

ALÂEDDİN  
YAVAŞÇA

DİM ' GEL E FEN DİM ' A MAN A MAN A



#### 4. 3. 1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	9,15,18,21,23,29,30,33,35,39,45,48, 51,53,54,59,60	19
Tril	44	1
Glissando	13,15,32	3
Portamento (Ağır Glissando)	6,19,25,55	4
Tek Nota Çarpma	15,17,18,20,25,26,37,38,39,45,47,48, 50,55,56,	25
Çift Nota Çarpma	40,49	2
Mordan	11	1
Grupetto		
Falsetto		
Vurgu	2,4,10,11,12,16,17,20,24,26,29,30,32 ,34,36,42,43,46,47,50,54,59,60	25
Rubato		
Stapo	1,2,3,4,5,7,8,26,27,32,34,40,41,42,56 ,57	59
Notaya Göre Farklı Okuma		

#### 4. 3. 2. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	9,15,18,21,23,29,30,35,36,39,41,45, 48,51,53,59,60	22
Tril	32,38,54	3
Glissando	2,38,40	3
Portamento (Ağır Glissando)	2,55	2
Tek Nota Çarpma	2,13,15,17,18,25,26,27,34,37,38,39, 41,43,45,47,48,55,56,57	28
Çift Nota Çarpma	6,7,8,10,11,19,31,40,49,52,54	12
Mordan	11,14,33	3
Grupetto		
Falsetto		
Vurgu	2,3,6,10,11,12,13,14,15,16,17,20,24, 25,26,29,31,32,34,36,40,41,42,43,44, 46,47,50,54,55,56,59,60	39
Rubato		
Stapo	2,3,4,5,42	17
Notaya Göre Farklı Okuma		





















#### 4. 3. 3. Alâeddin Yavaşça Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	9,15,18,21,23,24,29,30,33,35,36,39, 45,48,51,53,59,60	23
Tril	20,50,56	3
Glissando		
Portamento (Ağır Glissando)	25,54	2
Tek Nota Çarpma	11,13,15,17,18,25,26,27,36,37,38,39, 43,45,47,48,55,57	25
Çift Nota Çarpma	6,7,8,10,19,40,49,	8
Mordan	11,14,20,42,50,54,55	7
Grupetto	7	1
Falsetto		
Vurgu	2,4,6,10,11,12,13,14,15,16,17,19,20, 26,29,30,32,34,36,42,43,44,46,47,49, 50,55,60	34
Rubato		
Stapo	2,3,4,5,15,32,34,40,41,42	35
Notaya Göre Farklı Okuma	45	1























#### 4. 3. 4. Münir Nurettin Selçuk Eser Metronom Tablosu

Münir Nurettin Selçuk esere ilk portede 8' lik değerde 55 metronomla başladıktan sonra, eseri son portede 40 metronomla bitirerek, ortalama 60 metronom değerde ve toplamda 4 dakikada icra etmiştir.

1. Porte		55	11. Porte		59
2. Porte		55	12. Porte		62
3. Porte		58	13. Porte		61
4. Porte		60	14. Porte		58
5. Porte		62	15. Porte		62
6. Porte		60	16. Porte		60
7. Porte		62	17. Porte		60
8. Porte		65	18. Porte		58
9. Porte		69	19. Porte		65
10. Porte		65	20. Porte		40





















#### 4. 3. 5. Bekir Sıtkı Sezgin Eser Metronom Tablosu

Bekir Sıtkı Sezgin esere ilk portede 8' lik değerde 52 metronomla başladıktan sonra, eseri son portede 35 metronomla bitirerek,ortalama 55 metronom değerinde ve toplamda 4,23 dakikada icra etmiştir.

1. Porte		52	11. Porte		52
2. Porte		58	12. Porte		57
3. Porte		56	13. Porte		56
4. Porte		59	14. Porte		55
5. Porte		55	15. Porte		53
6. Porte		52	16. Porte		58
7. Porte		55	17. Porte		56
8. Porte		59	18. Porte		51
9. Porte		60	19. Porte		56
10. Porte		57	20. Porte		35

#### 4. 3. 6. Alâeddin Yavaşça Eser Metronom Tablosu

Alâeddin Yavaşça esere ilk portede 4'lük değerde 48 metronomla başladıktan sonra,eseri son portede 42 metronomla bitirerek, ortalama 51 metronom değerinde ve toplamda 4,48 dakikada icra etmiştir.

1. Porte		48	11. Porte		54
2. Porte		52	12. Porte		51
3. Porte		53	13. Porte		53
4. Porte		47	14. Porte		50
5. Porte		50	15. Porte		48
6. Porte		53	16. Porte		52
7. Porte		48	17. Porte		50
8. Porte		53	18. Porte		45
9. Porte		57	19. Porte		53
10. Porte		53	20. Porte		42

#### **4. 3. 7. Eser İcralarının Karşılaştırmalı Analizi**

**a-)** Sazkâr makamındaki eseri; Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıtkı Sezgin acemaşiran, Alâeddin Yavaşça ise hüseyini aşiran perdesi üzerinde icra etmiştir.

**b-)** Vibrato üç solist tarafından da genellikle dörtlük ve daha büyük nota değerlerinde ve icralarında birbirine çok yakın oranda kullanılmıştır.

**c-)** Trili Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıtkı Sezgin üç kez, Münir Nurettin Selçuk ise bir kez kullanmıştır.

**d-)** Alâeddin Yavaşça bu eserde hiç glissando kullanmazken Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıtkı Sezgin, 3 kez kullanmışlardır.

**e-)** Portamentoyu en fazla Münir Nurettin Selçuk kullanmıştır.

**f-)** Tek nota çarpmayı üç solistte birbirine yakın oranlar da kullanmıştır.

**g-)** Çift nota çarpma ve mordanı Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıtkı Sezgin, Münir Nurettin Selçuk' a göre çok daha fazla kullanmışlardır.

**h-)** Grupettoyu Alâeddin Yavaşça 7 kez kullanırken, diğer solistler hiç kullanmamıştır.

**ı-)** Vurguyu, Bekir Sıtkı Sezgin 39, Alâeddin Yavaşça 34 ve Münir Nurettin Selçuk 25 kez kullanmışlardır.

**i-)** Stapoyu Münir Nurettin Selçuk 59, Alâeddin Yavaşça 35 ve Bekir Sıtkı Sezgin 17 kez kullanmışlardır. Staponun bu eserde Münir Nurettin tarafından diğer süslemelere ve diğer solistlere göre çok fazla kullanılması, onun icra üslubunun diğer solistlerden ayıran en belirgin icra özelliğidir.

**j-)** Notaya göre farklı icrayı bir kez Alâeddin Yavaşça yapmıştır.

**k-)** Metronom açısından Münir Nurettin Selçuk ve Alâeddin Yavaşça, Bekir Sıtkı Sezgin' e göre eseri biraz daha hızlı icra etmişlerdir. Üç solistte eser icraları boyunca, değişken metronom değerlerinde, eserin ritmini bazen hızlı bazen yavaşlatarak eseri icra etmişlerdir.

**l-)** Tüm eser boyunca Münir Nurettin Selçuk 31, Bekir Sıtkı Sezgin 30 ve Alâeddin Yavaşça 40 kez nefes almışlardır. Alâeddin Yavaşça eseri daha ağır bir metronomda okuduğu için daha fazla nefes alma ihtiyacı hissetmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin genel itibariyle kelimeleri fazla bölmeden nefes almıştır. Münir Nurettin Selçuk ve Alâeddin Yavaşça ise eser içinde sık sık kelimeleri bölmüş ve uzun melodik cümlelerde tekrar nefes alarak heceleri tekrar etmişlerdir.

#### 4. 4. Genel Analiz tablosu

Süsleme Elemanları	Münir Nurettin Selçuk	Bekir Sıtkı Sezgin	Alâeddin Yavaşca
Vibrato	55	67	56
Tril	22	30	32
Glissando	19	5	4
Portamento (Ağır Glissando)	21	25	24
Tek Nota Çarpma	101	109	88
Çift Nota Çarpma	17	30	28
Mordan	7	7	13
Grupetto	6	6	8
Falsetto	1	-	-
Vurgu	113	120	127
Rubato	2	4	1
Stapo	111	28	57
Notaya Göre Farklı Okuma	6	2	3

## 5. SONUÇ

Yapılan bu çalışmada, Sözlü Türk Musikisi'nde solistliğin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan tarihi incelenmiş ve yaşanan bu süreç içerisinde, solistliğin teknik ve icra bakımından geçirdiği değişimler tespit edilmiştir. Özellikle Cumhuriyet dönemiyle solistliğin yeni bir kimlik kazandığı ve Münir Nurettin Selçuk, radyo, musiki cemiyet ve vakıfları ve konservatuarlar gibi kurumların solistliğin gelişiminde çok etkin rol oynadıkları görülmüştür.

Ayrıca bu çalışmada, Türk Musikisi eserlerinin notaya alınmama geleneği ve notaya alınma gücüne rağmen, müzikbilimsel bir çalışma yaklaşımı ile yapılacak araştırmaların çoğalması, üslupların karşılaştırmalı analiz edilmesi, kişisel üslupların belirginleşmesine yönelik tespitlerin yapılması ve bu doğrultuda solistlerin üslup özelliklerinin ortaya çıkarılmasına örnek teşkil etmesi açısından, Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in aynı üç eserdeki icraları doğrultusunda üslup benzerlik ve farklılıkları incelenmiştir.

Bir çok parametre kullanılarak yapılan analizlerde, üç solistin üsluplarının belirgin özellikleri, birbirine benzerlik ve farklılıkları tespit edilmiştir.

Münir Nurettin Selçuk özellikle glissando ve stapoyu diğer iki soliste göre üç eserde de oldukça fazla kullanmıştır. Bu iki süsleme türü de eski hafız tavrında çok sık kullanılan süslemelerdir. Osmanlı döneminde eğitim alması ve o dönemki hafızlarla meşk etmesi sebebiyle Münir Nurettin Selçuk, geleneksel icra tarzında çok sık kullanılan "stapoyu" goy goy tavrı "çok fazla kullanarak eser içindeki notaları duyum açısından daha belirginleştirmiştir. Aynı şekilde glissandoyu kullanarak notadan notaya sesini kaydırarak geçmeyi çok tercih etmiştir. Sesinin tiz bölgelerini çok iyi kullandığı için, Falsettoyu kullanarak artistik bir icra tavrı oluşturmuştur.

Münir Nurettin Selçuk geleneksel icra üslubuna göre yeni bir icra anlayışı koymuş olsa da, geleneksel icradaki süsleme çeşitlerini çok fazla kullanmasından, icrasında goy goy tavrının yumuşatılmış şekilde var olduğu tespit edilmiştir. Ritim açısından, okuduğu üç eseri de diğer iki soliste göre hızlı okumuş ve başladığı metronom değerine sadık bir icra anlayışı ile eseri icra etmiştir. Diğer iki soliste göre

notaya göre farklı icrayı daha fazla yapmıştır. Çift nota çarpmayı diğer iki soliste göre daha az kullanmıştır. Genellikle kelimeleri bölmeden nefes almayı tercih etmiştir.

Alâeddin Yavaşca, Münir Nurettin Selçuk' tan da ders alması sebebiyle, onun icrasındaki stapo kullanımını biraz daha yumuşatarak daha az kullanmıştır. Yine ritim açısından genellikle eserleri yürük okumuş ve başladığı metronom değerine olabildiğince sadık bir icra anlayışı göstermiştir. Nefes alma yerlerini genellikle kelimelerin sonunda yapmasına rağmen notada gösterilen bazı kelimelerde buna çok önem vermemiştir. Bu açıdan tercihi Münir Nurettin Selçuk' la benzerlik göstermektedir.

Bekir Sıtkı Sezgin ise, vibratoyu diğer iki soliste göre daha fazla kullanmıştır. Rubato kullanarak ritimde bazı duraksamalar yapmış ve eserleri diğer iki soliste göre daha ağır bir metronom değerinde icra etmiştir. Stapo kullanımını diğer iki soliste göre olabildiğince az yapmış ve bu da daha rafine ve köşesiz bir icra üslubu ortaya koymasını sağlamıştır. Nefes alma yerlerini de kelimeleri büyük ölçüde hiç bölmeden, kelime sonlarında almayı tercih etmiştir. Nüans kullanımı diğer iki solistle hemen hemen aynı olmasıyla birlikte, sesinin yapısından ve icra ederken kullandığı volüm seviyesinden dolayı nüansları daha yumuşak geçişlerle kullandığı tespit edilmiştir.

Üç solistin de ortak icra özelliklerini de şöyle sayabiliriz; Tril, Portamento, çarpma, mordan, grupetto ve vurgu gibi süslemeleri, neredeyse birbirlerine yakın oranlarda kullanmışlardır. Kelimelerin ve perdelerin daha belirgin duyulması için en çok vurguyu kullanmışlardır.

Solistlerin eserlerde özellikle meyan bölümlerinde ritmi hızlandırdıkları ve meyan bölümülerinden sonra tekrar yavaşladıkları tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, Münir Nurettin Selçuk'un sözlü musikideki solo icraya getirdiği icra üslubu , geleneksel icranın bazı özelliklerini de içinde barındıran, fakat daha sade ve anlaşılır bir diksiyon ve süsleme anlayışı ile eski üsluptan çok farklı bir üsluptur. Münir Nurettin'in üslubunu Alâeddin Yavaşca, biraz daha yumuşatmış ve oda kendine has bir üslup ortaya koymuştur. Bekir Sıtkı Sezgin'de dini musiki icrasında kullanılan üslupla Alâeddin Yavaşca ve diğer hocalarından aldığı üslubu birleştirerek notalar arasında daha yumuşak geçişler ve nüanslarla kendine has bir üslup ortaya koymuştur.

## KAYNAKLAR

- Ak, Ş. A (2009). *Türk Musikisi Tarihi*. (2.Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. (2.Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. (1.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık
- Behar, C. (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. (4.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın Müziği*. (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Behar, C. (1990). *Ali Ufkî ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Belgin, E. (2011). *Alâeddin Yavaşca (138)*. S. Sipahi (Ed.). (1.Basım). Ankara: T.C. Kültür ve Turuzim Bakanlığı
- Beşiroğlu, Ş. (1998). *Türk Musikisinde Üslûp ve Tavır Açısından Meşk*. G. Ay (Haz.). İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Dikmen, D. (2011). *Alâeddin Yavaşca (149)*. S. Sipahi (Ed.). (1.Basım). Ankara: T.C. Kültür ve Turuzim Bakanlığı
- Dikici, R. (2005) *Müzeyyen Senar - Cumhuriyet' in Divası*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gazimihal, M. R. (1961) *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Gültaş, S. (2003). *Vurgu ve Vurgulamaları İle Türk Musikisinde Prozodi*. (1.Baskı). İstanbul: Kurtiş Matbaacılık
- Kulin, A. (2008). *Bir Tatlı Huzur*. (4.Baskı). İstanbul: Everest Yayınları
- Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. İstanbul: Ötüken Yayınları
- Ömür, M. (2004). *Sesin Peşinde*. (2.Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. (1.Baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited



- Uysal, S. S. (2011). *Baki Kalan Bu Kubbede*. (2.Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Müsıkîsi*. (2.Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları
- Torun, M. (1996). *Ud Metodu*. (1.Baskı). İstanbul: Çağlar Yayınları
- Töreyin, M. A. (2008). *Ses Eğitimi*. (1.Baskı). Ankara: Sözkese Matbaacılık
- Yavaşça, A. (2011). *Sesin Mûsikî İcaplarına Göre Kullanılması*. S. Sipahi (Ed.). *Alâeddin Yavaşça (126)*. (1.Basım). Ankara: T.C. Kültür ve Turuzim Bakanlığı

### **Tezler**

- Kurtuldu, E. B. (2006). *Geleneksel Türk Musikisi Ses İcrâcılarında Hafız Sami'nin Hayatı ve Gazel İcracılığı Üzerine Bir Çalışma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özer, İ. (1995). *Türk Müziği İcrasında Yönetim*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özer, İ. (1988). *Ses Cinsleri ve Çeşitli Akortlar Açısından Klasik Türk Müziği'nde Koro*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özses, A. Ö. (2009). *Enderûn ve Türk Müsıkîsi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü

### **İnternet**

- Yavaşça, A ve Sipahi, S. *Alâeddin Yavaşça Biyografisi*. Erişim Tarihi: 25 Mart 2013, <http://www.alaeddinyavasca.com/>
- İstanbul Teknik Üniversitesi. (1976). *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kuruluş Tarihçesi*. Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2013, <http://www.tmdk.itu.edu.tr/Default.aspx?pageID=420>
- Tulgan, Ö. *Hamparsum notası üstüne*. Erişim Tarihi: 20 Nisan 2013, <http://www.hamparsum.net/nedir/Nedir.html>

### **Yazarsız Alıntılar**

- Türk Musikisi Vakfı. (2002). *Bekir Sıtkı Sezgin Cd Kitapçığı*. İstanbul: Kaf Müzik

### **Dergi Makalesi**

Beğenç, C. (1942, Ağustos 15). *Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları*. Radyo dergisi,13

### **Röportajlar**

Ayangil, R. - Yıldız Teknik Üniversitesi Öğretim Görevlisi - (13 Nisan 2006). "Türk Müziğinde Süslemeler" Konulu Görüşme. İstanbul

Torun, M.- Haliç Üniversitesi Öğretim Görevlisi - (11 Şubat 2012). "Müzikte Süsleme İşaretleri ve Solistlik" konulu görüşme. İstanbul

Yavaşca, A. - Haliç Üniversitesi Öğretim Görevlisi- (18 Şubat 2012). Kişisel Görüşme. İstanbul

Körükçü, Ç. - Haliç Üniversitesi Öğretim Görevlisi- (5 Mart 2012). Kişisel Görüşme. İstanbul

## **EKLER**

### **EK 1 : BİYOGRAFİLER**

**A) Münir Nurettin Selçuk**

**B) Alâeddin Yavaşca**

**C) Bekir Sıtkı Sezgin**

### **EK 2 :RÖPORTAJLAR**

**A) Alâeddin Yavaşca**

**B) Mutlu Torun**

**C) Çetin Körükçü**

### **EK 3 : RÖPORTAJLAR CD**

### **EK 4 : ÖRNEK ESERLER CD**

## EK 1: BİYOGRAFİLER

### A) Münir Nurettin Selçuk

"Münir Nurettin Selçuk , 1900 yılında İstanbul'un Sarıyer semtindeki bir konakta doğar. Babası Divan-ı Hümayun muavini ve Darülfünûn' un ilahiyat hocalarından Mehmed Nureddin Bey' dir ."(Kulin:2008:14) "Mülkiye eğitiminin yanı sıra iyi bir dini terbiye alan; Farsça, Arapça ve Fransızca bilen, İlahiyat Fakültesi'nde Fars Edebiyatı müderrisliği de yapan babası-aynı zamanda şair-Mehmet Avni Nurettin Bey'in de son derece güzel sesi vardır.(Uysal: 2011:126)

"Annesi Hanife hanım, Selçuklular ve Germiyanogulları'na kadar inen Kütahyalı Hacı Halil Paşa ailesinden gelir; Sadrazamlardan Abdurrahman Nureddin Paşa'nın yeğenidir." (Kulin: 2008:14) "Hanife Hanım'ın annesi Ümmühan Hanım, vezir Germiyanoglu Ali Paşa'nın kızı ve Sadrazam Abdurrahman Nurettin Paşa'nın kız kardeşidir. Böylece de Münir Nurettin Sadrazam Abdurrahman Paşa'nın hemşirezadesinin oğlu, yani küçük yeğeni olmakta; Selçuklar ve Germiyanogulları ile yakınlığı bulunmaktadır. İşte bunu düşünerek Münir Nurettin "Selçuk" soyadını almıştır.

Münir Nurettin Selçuk on iki yaşındayken Kenzülmaarif Mektebi'ne gitmeye başlar.(Uysal: 2011:126-128) "Orta öğrenimini sürdürürken Dârü'l-Feyz-i Musikî Cemiyeti'ne çağırılır. Münir Nurettin bir yandan bu dernekte yetişirken, bir yandan da dönemin en ünlü hocalarından ders almıştır. Önce Zekâi Dedeade Hafız Ahmet Efendi'den meşke başlamış, ardından Hafız Ahmet Efendi'nin ve Üsküdar'lı Hoca Ziya Bey'in öğrencisi olmuş, sesini geliştirirken ciddi bir müzik eğitimi de almıştır. İstanbulluların önüne ilk kez Dârü'l-Feyz-i Musiki Cemiyeti'nin Apollon Tiyatrosu konserinde çıkar." (Kulin: 2008: 14)

"Çok geçmeden, oradan alınıp Soğuk çeşme Askeri Rüştüyesi'ne yerleştirilir. Soğuk çeşme Rüştüye'sini bitirir bitirmez oradan alıp Kadıköy Sultanisine verirler. 1917 yılında girdiği Darül-Elhan'da (1927'den sonra İstanbul Konservatuvarı adını alacaktır.), çok değerli hocalarla meşk eder. Özellikle de geçtikleri eserlerin arasında "ayin"lerin ve "durak"ların önemli bir yeri vardır.

Babası ayrıca oğlunun yüksek eğitim görmesini ister. Münir Nurettin ziraat eğitimi için Macaristan'a giderse de, Peşte'deki okulda ancak bir yıl kalır. 1918 sonuna doğru yurda geri döner.

Başkanlığını Ali Rıza Çağatay'ın yaptığı, kurucuları arasında başta Leon Hancıyan, Kemal Niyazi Seyhun, Laika Karabey ve Enise Can gibi değerli musikişinasların bulunduğu Şark Musiki Cemiyeti'ne katılır. Kısa bir süre sonra Mesut Cemil ve Refik Fersan da bu cemiyete gelince çok güçlü kadrosu ile verdiği konserler halk tarafından çok tutulur."(Uysal: 2011 126-128-129-130)

"Henüz Cumhuriyet ilan edilmeden iki ay önce, askerlik hizmetini yapmak üzere sınavla Muzika-i Hümayun' a girer. Teğmen olarak göreve başladıktan iki ay sonra, bütün saray kadroları geçersiz sayıldığından, kadrosu ile birlikte Ankara'ya nakledilerek iki yıl süre ile "Cumhurbaşkanlığı Fasıl Heyeti'nde çalışır. 1926'da kendi isteği ile bu görevden ayrılarak İstanbul'a yerleşir ve serbest çalışmaya başlar. 1928 yılında Enise Hanım ile evlenir.

Sahibinin Sesi plak şirketinin de desteklemesiyle, 1928 yılında Paris'e gider. Vokal çalışmalar yapar; şan, solfej ve piyano dersleri alır. İki yıl sonra yurda döndüğünde, kendi kendine gerçekleştirmeye ant içtiği bir projesi vardır: Avrupalı, müziğin klasiğini iki saat süreyle konser salonunda çıt çıkarmadan, tam bir sessizlik içinde, zevk alarak dinleyebiliyorsa, Türk halkı da klasik müziğini aynı saygı ve ilgiyle, zevk duyarak dinleyebilmelidir. İlk solist, ilk frak giyerek şarkı söyleyen lirik tenor, böyle bir gösteriye soyunabilen ilk kişi Münir Nurettin'dir. Münir Nurettin rüyasını gerçekleştirmiştir. Bu rüyanın gerçekleşmesinde, başta tanburi Mesut Cemil olmak üzere, Ruşen Kam, Nubar Tekyay ve Artaki Candan'ın katkıları büyüktür. Ve bu ekip Türkiye'de şehir şehir dolaşarak Türk halkına müziklerinin yüceliğini gösteren konserler vermişlerdir.

Münir Nureddin Selçuk yalnız icracı bir ses sanatçısı değildi. Müzik alanındaki çeşitli etkinliklerin yanı sıra, bestekârlığı da başarıyla yürütecekti. En ünlü eserleri hiç şüphesiz yakın dostu Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirlerinden bestelenilenlerdi. Şairin sözle yarattığı İstanbul semtleri, Münir'in müziği ile, bir boyut kazanıyordu. "(Kulin: 2008:42-43-44-59-125-380-381-382-384)

"Bestekarlığa 1920 yılında Tevfik Fikret'in " Bu bir teranedir" şiirine yaptığı bir beste ile başladı. İkinci olarak " Sensiz ey şuh " güfteli şarkısını besteledi. Bu iki eserden sonra yirmi yıl süre ile beste çalışması yapmadı. Asıl beste çalışmaları 1940-1941' li yıllardan sonra başlar. Eserlerine çoğunlukla Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirlerini seçmiş, Nedim ve Fuzuli gibi divan şairlerinin şiirlerini de kullanmış olduğu görülür. Değişik formda eserlerden olmak üzere 150'den fazla eser bestelemiştir. Dini musiki eserleri de vardır. Büyük formlarda bestelediği eserlerde

musikimizin geleneksel kurallarına bağılı kalmış, bir bölüm eserlerinde ise günümüzün musiki anlayışına cevap verebilecek şekilde bazı yenilikler getirmek istemiştir. Eserlerinin arasında “ Atatürk’e Ağıt” ve “Mehter Marşı” gibi eserleri ayrı bir değer taşır.

1929'da kızları Meral Selçuk Dünya'ya gelir. Enise Hanım 1966' da vefat eder. Şehime Erton 'dan Timur ve Selim isminde iki erkek evladı olur.

Münir Nurettin film çalışmaları da yapmaktadır.1939'da Türkiye Güzeli Feriha Tevfik ve Hazım Körmükçü ile, Muhsin Ertuğrul'un senaryosunu yazıp yönettiği, ilk şarkıcı-oyuncu denemesi olan Allah'ın Cenneti'nde de oynar. 1951'de Perihan Altındağ ile Üçüncü Selim'in Gözdesi'nde, daha sonra Lale Devri'nde, Çoban Kızı, Yavru Kuş ve son olarak da Kahveci Güzeli filmlerinde rol alır."(Kulin: 2008:59-97-98)

"1942 yılında Belediye Konservatuarı “İcra Heyeti” ne girer. Kişisel nedenlerle bir yıl sonra istifa ederek ayrılır. O yıllarda Türk musikisinin en seçme eserlerini okuduğu on beş taş plak doldurur. 1953’de İstanbul Radyosunda müşavirlik yapar. Aynı yıl konservatuarın “İcra Heyeti” başkanlığına getirilir ve burada 16 yıl çalışır. Son görevi İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Konservatuarı repertuar öğretmenliğidir." (Ak: 2009:380-381)

"1969 yılında Amerika'da, New York Town Hall' da konser vermiştir. Münir Nurettin, bu ünlü salonda Şerif Muhittin Targan'dan sonra konser verebilen ikinci Türk'tür.

Klasik Türk Müziği'nin en güzel eserlerini batıdan doğuya, kuzeyden güneye, halka götürüp sunmuş ve onlara iyi müziği tanıtır sevdirmiştir. Münir Nurettin sadece yurt içi konserleriyle yetinmeyip Türk müziğini yurt dışına da taşıyarak Mısır'a, Kıbrıs'a, Irak'a, Macaristan'a sıkça gitmiştir. Özellikle Bağdat ve Kahire' de, Türkiye'deki kadar tanınır seviliyordu.(Kulin: 2008:68-123)

"Uzun yıllar süren bu heyecan dolu hayat Münir Nurettin'i de yıpratır sonunda... Hele bir de damar sertliği ve üstelik Parkinson başlayınca Münir Nurettin, o çok sevdiği sabah yürüyüşlerine çıkamaz olur. Ve mukadder akıbet gelip zalim saat çalınca, sonsuz yolculuğuna çıkar Ve 1981 yılında Rumeli Hisarı'na defnedilir.(Uysal:2011:155)

## **B) Alâeddin Yavaşca**

1675 Yılında Yavaşca Süleyman Çelebi'nin tanzim ettiği Vakıfnamesi bulunan bir ailenin mensubu olarak 1 Mart 1926'da Kilis'te doğdu. Babası Kilisli Şair Yavaşca'zade Sezai Efendi'nin oğlu Hacı Cemil Efendi, Annesi Kın oğlu Kadri Efendi'nin kızı Enver Hanım'dır.

Kilis Kemaliye İlkokulu ve Kilis Ortaokulu'nu bitirdikten sonra lise birinci sınıfı yatılı olarak Konya Lisesi'nde başlayıp, 2 ve 3. Sınıfları İstanbul Erkek Lisesi'nde birincilikle tamamlayıp 1945'de mezun oldu. İstanbul Üniversitesi'ne giriş imtihanını kazanarak Tıp Fakültesine başladı. 1951 yılında İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'nden mezun olan Yavaşca, İstanbul Üniversitesi 1. Kadın Doğum Kliniğinde, Ord. Prof. Dr. Tevfik Remzi Kazancıgil'in yanında Haseki Hastanesinde ihtisasını yaptı ve 1955 yılında Kadın-Doğum Mütahassısı oldu. Askeri hizmetini Kasımpaşa Askeri Deniz Hastanesi'nde yapan Yavaşca, sırasıyla, Zeynep Kamil Doğumevi, Taksim İlk Yardım Hastanesi, Şişli Etfal Hastanesi'nde Başasistanlık ve Şef Muavinliği görevlerini yapmış, 1969 yılında açılan Vakıf Gureba Hastanesi Şeflik imtihanına girmiş, imtihanı kazanıp o tarihten 1976 yılına kadar adı geçen Hastanede Kadın-Doğum Kliniği Şefliği yaparak, bu hastanede olmayan Doğum Bölümünü kurmuştur.

1976 yılında da, boşalmış olan Haseki Hastanesi Kadın-Doğum Kliniği Şefliğine naklen atanmıştır. Bu süreler içinde birçok Kadın-Doğum Mütahassısları yetiştirmiştir. 1985 yılı 1 Ekim tarihinde aynı hastanenin Başhekimisi olmuştur. Prof. Dr. Yavaşca 1980 yılında Birleşik Amerika Baltimore şehrindeki Johns Hopkins Üniversitesi Hastanesi'nde "İdarecilik ve Aile Planlama Kurslarını" bitirmiştir.

Prof. Dr. Yavaşca'nın mesleki hayatı esnasında Tıp Dünyası, Şişli Hastanesi Bülteni, Zeynep Kamil Hastanesi Bülteni, Vakıf Gureba Bülteni, Haseki Tıp Bülteni, Sağlık Bakanlığı Bülteninde yayınlanmış 54 bilimsel neşriyatı bulunmaktadır. Birçok Ulusal ve Uluslararası sempozyumlara katılmış ve bildiriler sunmuştur.

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın musiki hayatı; doğduğu ve ailece bağlı bulunduğu Kilis'te küçük yaşlarda başlamış, daha 8 yaşındayken o sıralarda Ortaokulda hoca olan Zihni Çelikalp'ten Batı Musikisi keman dersleri almış, İstanbul'a gittikten sonra, Saadeddin Kaynak, Münir Nureddin Selçuk, Dr. Suphi Ezgi, Hüseyin Sadeddin Arel, Zeki Arif Ataergin, Nuri Halil Poyraz, Refik Fersan, Mes'ud Cemil, Ekrem Karadeniz, Dede Süleyman Erguner, Dr. Selahaddin Tanur,

Hakkı Süha Gezgin, S.Ziya Özbekkan, Fehmi Tokay, İ.Hakkı Nebiloğlu, Salih Murat Uzdilek, Artaki Candan gibi üstadlardan istifadeler sağlamış, İstanbul Belediye Konservatuarı, İleri Türk Musikisi Konservatuarı, İstanbul Üniversitesi Korosu gibi kuruluşlarda icra kabiliyetini ve musiki bilgisini geliştirdikten sonra 1950 yılında açılan imtihanı kazanarak İstanbul Radyosunda solist icracı olmuş, zamanla Türkiye Radyolarında ve TRT Bünyesinde “Danışma, Denetleme ve Repertuar Kurullarında üyelik ve başkanlık dahil önemli görevler almış.

1967'den bu yana solistliği yanında Koro Yöneticiliği de(Klasik Türk Musikisi Erkekler Korosu ve Beraber Şarkılar)yapmıştır. Ayrıca belirli zaman aralıklarıyla Türkiye Radyolarına alınan stajyerlerin hocalığını yapmış ve onların sanatçı olmalarını sağlamıştır.Bu faaliyetlerinin dışında Milli Eğitim Bakanlığının "Türk Musikisi Araştırma,değerlendirme ve İnceleme Kurulunda, Devlet Planlama'nın 5. Beş yıllık Türk Musikisi Eğitimi Komisyonunda üyelik hizmeti vermiştir.

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, Türk musikisinde Devlete Bağlı ilk Konservatuarın kurucuları arasında yer almış, 1976'dan itibaren Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının Yönetim Kurulunda ve Öğretim Kadrosunda çalışmıştır. Konservatuar YÖK yasasıyla İstanbul Teknik Üniversitesine bağlandıktan sonra, teşkil edilen "Danışma Biriminde" yer almıştır.

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) Başkanlığının 19/03/1990 tarihli yazısıyla İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Profesörlüğüne atanmış olup, sözü geçen konservatuar'ın Ses Eğitimi Bölüm Başkanlığı'nı sürdürmüştür. Ancak "yaş haddinden emekli olanlar" için çıkartılan yasa dolayısıyla 2005 yılı Nisan ayı sonunda İ.T.Ü.D.K.'dan ayrılmış ve Haliç Üniversitesi'nde göreve başlamıştır.

Yavaşca' ya Gaziantep Üniversitesi, Elazığ Fırat Üniversitesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İTÜ ve Erzurum Atatürk Üniversitesi'nce Fahri Doktora Unvanı verilmiş olup 1991 Yılında Devlet Sanatçısı olarak ödüllendirilmiştir. Ayrıca Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'ya çeşitli dallarda almış olduğu 200'ü aşkın ödülün yanı sıra Türk Musikisine yaptığı önemli katkılar nedeniyle Müzik Dalında 2008 yılı "Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü" ve Sanat dalında 2010 yılı "TBMM Üstün Hizmet Ödülü" de verilmiştir.

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca' nın icracılığı yanında 2'si Kâr-1 Natık, 5'i Takım,1'i Ayin-i Şerif olmak üzere yapmış olduğu 652 adet bestede;33



form(Takım,Kar-ı Natık,Şarkı,Peşrev,Saz Semai,Medhal,Etüd,Marş,Divan,Çocuk Şarkıları,Mevlevi Ayin-i,İlahi vs.),74 makam,46 usûl kullanmış ve bu bestelerde 159 şairin güftesine yer vermiştir. Ayrıca 9 bestekâra ait 21 esere aranağme yapmıştır. Bestelerinin birçoğu radyo repertuarında yer almış, plak ve kasetlere okunmuştur. Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, 1950'li yıllardan bu yana yurtiçi ve yurtdışı birçok konserler vermiş olup her yıl İstanbul Sanat Festivali Programlarında da muntazaman yer almakta ve konserler vermektedir. Yurtdışı verdiği konserler arasında iki defa Amerika Birleşik Devletleri'ne bazı kuruluşlarca davet edilmiş, bu iki davette 5 konser vermiştir. Bir kere de BBC' in 1988'de Londra'da Queen Elizabeth Hall'de tertiplediği "Musiki Festivali"ne davet edilmiş, orada 3 konser vermiştir. Ayrıca Berlin'de, Köln'de, Hamburg'ta ve Aachen'da müteaddit konserler vermiştir.

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın bir Uzun Çaları (L.P.) 25 adet 78'lik taş plağı, 15 adet 45'lik plağı mevcuttur.Seçilmiş eserlerden 200'den fazla CD doldurmuştur.Türk Musikisi Vakfı'na 1 adet CD ve kaset,Kilis Kültür Vakfı'na (Kilis'imın Bağları) 2 CD ve VCD, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı'na 4 CD lik albüm , Cinuçen Tanrıkorur'la beraber yaptığı CD'ler, Yapı Kredi Bankasının Kültür Bölümünün çıkarttığı solo ve yönettiği korolara ait CD'leri ve TRT nin yapmış olduğu CD'ler vardır. Ayrıca arşivinde sanat hayatı boyunca seçilmiş eserlerden yaptığı icralardan oluşan 250 civarında CD bulunmaktadır. Yavaşca, İstanbul Radyosunda önerisiyle kurulan ve çalıştırdığı Klasik Türk Mûsikîsi Erkekler Korosu'nda hocaları Dr. Suphi Ezgi ve Sadettin Kaynak'tan aldığı ve kendisinin geliştirdiği klasik musiki repertuarından faydalanmak suretiyle; bugün Sinan Sipahi tarafından 39 CD de toplanan ve 40 nadide farklı makamlardan oluşan 47 klasik takımın icrasını sağlayarak Türk Musikisi arşivine kazandırmıştır.

Hakkında yazılan (Hasan Oral Şen'in yazdığı biyografik, Kültür Bakanlığı'nın yayınladığı Sinan Sipahi'nin editörlüğünü yaptığı biyografik, Yılmaz Pamukçu' nun hazırladığı 1.cildi çıkan nota, Taner Çağlayan'ın kendisi için yazdığı şiirlerden oluşan şiir ve Yavaşca şiirlerinin bulunduğu; Ayten Yavaşca, Dr. Semra Özgün ve Sinan Sipahi'nin hazırladığı) 6 kitap ve kendisinin yazdığı "Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri" adlı kitabı bulunmaktadır. 1952 Yılında "Tahir ile Zühre", "Arzu ile Kamber" filmlerinin şarkılarını Müzeyyen Senar ile birlikte okudu.

Ayrıca 1956 Yılında Sadi Işıl' ın Türk Musikisi ile ilgili müziklerini yaptığı "Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrûkesi" adlı filminin şarkılarını okudu ve

1961 Yılında “Gönülden Gönüle” filminin hem film şarkısını yaptı hem de filmin şarkılarını okudu.

İstanbul’da kendi isminin verildiği sokakta ömrünü ve anılarını paylaştığı eşi Ayten hanımla hayatını sürdüren Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, Haliç Üniversitesi’nde Öğretim Üyeliği görevinin yanı sıra sanatını da icra etmeye devam etmektedir.

(Yavaşca ve Sipahi: 2013)

### C) Bekir Sıtkı Sezgin

Bekir Sıtkı Sezgin'in biyografisi için Türk Musikisi Vakfı'nın yayınladığı CD'ye ait kitapçığın (2-3-6-7-89-10-12-13-14-15-1617-18-19-20-21-24-25-26-28-32-33) sayfalarından faydalanılarak aşağıdaki bilgilere ulaşılmıştır."Türk musikisi tarihinin kaydettiği ses sanatkârlarının en önde gelenlerinden biri olan Bekir Sıtkı Sezgin, 1 Temmuz 1936 Salı günü İstanbul Şehremîni' nde, Haseki Hastanesi'nde, dünyaya geldi. Babası, Ricâl-i Kadîriyye' den şeyh, hâfız-ı kurrâ ve imam-hatip Hüseyin Efendi aslen Erzincan'ın Kemah ilçesinin Hudû köyü nüfusuna kayıtlıdır. Annesi ise amatör bir musikişinas olan ve ud çalabilen Feride Hanım'dır.

Bekir Sıtkı Sezgin'in babası Hafız Hüseyin Efendi, Fatih camii imamı Ahmed Râsim Efendi, Aksaray Vâlide Sultan camii hatibi Hâfız İdris, Bezm-i Âlem Vakıf Gureba camii imam hatîbi Kavalalı Hafız Ahmed ve Nûruosmâniye camii baş imam-hatîbi Hasan Akkuş efendilerden mahâric-i hurûf, ta'lim, tecvid, tertil, tevdîr ve hadîr kıraatlerini tahsil etmiştir. Yaklaşık çeyrek yüzyıl bu ilimleri öğrenmek için çaba harcayan Hâfız Hüseyin Efendi, gelecek yıllarda oğlu Bekir Sıtkı'nın da yetişme altyapısını oluşturacak olan bu eğitim sürecinde, ayrıca , yine Hâfız Hasan Akkuş Efendi'den aşere takrib ve vücûh ilimlerini; Hafız Sâdeddin Efendi'den de makamat-ı musiki, tevşih, ilâhi, salâtlar, durak, ezân, mevlid gibi dini musiki formlarını tahsil etmiştir. Nitekim Bekir Sıtkı Sezgin, ileriki yıllarda, usta bir musiki adamı olduktan sonra bu konuda şunları söylemiştir: "İşte benim musikide ilk hocam, sebab-i hayatım, olgun, dolgun, muktedir ve mümtaz bir şahsiyet olan babam Hâfız Hüseyin Efendi'dir ve hem mürebbim hem arkadaşım olmuştur; kendi öğrendiklerini aynen bana nakletmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin, çok küçük yaşlarından itibaren babası tarafından Kur' an, Tecvid, maharic-i hurûf, ta' lim, kıraat ve tertil konularında sıkı biçimde eğitilerek, henüz beş yaşındayken Kur'ân-ı Kerîm' i hatmetti. Aynı sıralarda, annesi Feride Hanım'dan da lâdinî eseler meşketti. Yani ilk hocaları annesi Feride Hanım ve babası Hüseyin Efendi olmuştur. Hüseyin Efendi, 3,5 yaşındaki oğlunu karşısına oturtup, ilk dersini, "E'uzü Besmele"yi öğreterek verir. Günde yalnız birer kelime olmak üzere "Sübhâneke" duası, ikinci basamaktır. Böyle başlayan eğitim, Bekir Sıtkı'nın üstün kabiliyeti ve babasının tükenmek bilmeyen sabrı ile temposunu gittikçe arttırarak, 1,5 yıl sonra 5 yaşındayken Kurân-ı Kerîm'i hatmetmesiyle ilk meyvesini verir. Hâfız Hüseyin Efendi, oğlunun yetişmesi için bu kadarının yeterli olmayacağını düşünmektedir. Oğlu için sıkı bir musiki eğitiminin başlamasına karar verir. İlk olarak Kur' ân'ın makamla okunması gündeme gelir. Dini musiki eğitimi bu

kadar yoğun biçimde sürerken, yine babası Hüseyin Efendi tarafından gerekirse gazinolara götürülmek suretiyle, dönemin en ünlü ses sanatkârlarını dinlemesi sağlanmaktadır .Bu dikkat çekici ayrıntı, Bekir Sıtkı Sezgin'in yetişme ikliminin niteliği konusunda önemli bir ipucu olma özelliğini taşımaktadır. Gelecek yılların hem dini, hem de lâdini musiki alanlarında en usta icracılarından biri haline gelecek olan Bekir Sıtkı Sezgin'in eğitim temelinde, böyle iki uçlu ve son derece isabetli bir baba/hoca feraseti yatmaktadır. Hâfız Hüseyin Efendi, küçük Bekir Sıtkı'nın "hatim merasimi cemiyeti" ne katılan ve her biri dönemin en önde gelen ustaları olan yakın arkadaşlarına ve hocalarına ricada bulunarak, Bekir Sıtkı'nın kendilerinden ayrıca ve özel olarak meşk etmesini sağladı.1942 yılına gelindiğinde okul çağı da başlamış olan Bekir Sıtkı'nın yükü fazlalaştı. Okul hayatının başlamasından önceki okul dışı eğitim programı aynen devam etmek üzere, bu defa okuldaki eğitimin ağırlığı da omuzlarına yüklenmiş oluyordu. Bekir Sıtkı Sezgin, bu kadar yoğun biçimde geçen bir eğitim programının sonucunda artık şarkıları duyar duymaz ait oldukları makamı tanıyabilecek kadar kulağı terbiyeli hale gelmişti. Babası Hüseyin Efendi Cami ortamında tertip edilen bir mevlid merasiminde, henüz dokuz yaşındaki Bekir Sıtkı'yı kürsüye çıkararak, kalabalık bir cemaatin karşısına getirdi. Bekir Sıtkı Sezgin'in kalabalık karşısındaki ilk icrâkârlığı bu mevlid kıraatiyle başlamış oldu.

Bekir Sıtkı Sezgin, ziyaret sebebiyle İzmir'de yaşayan teyzesinin yanına gittiği 1946 yılında, çok önemli bir musiki ustasıyla da tanışma fırsatını yakalamıştır. İzmir'deki aile büyükleri tarafından, Türk musikisinin son döneminde silinmez bir iz bırakan Hoca Rakım Elkutlu'yla tanıştırılan Bekir Sıtkı, bu ilk tanışmadan sonra, Râkım Hoca'nın vefat tarihi olan 1948'e kadar, İzmir'e gittiği birkaç seferde üstâdın ziyaretine götürülmüş ve henüz 10-12 yaşlarında olduğu halde, bazı eserlerini bizzat kendisinden meşk etme şansına sahip olmuştur.

1953 yılında İzmir' de bulunan babasından, "İstanbul'da Belediye Konservatuvarı adlı bir okulun varlığını işittiğini , öğrenimine mani olmaksızın bu okulda da eğitim görebileceğini öğrendiğini ve liseyle birlikte muhakkak bu okula da yazılmasını istediğini" belirten bir mektup aldı.Sebeb-i hayatım dediği babasının bu tavsiyesini derhal yerine getirdi.

Liseyle birlikte başlayıp sürdürdüğü konservatuar eğitimi sırasında Münir Nurettin Selçuk, Mes'ud Cemil, Şefik Gürmeriç, Nevzat Atlığ, Şive Ölmez ve Ferdi Ştatzer'in öğrencisi oldu. Aynı yıllarda büyük şarkı bestekârı Hafız Sâdeddin Kaynak'la tanıştı.1956-1958 yılları arasında askerlik görevini tamamlayan Sezgin,

terhisinden sonra, Ekim 1958'de İzmir'e yerleşti. Profesyonel mânâdaki musiki hayatı başlamadan evvel bir süre ilaç propagandistliği mesleğini icra etti.

O tarihlerde İzmir Radyosu müdürü olan Necdet Varol'dan özel dersler aldı. Bir yıl sonra, 1959 yılında açılan bir sınavı kazanarak İzmir Radyosu kadrosuna stajyer ses sanatçısı sıfatıyla dahil oldu. Bu kurumdaki iki yıllık stajyerlik döneminde uygulanan kurum içi eğitim programında Güner Erman, Server Özbay, Turhan Yalçın ve Mehmet Kutlugün'den nazariyat, solfej ve repertuar dersleri aldı. Aynı tarihlerde İzmir'in ünlü edebiyat hocaları Zeki Baran ve Fuat Edip Baksı'dan aldığı özel derslerle edebiyat konusundaki bilgilerini ilerletme imkanı buldu. İzmir Radyosu'ndaki stajyerlik süresi henüz tamamlanmadan, gösterdiği üstün başarı neticesinde, iki solist bir araya getirilerek hazırlanan ve süresi on beş dakika olan solo programlarında okumaya başladı. 1961 yılında yapılan diğer bir imtihanla solist sanatçı ünvanını alarak, ayda bir periyotlarla ve süreyi yalnız başına doldurmak üzere 15 dakikalık emisyonlarda okudu. İki yıl sonra 1963'de yapılan ayrı bir imtihan sonucunda, her biri 20 dakikalık süreli ve on beş günde bir solo program yapma hakkını elde etti. Sibel Sezgin'le 1964 yılında evlenen Bekir Sıtkı Sezgin'in Hüseyin Kudsi, Hasan Siyami ve Feride Hümeysra Bayraktaroğlu adlarını taşıyan üç evladı bulunmaktadır. 1965 yılında genişletilmiş uzmanlar kurulu' nun düzenlediği bir imtihanı da başarıyla kazanarak birinci "Birinci Sınıf Ses Sanatçısı" ünvanını aldı. Böylece ayda dört solo program yapma hakkını kazandı. TRT tarafından, 1967 yılında İzmir Radyosu'na yeni alınan 12 stajyer sanatçının repertuar ve üslup dersleri hocası olarak görevlendirildi.

1973 Yılında İzmir Radyosu Klâsik Koro şefliğine getirildi. 1975-1976 eğitim ve öğretim yılında İstanbul'da açılan Türk Musikisi Devlet Konservatuari'nin öğretim kadrosuna katılması yolunda aldığı teklifi kabul etti. Bunun üzerine İzmir Radyosu'ndaki görevini İstanbul Radyosu'na naklederek sanat hayatını tamamen İstanbul'a taşımış oldu. Böylece çalışma hayatının yarısını Radyo'da sanatkâr olarak, diğer yarısını da Türk Musikisinin bu ilk resmi okulunda sürdürmeye başladı. 1978 yılında İstanbul Radyosu'ndaki görevine ek olarak Küçük Koro ile Kadınlar Topluluğu şefliğini üstlendi. Yine aynı yıldan başlamak üzere TRT Merkez Denetleme Kurulu üyeliği ile İstanbul Radyosu Repertuar Kurulu üyeliği görevlerini de aldı. İzmir'de başlayıp 16 yıllık bir mesaiden sonra İstanbul'da 6 yıl devam eden ve toplam olarak 22 yıl süren TRT mensubiyetinden, 1981 senesinde emekli oldu. Sonradan İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanan Türk Musikisi Devlet

Konservatuarı'ndaki görevi ise 1976'da başlayıp vefat ettiği 1996 tarihine kadar 20 yıl sürdü. Konservatuardaki son görevleri, Ses Eğitimi ve Temel Bilimler bölümlerinde repertuar ve üslûp; Sosyal Bilimler Enstitüsü yüksek lisans programlarında da Dini Musiki Eğitimi dersleri hocalığı idi.

Bekir Sıtkı Sezgin, öncelikle klâsik dönem olmak üzere, Türk Musıkîsi tarihinin her devrine ait eserler üzerine en ince ayrıntılarına kadar tahlil çalışmalarında bulundu. İcra edeceği her bir eserin rûhuna nüfuz etmeye çalıştı. Tamamen kendisine has bir üslûp geliştirdi. Üzerinde çalıştığı eserler için gerçek bir fem-i muhsin örneği teşkil ederek, bu eserleri en ehliyetli biçimde icrâ etti. Gelmiş geçmiş ses sanatkârları içinde, dini ve lâdini Türk musikisine ait beste şekillerinin her biri üzerinde erişilmesi zor bir icra zirvesi oluşturdu. İcra, üslûp ve tavır üzerindeki dini ve lâdini alanlardaki ehliyeti yalnızca besteli musiki üzerinde yoğunlaşarak kalmadı. Türk musikisinin irticali türleri olan gazel, kasîde ve naat gibi serbest formları üzerine de en ehil icraların ön sıralarında yer aldı. Bu formlar üzerine örnekleme yer aldığı, yurt içinde veya yurt dışında verdiği konserlerin kayıtları, şimdiden büyük kıymete haizdir.

Yapı Kredi Kültür Yayınları'nca hazırlanıp neşredilen Türk Musikisi CD ve kasetlerinin müzik danışmanlığı ve genel sanat yönetmenliği görevini üstlenerek, ömrünün sonlarına doğru önemli bir sesli yayıncılık faaliyetini gerçekleştirmiş olan Bekir Sıtkı Sezgin, aynı çalışma içinde solo albümlere de imza atmıştır. İcracı olarak bu alandaki son çalışması, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür İşleri Daire Başkanlığı adına gerçekleştirdiği "Dede Efendi'nin Nevâ Mevlevî Âyini"dir.

Sanat hayatı boyunca, çeşitli vesilelerle, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye Cumhuriyeti Devlet Bakanlığı ve Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu gibi birçok kuruluş tarafından çok sayıda ödülle taltif edilen Sezgin, yurtiçinde ve Almanya, İngiltere, Hollanda, İsviçre, Fransa, İtalya, İspanya ve Japonya gibi ülkelerde sayılamayacak kadar çok konser verdi. Amsterdam KRO Radyosu arşivi için geniş bir repertuar ölçüğünde Türk musikisi klasiklerini seslendirdi.

Türk musikisinde bir ses sanatkârı olarak edindiği büyük yerin yanı sıra bestekârlık, hocalık, yazarlık, yayıncılık, koro şefliği, sanat yönetmenliği gibi değişik dallarda pek çok çalışmada bulundu. 1981-1982 yıllarında 22 sayı kadar yayınlanmış bulunan "Sanat ve Kültürde KÖK" adlı musiki ve kültür dergisini yönetti, başyazarlığını yaptı. Musiki üzerine kaleme aldığı yazılar, çeşitli yayın organlarında neşredildi. Bekir Sıtkı Sezgin, 10 Eylül 1996 Salı günü Kadıköy Adliyesi'nde

geçirdiği bir kalp krizi sonucunda vefât ettiğinde, geride, doldurulması çok zor olan bir boşluk bırakmıştır.

Bekir Sıtkı Sezgin, Türk musikisinde klâsik üslûbun en önemli temsilcilerinden biriydi. Yüce dinimiz İslamiyet' in uhrevi mistisizmini, musıkîmizin olağanüstü ifade gücü ile doruğa ulaştıran seçkin bir ses sanatçısı olarak, musikimizin icra tarihinde silinmez bir iz bırakmıştır. İki büyük disiplin olan dinimizle musikimizin karşılıklı etkileşiminde en sağlam sentez noktasını yakalamayı başaranlar arasında mümtaz bir icracı olarak önde gelen bir yer edinmiştir. Türk Musikisi Devlet Konservatuari'nda, öğrencilerine musikimizin doğal seslerini en güzel örnekleriyle tanıtmayı ve sevdirmeyi başaran değerli bir öğretim görevlisi olmuştur. Bu yönüyle, Türk musikisi eğitim ve öğretim tarihi açısından da önemi tartışılmaz bir yerin sahibi olmuştur.

Üstat musiki öğrenmek ve öğretmek konusunda şunları belirtiyor:

...Eğer insan en iyi ses ustalarını , en iyi yorumcu ve icracıları dinler ve onlara hizmet ederse, ancak o zaman Türk Musikisinin makamlarla ilgili yapısını ve perdelerini iyi anlayıp kavrayabilir. Yoksa öğrencilere falan dörtlü ile falan beşli birleştiği zaman şu makam olur deyip o diziyi iki portelik bir temrin içinde terennüm etmekle musiki öğrenilemiyor ve öğretilmiyor. Böyle olunca mekanik bir musiki öğretimi verilmiş olur ki, onda da ruh yoktur, ruhsuz da musiki olmaz."

"Olağanüstü bir ses ve hançere güzelliğine sahip olan, kendisine yetecek kadar tanbur çalan "Bekir Sıtkı Sezgin'in dini ve din dışı olmak üzere birçok İlahi, Durak, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai şarkıları vardır. Üstadın eserlerinde günümüzün zevk anlayışına cevap verme endişesinden çok, sanatkar bir ruhun titizliği hissedilir. Dokuz yaşından bu yana ömrü hayatında musikimizin içinde yoğrulan sanatkar; ömrü boyunca bildiklerini yetiştirdiği öğrencilerine öğretmeye çalışmıştır ve sayısız sanatkar yetiştirmiştir." (Ak, 2009:262)

"Musikinin iki ana kaynağının ehil ellerinden aldığı büyük bir birikimi, Allah vergisi olarak doğuştan getirdiği muhteşem ses güzelliği ve hacmi üzerine, ayak uydurmanın mümkün olmadığı bir çalışkanlık, disiplin, estetik anlayış ve artistik kabiliyetle bütünleştirebilmiş bulunan Bekir Sıtkı Sezgin, Kelimenin tam anlamıyla "kendine has" bir yetişme ikliminin Türk musikisine kazandırmış olduğu son büyük ustalardan biridir. Sanat hayatı yaşadığı zaman dilimiyle sınırlı olmayan; dinletmeye, düşündürmeye, coşturmaya ve öğretmeye vefatından sonra da devam eden büyük, ender ve seçkin sanatkârlar sınıfındadır." (Türk Musikisi Vakfı 2002: 34)

## **EK 2: RÖPORTAJLAR**

### **A) Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca ile 18 Şubat 2012' de Haliç Üniversitesi'nde Yapılan Kişisel Görüşme.**

#### **1. Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Solistlikteki Özellikleri Nelerdir?**

Bekir Sıtkı Sezgin eser icralarında usulü aynen tatbik etmeyi önemsemiştir. Serbest usulle okumak veya o andaki hissiyatını daha ön plana geçirip usulü ikinci planda tutmak gibi bir ihtiyatı yoktur. Usûlün giderine genel anlamda sadık olan bir okuyuşu tercih etmiştir.

Nüans kullanma-kullanmama meselesinden ziyade bir eseri icra ederken o eserin etkisi altında kalan türde bir sanatkardı. Yani herhangi bir konserinde okuduğu bir eserde sesiyle yaptığı nüansları, başka bir programda aynı eser için tekrar etmemiştir. Bulunduğu andaki hissiyatına göre farklı nüanslarla okuyabilmiştir. Neticede eserin kendine göre hissettiği duygusunu her zaman ön planda tutan bir icra üslûbu vardı.

Dinî musikiye de vakıf olan bir ses sanatkârı olduğu için, eserleri icra edişinde, bu musikinin özellikleri ve duygusu hissedilir. Din dışı bir eseri icrası dinlenildiğinde de yine, kapalı tarzda dini musiki icrası ön plana geçer. Ses renginin güzelliği, pest ve tiz seslerdeki hakimiyeti sebebiyle Bekir Sıtkı Sezgin'e 20. yy. da yetişmiş olan solistler arasında ayrı bir yer ayrılması gerektiğine inanıyorum. Bunda kendisinin dinî musikiye vakıf olmasının çok etkisi olduğu kanısındayım. İyi bir solist olmak, farklı bir ruh yapısına sahip olmayı gerektirir. Bu ise sadece çalışmakla olmaz, Allah vergisidir. Bekir Sıtkı Sezgin'in her açıdan dört başı mamur bir icra üslûbu vardır ve bu üslûbuyla birçok gence de örnek olmuştur.

Hayatının kısa sürmesi dolayısıyla onu kaybetmek, üzerimizde tarifi mümkün olmayan bir üzüntü yaratmıştır. Çünkü solist kolay yetişmiyor. Bekir'i erken kaybettik ama yeni yetişen sanatçılara örnek olmuştur. Bizim ilk kurduğumuz konservatuara hoca olması konusunda ben çok ısrarcı oldum. Ondaki donanımı ve vasıfları gördüğüm için bu ısrarı yaptım. Konservatuar açılmadan evvel de İstanbul radyosuna gelmesi için ısrar ettim. İzmir'den İstanbul'a geldiğinde muayenehaneme gelir, önce kaydettiği bazı eserleri bana dinletir, ardından da bir nevi meşk şeklinde



bu eserleri birlikte icra ederdik. İzmir radyosunda görev yapıyor olması ona çok şey kaybettirmiştir. Çünkü İzmir radyosu o dönem zayıf bir radyoydu, pek duyulmuyordu. Yayın alanı çok geniş değildi. Bu Bekir için kayıp olmuştur. Bekir'in değerini ve solistik evsafını bilen biri olarak, onun İstanbul'a gelmesi konusunda hep ısrarcı olmuşumdur.

Münir bey musikiye hepimizden daha çok hizmet etmiş bir sanatçıdır. Gerek sesi gerekse icrasıyla, Türk musikisini solistik icra ile tanıştıran ve konser musikisi haline getiren ilk sanatçıdır. Bu sebeple de solist olmamızda Münir Bey'in dahli çok büyük olmuştur. Münir Bey bizleri solistliğe teşvik etmiştir.

Batı şan tekniği almasının etkileri Ses alanını genişletmiş, ses çıkartma sanatını tatbiki imkan sağlamıştır. Bir de Türk musikisi icra edilirken ilk kez frak ve smokin giyerek, halk üzerinde kıyafet itibariyle de etki bırakmıştır. Musikide kıyafet alanında bu yeniliği üstlendiği gibi ve bir solistin nelere dikkat etmesi gerektiği konusu üzerinde önemle durmuştur. Sadece halkın değil tüm musiki müntesiplerinin saygısını kazanmış ve bize bir örnek ve bir yol gösterici olmuştur. Bizler de onun gösterdiği yolu izleyerek mevcut kabiliyetlerimizle ve maziden gelen çalışmalarımızla musikimize yapabileceğimiz kadar hizmet etmişizdir.

Eser icrasında çok fazla oktav kullanılması eski icra tarzının ondaki tesiridir. Fakat ben mevcut icra tarzında bunun pek doğru olmadığı kanısındayım. Oktavı genel olarak sesinin parlaklığını ve icra ettiği eserin bittiğini seyirciye hissettirmek için kullandığını düşünüyorum. Her perdeye sağlam basan ve hançeresi çok kuvvetli olan bir ses sanatçısıydı. Batı müziğindeki nüansları da yerli yerince kullanarak modern bir icra tarzını benimserdi..

Mevcut icrasını kaybetmemek için sürekli kendi kendine ses egzersizleri yapardı. Kendine has tavrı ve üslûbu ile hem dinleyicilerde hem de musikinin önde gelenlerinde saygı uyandıran bir duruşu vardı. Repertuarı çok genişti. Münir Bey' in bende de Bekir' de de solist olarak çok büyük etkisi olmuştur.

Başlı başına fevkalade bir sese ve icra üslûbuna sahipti. Aranan bir sanatkârdı ve kaybıyla bizler de çok şeyler kaybettik.

Hem musikide kendimi geliştirmek adına hem de sağlıklı yaşamak adına doktorluğumun çok faydası olduğunu sanıyorum. Neyin zararlı neyin yararlı olduğunu bildiğim için hayatıma hep bir istikamet vermişimdir. Yani mümkün mertebe sağlığıma korumaya, bundan dolayı sesimi korumaya yani muntazam bir yaşam yaşamaya önem veririm. Repertuarımı çok geniş tutarım. Evimdeki

koleksiyonlarım çok zengindir. Her zaman kaliteli müzik dinlemek ve bunu hafızada saklamak gerekir.

Eser içindeki duyguyu anlamak ve onu esere tatbik etmek benim için çok önemlidir. Bir eseri iyi icra edebilmek için duygu ile sanatı kaynaştırmak en önemli noktadır. Yalnız sanat olmaz, yalnız duygu da olmaz. Duygunuzu sanatla birleştirip sizi dinleyenlere aktarabilirsiniz. icrada mühim olan budur. Türkçe' nin aksanlarına çok önem veririm. Edebiyata merakım çoktur. Sanatta bu konuda çok behresi olan ve yıllarca tecrübe kazanmış toplu icra gruplarıyla çalıştım. Mesela Hakkı Süha Bey'in İbn-ül Emin'in evinde bulunmamız buna bir örnektir.

## **B) Prof. Dr. Mutlu Torun ile 11 Şubat 2012'de Haliç Üniversitesinde Yapılan Kişisel Görüşme.**

### **1.Cumhuriyet Döneminde Fasıl İcrası Yerine Solist İcrasına Geçişin Sebepleri Nelerdir?**

Fasıl icrasının solist icrasına göre ağırlık kazanması durumu cumhuriyetten önce başlamıştır. O devirde önemli solistlerin yetişmiş olması solistik icrayı ön plana çıkardı. Cumhuriyet döneminde sanat anlayışı bakımından sadece Türkiye' de değil tüm Dünya' da belli değişimler oluştu. Buna bağlı olarak toplumun sanatçıdan beklentileri de değişti.

Sahnede sesiyle ilk solo icra yapan kişi Münir Bey'dir. Ondan önce saziyla solo icrada Tanburi Cemil Bey' den bahsedebiliriz. Tanbûri Cemil Bey' in taksimleriyle birlikte sazandelerin solo icraları sahnede dinlenmeye başladı. Onun ardından Münir Bey sahnede tek başına program yapmamış olsaydı; solist icrasının dinlenilir olması gecikecekti.

O dönemde radyonun açılması da solistliğin ön plana çıkmasına tesir etmiştir. Ondan da önce gramofon ve fonografin kullanılması bunda etkindir. Bu cihazlar olmadan bir faslın kaydını almak teknik açıdan çok zordu. Radyoculuğun ilerlemesiyle sahne işleri daha ticari bir boyut kazandı ve pek çok gazino açıldı. Açılan gazinolar aynı zamanda müzik yapılan yerler haline gelince de assolistler için yeni sahneye çıkma ortamları oluşmuş oldu. Fasıl halk tarafından çok sevilmesine rağmen yapılan programlarda solistler daha ön plana geldiler.

Bunu da gazino programlarında ilk olarak faslın dinlenip ardından da mutlaka önemli bir assolistin sahne almasıyla programın son bulmasından anlıyoruz. Şu da bir gerçektir ki halk neyi seviyorsa müzik o yöne gitmeye ve müzisyen ne istenirse onu vermeye başlıyor. Tabi bu arada sahnede sunulan sanata, aracı olanlar da çok önemli. İcracının yanında besteleyenler ve dinleyenler de bu gruba dahil. Bu işe mekan sağlayan gazino sahipleri ve sanatçıyı halka ulaştıran plak firması sahipleri de bu bütünün içindedir.

Solist icrası bu kurumlar tarafından da tercih edilir olmuştur. Bu bahsedilenler cumhuriyetle birebir bağlantılı olmasa da tarih olarak cumhuriyet döneminde yaşanmıştır. Cumhuriyet döneminin başında ülkede yapılan müzik açısından batı müziğini örnek alınır durumdaydı. Bir de halk müziği bizim ama sanat müziği bizim müziğimiz değil şeklinde bir görüş vardı. Bu böyle olmasaydı

cumhuriyet resmi sanat müziği toplulukları ve koroları oluştururdu. Yani musikimiz musiki cemiyetlerinde hayat bulmaktan daha ziyade devlet destekli klasik Türk Müziği Koroları aracılığıyla sunulurdu. Devlet desteği olmaksızın halkın çok büyük topluluk oluşturması çok zor olduğundan, solistik icra önem kazandı.

## 2. İyi Bir Solistte Olması Gereken Başlıca Özellikler Nelerdir?

Münir Bey sesiyle değil de sahnedeki duruşuyla değerlendirildiğinde ,sahne put gibi duruşu insanı rahatsız edebilir. Dinleyici gözüyle bakıldığında solistin yüzünde söylediği eserle ilgili değişimler görülürse dinleyici müziğin içine daha fazla girer. Yani solist icra ettiği eserin güfte ve bestesinde yansıtılmak istenen duyguyu, mimikleriyle en iyi şekilde ifade edebilmelidir. Müzisyen olmayan kişiler arasında birisi iyi söylüyorsa veya usta bir icracıysa onun hakkında "sesi güzel" derler. Halbuki sesi çok güzel değildir ama iyi söylüyordur. Benim söylediğim bunun dışında; ben gerçekten sesin güzelliğinden bahsediyorum. Bu ses güzelliği, illa sesin parlak ve pürüzsüz olması anlamına gelmiyor. Bazen o pütürlü ses de güzel olur. Demek istediğim; farz edin ki mimarsınız ve bir duvar yapıyorsunuz; o duvarın dümdüz cilalı olması güzel olduğunu göstermez. Onun pütürlü yüzeyi de hoş görüntü verebilir. Bu örneğe uygun olarak Bekir Sıtkı Sezgin'in sigara içmesinden kaynaklı sesindeki küçük dokunun onun sesini güzelleştirdiğini düşünüyorum. Aynı şekilde çok önemli bir caz sanatçısı olan Neil Armstrong'un sesini dinlediğiniz zaman da aynı şeyi düşünürsünüz. Müzikle uğraşmayan pek çok kişinin sesini dinlesen onunkini tercih etmezsin. Ama o sesinin renginde defo gibi gözükken şeyi avantaj olarak kullanıyor. Ses güzelliğinden kastettiğim işte bu örneklerde ifade ettiğim durumlardır

İnsanın sesinin gençlikte ve yaşlılıkta değiştiğini düşünmek lazım. Ses rengi değişime uğrar. Müziğin formları değiştikçe gereken ses de farklı olabilir. Mesela beste icrası için gereken ses ile hafif bir şarkı için gereken ses farklı olabilir. Veya insan sesini bu formlara göre kullanabilir. Bu unsurların dışında sesi kullanma gücü de önemlidir. Temelde ritmik problemler olmaması gerekir. Okuma esnasında bazıları ritmi bir miktar yaymayı sevebilir. Tam tersine bazı okuyucu da çok ritmik okumayı sevebilir. Bu da onun solistliğindeki yorumuna girer. Çünkü yorum özelliklerinden birisi, eserin giderini ayarlamaktır. Bu gider eserin içinde aynen de gidebilir bazı yerlerde ağırlaşır hızlanabilir. Bu da solistin ritimle ilgili yorumudur.

Bunun dışında perde basmakla ilgili meseleler var yani ritmin ve perde basmaların temelde sağlam olması gerekir. Bir perdeden başka bir perdeye geçişlerde bir yorumcunun kaydırarak geçmesi diğerinse legato ile ağırlaşarak veya kaydırarak geçmesi üslupta yapılan kişisel tercihlerdir. Nüans yapma konusundan da bahsederek; nüanslarda bazı yerlerin vurgulu olması, bunlar tabiki o solistin yorumunu meydana getirir. Volüm tesirlidir ama bugün ki kayıt aletlerinde genel volüm çok problem değil artık. Çok hafif sesli bir kişi için yüksek volümlü ses elde edebiliyor. Birde eser seçimi meselesi var, bazısı daha klasik eserleri seçebiliyor.

### **3. Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Solistlikteki Özellikleri Nelerdir?**

Münir beyin belli bir zamandan sonra kendi iradesiyle daha düz bir icrayı tercih ettiğini ve öğrencilerine de bunu tavsiye ettiğini biliyorum. Ama şöyle de bir şey söyleyebilirim. Fransa' ya gitmeden önceki kayıtlarını dinlediğimizde de bir yerinize öyle dokunuyor ki gelenekten gelen o üslupla okuduğu icralar çok güzel ama, Münir bey öyle bir solist ki, hayatının son zamanlarında okuduğu icralarda da o üslubu yakalayabiliyor. İkincisi batı müziği etkisiyle daha da düz icrayı tercih ediyor. Bizim dinlediğimiz zaman fark edemediğimiz öyle ince kıvrak hançerelerle süslemeler yapar ki, eseleri gerçekten nakış gibi işlediğini görebiliyoruz. Notaya göre farklı icrayı çok tercih ederdi ancak bunu o köşelilikte yuvarlanmış oluyor. Köşelerin yuvarlanması bizim müziğimiz açısından çok önemli yani küçük notalara bölünmesi bir yandan notadan farklı icrayı getiriyor. Fazla süslenmişse böyle barok gibi fazla süslenmiş süsten gözüküyormuş gibi olabilir. Ama bir yandan da köşelerin kalkmasını sağlıyor. Yani o süslemeleri o kadar ustaca bir yerlere koyuyor ki Münir bey orda siz onu görmüyorsunuz. O yumuşatma işine yarıyor ve asıl çizgiyi bozmadan çok hoş bir icra ortaya koymuş oluyor.

Birde oktavı çok tercih eder. Eserleri icra ederken sık sık oktavı tercih etmesinin bir çok farklı sebebi olabilir tabi ki. En çok rastladığımız tabi ki eserin bitişinde bizim makamlarımız çıkıcı veya inici seyrede sahip olsa hep pest seslerde biter. Halbuki bir sahnede kalabalık bir yerde konser veriyorsanız, o zaman tizde bitirmek daha görkemlidir daha gösterişlidir. Çünkü tiz sesi daha rahat duyurabilirsiniz ve daha uyarıcıdır. Ama Münir bey eserin herhangi bir yerinde oktavı tercih edebiliyor ve bunu çokta fazla yaptığını söyleyebilirim ama bunu o kadar ustaca yapıyor ki, dikkat çekiyor fakat dinleyiciyi hiç rahatsız etmiyor.

genel üslûbu hakkında bir şeyler söyleyecek olursak üçü içinde söylenebilir bu. bir ses sanatçısı çok ustaysa, bunun şurası diğerlerinden daha iyi diyemiyorsun. Çünkü bir çok açıdan güzel söylediği için böyle diyebiliyorsun. Ama Münir beyin sesi zaman zaman daha çok metalik gelebilir pek çok kişiye. Diğer iki solist için çok fazla söylenmez ama Münir bey için bir çok kişiden bunu duymuşumdur. Beni fazla rahatsız etmiyor fakat, bazıları böyle düşünebiliyor. Ama Münir bey tarih bakımından kronolojik açıdan herkesten farklı bir noktaya konulması gereken bir solisttir. Cemil bey nasıl saz icrasında bir çığır açmışsa, yüz yıl sonra, hala onun icrasına ulaşılmaya çalışılıyorsa, Münir bey de solistlik konusunda çığır açan ve sürekli ulaşılmaya çalışılan bir solist olmuştur.

Diksiyon konusuna değinecek olursak, bu insanlar kültürlü olan insanlar. Münir bey' in Osmanlı' dan gelen bir kültür var. Alâeddin Bey' in soyundan gelen bir kültürü var. Türkiye' nin güneydoğusundan o zaman zaman telaffuzunda o yörenin etkisi gözükür ama bunu isteyerek yapmış olabilir ve bunu bir müzisyende uygun olabileceğini düşündüğü şekilde kullanabilir . Bekir Sıtkı Sezgin ise, dini bir kökten geldiği için telaffuzlarında oldukça dikkatli ve kusursuzdur.

Dolayısıyla bu kadar donanıma sahip üç usta solistimizi eleştirmek bize düşmez tabi ki. Ama her üçünde de abartma yoktur. Bir kelime veya melodi neyi gerektiriyorsa o şekilde icra ettiklerini söyleyebilirim. Ritimsel açıdan karşılaştırdığımızda da Bekir Sıtkı Sezgin hocamızda Münir Bey' e ve Alâeddin Bey' e göre daha fazla ritmi astığı konusunda bir kanaatim var. Bekir hocanın dini musiki kökenli olması, onun icrasına pozitif anlamda yansımıştır mutlaka. Münir bey hafızlar solistliği saltanatı sırasında hafız olmayan solist olarak ortaya çıkıyor. Hafızların arasında da hafız söyleme üslubunu kullanmadan dini olmayan formlarda kullanabilen hafızlarda vardır. Bekir Sıtkı diğerlerini arasında dini musiki alanında en fazla donanımda olanıdır. Ama din dışı formda bir eser seslendirdiğinde hafız üslubunu hiç hissettirmeden eserin istediği üslubu kullanabilirdi. Eskilerde kaside okur gibi gazel okuyor, kur' an okur gibi şarkı okuyor diye eleştiriler olurdu. Ama Bekir bey' in dini musiki kökeni bu kadar fazla olmasına rağmen eser icralarına hiç aksettirmemiştir.

**C) Yrd. Doç. Çetin Körükçü ile 5 Mart 2012' de Haliç Üniversitesi' nde Yapılan Kişisel Görüşme.**

**1.Cumhuriyet Döneminde Fasıl İcrası Yerine Solist İcrasına Geçişin Sebepleri Nelerdir?**

Cumhuriyet döneminde fasıl veya koro icrası ile solist icrası arasındaki fark şurada ortaya çıkıyor. Toplu icrada fasılın dışında bir koral icranın ve solistlik icra anlayışının müziğimize girdiğini düşünüyorum. Sonuç itibariyle fasıl tamamen ikinci plana atılmış değildir. Uzun yıllar, fasıl icrası musiki severlerin birinci tercihi olmuştur.

Ancak bilindiği gibi fasıl icrasında yorum ve nüans unsurunun yok denecek kadar az olması fasıl musikisinde bir disiplinin eksikliğine sebep olmuştur. Bahsedilen disiplinin eksikliği ise musikide pek çok eserin deformasyonuna yol açtığından bilgili ve iyi yetişmiş müzisyenler bu duruma bir çare aramaya başladılar. Bunların en başında Mesut Cemil'in klasik koro anlayışını Türk Müziği'ne uygulamaya çalışması gelir. Klasik koro icrasının yanı sıra fasıl icrası da T.R.T.' nin tek kanal olduğu dönemlerde radyolarda süregelmiştir. Klasik koro anlayışını benimsemiş bir koroyu hiçbir zaman eğlence dünyasında göremeyiz. Ancak fasıl halen bu manada eğlence dünyasının müziği olarak icra edilse de yoruma dayalı musikinin içinde pek yer almıyor.

Buna karşılık solo icrası şüphesiz ki toplu icradan daha farklı bir yorum anlayışının ortaya konmasını sağlıyor. Solistik eserlerle koroların icrasına uygun eserlerin birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmaması da Türk Müziği'nde bir sorun olmaya devam ediyor. Solistler için özel yapılan şarkılar vardır ki biz bu eserleri koroda veya fasılda okuyamıyoruz.

Lemi Atlı, Suphi Ziya Özbekkan, Zeki Arif Ataerğın ve Rakım Elcutlu' nun bazı eserleri vardır ki bu eserleri koro veya fasılda icra etmek bu eserlerin tarif etmek istediğini ifade etmede yetersiz kalır. Aynı şekilde Bimen Şen' in fasıl için yazdığı eserleri solo icra ettiğinizde tam anlamıyla verilmek istenen hissiyata ulaşamaz.

Özetle solistlerin teknik kapasitelerini ve yorum yapmadaki bilgi ve becerilerini ortaya koyabilecekleri eserler yapılmışsa da bu eserlerle fasılda okunacak eserler arasındaki fark kesin çizgilerle belirlenmediği için solistik eserlerin çoğu günlük eğlence müziği olarak icra edilen eserler olmuştur.

Cumhuriyet öncesi ve başlarında, Türk Müziği'nde solo eser icra edilirken ağırlıkta gazel ve fasıl üslubunun hakim olduğu görülüyordu. Zaman ilerledikçe bu icra. Münir Bey'le biraz daha rafineleşti. Münir Bey'in takipçilerinden Alaeddin Yavaşca'nın üslubuna baktığımızda Münir Bey'in bir taklidi olmadığını daha da rafine bir icrayı benimsediğini görürüz. Bir Bekir Bey daha da farklı bir icra üslubunu ortaya çıkarır. Günümüze doğru geldikçe bu icra farklılıkları kimine göre bozulma kimine göre farklılaşma olarak değerlendirildi. Ancak artık kimse Bekir Bey, Münir Bey ve Alaeddin Bey gibi şarkı söylemiyor. Müzikte her dönemin kendine ait üslubu vardır. Günümüzde maalesef üslup ve tavır sahibi solist çok azalmış bulunuyor. Bu çok az sayıda solist, geçmişi iyi özümsemiş, ustaları dinleyerek bugünlere gelmiş ve musikiyi basit duygularına alet etmeden bir icra geleneği oluşturmuşlardır.

Günümüzde bir kaç arkadaşımız dışında eski üsluba bağlı(hafız üslubu) olan ses sanatçısı yok denecek kadar az. Erkeklerde Alaeddin Yavaşca veya Bekir Sıdkı Sezgin , bayanlarda ise Meral Uğurlu üslubunun takipçisi neredeyse yok denilebilir. Birazı ticari, birazı da şöhretten gelen kaygılarla deforme edilmiş bir icra şekli var ki açıkçası buna herhangi bir tavırdadır demek zor.

## **2. İyi Bir Solistte Olması Gereken Başlıca Özellikler Nelerdir?**

Birincisi; eserin gider ve usulünün hakkı verilmeli, İkincisi; makamın perdeleri doğru basılmalı, Üçüncü ve en önemlisi; eser prozodisi bozulmadan yani bestecinin yaptığı deforme edilmeden, onun üzerinde bir tasarrufta bulunmadan icra edilmeli ve bu yapılırken de icracı kendi duygularını icraya aksettirmek yerine şarkının ifade etmek istediğini anlatmalıdır. Bir çok icracıya bakıyorum çok neşeli bir şarkıyı duygu vermek adına hüznü okuma gayreti içerisine giriyorlar. Bir esere duygu vermek, şarkının ne kadar neyi taşıdığını gerçekten anlayabilmekle yani melodik yapının ve söz unsurunun doğru anlaşılmasıyla olur. O zaman doğru tavırla icra gerçekleşebilir.

Yorumun unsurları Yorumun birinci unsuru; okunulan eserin sözlerinin ne anlama geldiği bilinmelidir. İkincisi; beste ile sözün uyumuna dikkat edilmeli, Eserin formuna ve eserin giderine de dikkat etmek gerekir.

Pek çok eserin yazımında metronom kullanılmadığı için eserlerin giderlerini yorumcular belirliyor. Eserlerin giderleri metronomla önceden belirlenmiş olsaydı, daha iyi ve doğru icralar yapılabilirdi.



Bu konuyla ilgili bir anekdot paylaşmak isterim: Bir seyahat sırasında bana bir kişi geldi ve Ankara Radyosu'nda çok meşhur bir şefin adını vererek radyoda icra edilen eserlerin tümünü oyun havası gibi icra ettirdiğini söyledi. Canlı ve ritmik olsun, dinleyici uyumasın maksadıyla bir ağır aksak şarkının bir orta aksak şarkıdan daha hızlı icra ettirilmesi, gırtlakların ve perdelerin oturmuyup sadece hareketli olsun kaygısıyla eser icra edildiği anlamına gelir.

İyi bir yorum için her eserin usulünün ve giderinin doğru tespit edilmesi, icracının eserin prozodisini düzgün ifade edebilmesi ve perdelerin makamın gerektirdiği şekilde düzgün basılması gereklidir.

### **3. Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Solistlikteki Özellikleri Nelerdir?**

Münir Nurettin Selçuk'un batı müziği eğitimi almış olması sesinin teknik imkanlarının tümünü kullanmasına izin vermiştir. Şan dersleri almış olmasaydı belki sesinin tüm teknik imkanlarını kullanamayacaktı. Batı tarzında aldığı eğitim ile icrası daha bilgili ve görgülü bir hale gelmiştir. Diğer yandan Münir Nurettin Selçuk'un icra üslubunda, o dönemin dinleyicisinin de talepleri doğrultusunda, Hafız Burhan, Hafız Kemal ve diğer gazelhanların etkisi mevcuttur. Türkiye'de ilk solist örneği olarak kendine özgü bir başlangıç yapmıştır. Münir Bey'in eser icralarındaki diksiyonuna, yeteri kadar ehemmiyet göstermediğini düşünüyorum. Bunun sebebi de, artistik bir tavırla sesinin bütün hünerini göstermek konusundaki ısrarıdır.

Okuyuşunda usule uymanın yanı sıra aynı eseri yer yer farklı giderlerde okumuştur. Eserin aslına sadık kalarak kendine özgü üslubunu da sergilemiştir. Alkış almayı ve ön planda olmayı çok seven bir icracı olduğu için, genellikle sesinin genişliğini de kullanırdı. Eserlerin bir çok yerinde bir oktav yukarıdan okuyarak ilgi çekmeyi her zaman başarmış bir icracıdır. Nüans kullanımı konusunda kendini eserin istediğiyle kısıtlamamıştır. Nüansları sesini en güzel gösterebileceği ve en fazla ilgiyi çekebileceği şekilde kullandığını düşünüyorum. Kendisi Türkiye' de solist icrasında öncü olduğu için onu kendi dönemindeki icracılarla kıyaslamak çok uygun değil. Onun üslubuyla ilgili eleştirileri bugünkü kıstaslara göre yapmak daha uygun olacaktır. Münir Bey Türk Musikisi'nde sesinin tüm özelliklerini kendine özgü ve özgür bir icra üslubuyla ortaya koyan usta bir yorumcu olarak anılacaktır.

Alaeddin Hoca, çok sahne alan ve konser yapan bir sanatçı değildir daha çok radyo konserlerinde ve kurum konserlerinde sahne alan ve sanatını plaklarda icra eden, çok disiplinli bir sanatçıdır. Alaeddin Bey, Münir Bey'den daha sade, daha kurallı, daha rafine ve eserin yapısına daha sadık kalan bir icra üslubunu benimsemiştir. Alaeddin Yavaşca icrasında alkış almak amacını gütmeyip, musikiyi bir ibadet aracı gibi görmüştür. Alaeddin Hoca diksiyon açısından da güftelerin hakkını vermiş, ritim konusunda genellikle eserleri olması gereken giderlerinde icra etmiştir. Gereksiz usulü yaymalar ve hızlanmalar icralarında pek görülmez. Bu açıdan eserin usulünün hakkını tam anlamıyla verdiğini söyleyebiliriz.

Bekir Bey klasik musikimizi en doğru şekilde ifade eden çok temiz bir üsluba sahiptir. En belirgin icra özellikleri, perdeleri çok temiz basması, güfte ile melodi arasındaki duygusal bağıntıyı sesinin her tonunu kullanarak en doğru ve etkileyici şekilde ifade etmesidir. Bir çok ses sanatçısı sadece melodiyi yorumlamayı düşünür. Kimileri de sadece güfteyi ön planda tutarak melodiden ve doğru perde baskılarından uzaklaşmışlardır. Bu anlayışların tam tersine Bekir Bey, bir üslubu oluşturan iki ana unsur olan güfte ve melodi bütünlüğünü en mükemmel şekilde tevhit etmiştir. Hatta bestekardan kaynaklanan bazı güfte ve melodi uyumsuzluklarını dahi üstün musiki yeteneği ve bilgisiyle düzeltirdi.

İncelenen konuyu toparlamak gerekirse, bu üç büyük ses sanatçısının ortak olan ve birbirlerinden ayrılan üslup özellikleri vardır. Bu gün herhangi bir solist, Münir Bey'in hançeresiyle bir eser icra etmeye kalksa kimse beğenmeyebilir. Belki solistliğe dair herhangi bir sınavda da başarılı olamayabilir. Bu Münir Bey'in tavrının kötü olduğunu yansıtmaz. Ancak bazı tavrı ve üslupları vardır ki, sadece o kişi ile dinlenebilir. Bu da onun kendine ait özel bir üslubu olduğunun en büyük delilidir.

Alaeddin Bey de bu anlamda taklidi yapılamamış, kendine özgü bir musiki anlayışı olan bir ses sanatçısıdır. Münir Bey ve Alaeddin Bey, icralarında heyecanlarını karşı tarafa çok etkin bir biçimde aktarıırken Bekir Bey heyecanını çok belli etmeyen bir icra üslubu kullanmıştır.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda bu üç büyük sanatkar, Türk Musikisi'nin tavrı ve üslup dağarcığını en çok geliştiren ve iz bırakan isimleri olmuşlardır.

### **EK 3: RÖPORTAJLAR CD**

3. 1. Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca Röportaj (18 ŞUBAT 2012)
3. 2. Prof. Mutlu Torun Röportaj (11 ŞUBAT 2012)
3. 3. Doç. Dr. Çetin Körükçü Röportaj (5 MART 2012)

#### **EK 4: ÖRNEK ESERLER CD**

4. 1. Bir Taraftan Üzüyor - Bekir Sıtkı Sezgin
4. 2. Bir Taraftan Üzüyor - Münir Nurettin Selçuk
4. 3. Bir Taraftan Üzüyor - Alâeddin Yavaşça
4. 4. Feryâd Ediyor Bir Gül İçin - Alâeddin Yavaşça
4. 5. Feryâd Ediyor Bir Gül İçin - Bekir Sıtkı Sezgin
4. 6. Feryâd Ediyor Bir Gül İçin - Münir Nurettin Selçuk
4. 7. Hemiş e Dilde Sühan - Bekir Sıtkı Sezgin
4. 8. Hemiş e Dilde Sühan - Münir Nurettin Selçuk
4. 9. Hemiş e Dilde Sühan - Alâeddin Yavaşça

## ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında İstanbul'da doğdu. İlk müzik eğitimini 1995 yılında Maltepe Musiki Eğitim Derneği'nde Fikret Erkaya'dan aldı. 2003 yılında girdiği İTÜ Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü'nden 2008 yılında mezun oldu. Alaeddin Yavaşca, Nevzat Atlığ, Selahattin İçli, Münip Utandı, Serap Mutlu Akbulut, Çetin Körükçü, Erol Uras, Serhan Aytan ve Mehmet Emin Bitmez gibi değerli hocalardan dersler aldı. 2005-2012 yılları arasında İsmek' te Ud, solfej, nazariyat ve repertuar dersleri verdi. 2006 yılında Prof. Dr. Nevzat Atlığ yönetimindeki İstanbul Türk Müziği topluluğuyla, Sakıp Sabancı'nın ölüm yıldönümü için hazırlanan Eski Dostlar 1, 2, 3 Albümlerinde yer aldı. 2008 yılında Kosova'da düzenlenen "Sanatla Uyanış" kültür projesi kapsamında Prizren ve Priştina'da, 2010 yılında Bosna-Hersek' in başkenti Sarejevo' da bulunan Uluslararası Sarejevo Üniversitesi'nde, 2012 yılında Makedonya'nın Üsküp ve Ohri şehirlerinde solo konserler verdi. 2012 yılında "İTO'dan Yükselen Sesler" isimli Türk Sanat Müziği albümünün şefliğini üstlendi. Müzik çalışmalarına Güldeste Türk Müziği Topluluğu, Şehr-i İstanbul Türk Sanat Müziği Korosu, Penhad Türk müziği korosu ve İstanbul Ticaret Odası Türk Müziği korosunun Şefliğini yürütmesinin yanı sıra yurt içi ve yurt dışında korist ve solist olarak çeşitli konserler vererek devam etmektedir. Pendik Belediyesi bünyesinde müzik dersleri de veren Metin Durgutlu, Sinem Erdoğan Durgutlu ile evli olup, Nevâ ve Ömer Ege isminde iki çocuk babasıdır.