

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI  
TÜRK MUSİKİSİ PROGRAMI**

## **SÖZLÜ TÜRK MÜZİĞİ'NDE YORUM**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Göknil BİŞAK ÖZDEMİR**

**Danışmanı  
Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ**

**İstanbul - 2013**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı Sanatta Yeterlik öğrencisi **Göknil Bişak Özdemir** tarafından hazırlanan "**Sözlü Türk Müziği'nde Yorum**" adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi: 05.02.2013

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

İmzası :

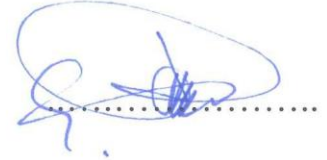
Yrd. Doç. Dr. Çetin KÖRÜKÇÜ  
Danışman –Haliç Üniv. Türk Musikisi ASD



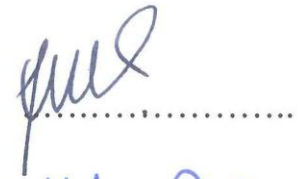
Prof. Mutlu TORUN  
Haliç Üni. Türk Musikisi ASD



Prof. Erol DERAN  
Haliç Üni. Tiyatro ASD



Doç. Dr. Serpil MÜRTEZAOĞLU  
İTÜ Türk Musikisi ASD



Prof. Dr. Metin BALAY  
Haliç Üni. Tiyatro ASD



Doç.Dr.Pınar Somakcı  
Haliç.Ünv.Türk Mus.(Yedek)

Yrd.Doç.Dr.Oğuz Arıcı  
Haliç.Ünv.Tiyatro(Yedek)

## ÖNSÖZ

“Sözlü Türk Müziği’nde Yorum” konulu bu çalışma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi olarak hazırlanmıştır.

Türk Müziği Repertuarını oluşturan eserler yakın zamana kadar, nota yazısı kullanılmadan, hafızaya dayalı meşk sistemiyle icra edilmektedir. Notalı sisteme geçildikten sonra da nota yazısı eserlerin nasıl yorumlanması gerektiği konusunda yetersiz kalmıştır. Eserler ve üsluplar, usta çırak ilişkisi ile öğrenilmeye devam etmektedir.

Bu araştırmada Türk Müziği Repertuarı’nda çok önemli bir yer tutan sözlü müziğimizin, daha bilinçli icra edilebilmesi ve gelecek kuşaklara aktarımda açıklayıcı bir dil sağlanması açısından, yorum kavramının içeriği ortaya konmaya ve yorum unsurlarının tespiti üzerinde çalışılmıştır.

Araştırmam esnasında desteğini esirgemeyen danışmanım Haliç Üniversitesi Konservatuvar Müdürü ve öğretim üyesi Yrd. Doç. Çetin Körükçü’ye, bu çalışmayı öneren ve sorularımı cevapsız bırakmayan Haliç Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Mutlu Torun’a, yabancı kaynak arşivini benimle paylaşan Yrd. Doç. Dr. Beray Selen’e, nota yazımındaki yardımları için Haliç Üniversitesi öğretim görevlisi Özgür Özgüler’e ve her aşamada desteğini esirgemeyen eşim Cüneyt Özdemir’e teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul 2013

Göknil BİŞAK ÖZDEMİR

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>I</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>II</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>IV</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>V</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>VI</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. YORUM VE SANAT</b> .....	<b>3</b>
<b>3. MÜZİKTE YORUM VE YORUM UNSURLARI</b> .....	<b>8</b>
3.1. Hız, Nüans, Vurgu.....	12
3.2. Süslemeler .....	14
<b>4. TÜRK MÜZİĞİNDE YORUM ve YORUM UNSURLARI</b> .....	<b>18</b>
4.1. Türk Müziği'nin Üslup Özellikleri .....	18
4.2. Hız, Nüans, Vurgu.....	23
4.3. Türk Müziği'nde Üsluba Etki Eden Süslemeler ve İcra Özellikleri .....	23
4.3.1. Çarpma (Acciaccatura) .....	23
4.3.2. Glissando .....	24
4.3.3. Portamento .....	25
4.3.4. Vibrato .....	26
4.3.5. Tril .....	27
4.3.6. Hızlı Tril .....	27
4.3.7. Mordan.....	28
4.3.8. Grupetto .....	29
4.3.9. Rubato .....	30
4.3.10. Vurgu .....	30

4.3.11. Staccato .....	31
4.3.12. Resitative .....	32
4.4. Eser İle İlgili Unsurlar .....	32
4.4.1. Form.....	33
4.4.2. Güfte .....	33
4.4.3. Usul (Ritm) .....	34
4.4.4. Melodi .....	35
4.4.5. Güfte-Usul-Makam İlişkisi .....	36
4.4.6. Prozodi .....	37
4.5. İcracı ile İlgili Unsurlar .....	38
4.5.1. Ses Özellikleri, Register ve Rezonans .....	38
4.5.2. Diksiyon ve Artikülasyon .....	40
4.5.3. Hafıza.....	40
4.5.4. Hayal Gücü ve Müzikal Zeka .....	41
4.5.5. Müzikalite .....	42
4.5.6. Fizyoloji ve Psikoloji .....	43
4.5.7. Yorumu Etkileyen Diğer Faktörler .....	43
4.6. Yorum Örneği 1 .....	45
4.7. Yorum Örneği 2.....	51
4.8. Yorum Örneği 3.....	56
<b>5.SONUÇ.....</b>	<b>59</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>61</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>65</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>91</b>

## ŞEKİL LİSTESİ

	<b>Sayfa No</b>
Şekil 3.1: Tremolo.....	15
Şekil 3.2: Barok Vibrato.....	15
Şekil 3.3: Mordan.....	16
Şekil 3.4: Grupetto .....	17
Şekil 4.1: Çarpma Örneği.....	24
Şekil 4.2: Glissando Örneği 1 .....	25
Şekil 4.4: Portamento .....	25
Şekil 4.5: Portamento Örneği 2 .....	26
Şekil 4.6: Vibrato Örneği .....	26
Şekil 4.7: Vibrato Örneği 2 .....	27
Şekil 4.8: Tril Örneği .....	27
Şekil 4.9: Hızlı Tril Örneği .....	28
Şekil 4.10: Hızlı Tril Örneği 2 .....	28
Şekil 4.11: Mordan Örneği.....	28
Şekil 4.12: Mordan Örneği 2.....	29
Şekil 4.13: Grupetto Örneği .....	29
Şekil 4.14: Grupetto Örneği 2 .....	30
Şekil 4.15: Rubato örneği.....	30
Şekil 4.16: Staccato Örneği.....	32
Şekil 4.17: Melodi-Güfte Uyumu.....	35

## GENEL BİLGİLER

**Adı ve Soyadı** : Göknil BİŞAK ÖZDEMİR  
**Anabilim Dalı** : Sosyal Bilimler  
**Programı** : Türk Musikisi  
**Tez Danışmanı** : Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ  
**Tez Türü ve Tarihi** : Sanatta Yeterlik – Ocak 2013

## SÖZLÜ TÜRK MÜZİĞİ'NDE YORUM

### ÖZET

Bu çalışma, Sözlü Türk Müziği'nde “yorum” kavramının içeriğinin ortaya konulmasına ve yorumu oluşturan unsurların tespitine yöneliktir.

Araştırma esnasında öncelikli olarak sanat, müzik, felsefe, psikoloji alanlarında yapılan çeşitli çalışmalar ile müzikte yorum konusu, yabancı kaynaklar da tespit edilerek incelenmiştir. “Sanat ve yorum”, “müzik ve yorum” incelemelerinden sonra ise “Türk Müziği'nde Yorum” ve “Sözlü Türk Müziği'nde Yorum” konuları, müziğimizin üslup özellikleri göz önünde bulundurularak ele alınmıştır.

Yorum farklılıklarına sebep olan süslemeler, dinlenen çeşitli kayıtlar arasından seçilen sekiz yorumcu ve yorumladıkları on bir eser üzerinde yapılan çalışmalar sonucu tespit edilmiştir. Bu eserler, yorumlanan şekli üstte, orijinal notası altta olmak suretiyle çift porte üzerinde yazılmıştır.

Yoruma etki eden unsurlar ise “eser ile ilgili unsurlar” ve “icracı ile ilgili unsurlar” ana başlıkları altında incelenmiş, son olarak da örnek bir eser ölçü ölçü tetkik edilmiştir.

Yapılan inceleme ve analizler neticesinde, Türk Müziği'nde yorum esnasında yapılan çeşitli süslemeler tespit edilmiş, “yorum” kavramı, “yorum unsurları” ve “yoruma etki eden unsurlar” ortaya konulmuştur. İcra kolaylığının yanı sıra yoruma ruh veren söz konusu süslemelerin nota yazımında kullanılabilmesi için, bazı işaretlerle ifade edilmesi yönünde önerilerde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Müziği, Yorum, Yorum Unsurları,

## GENERAL INFORMATION

**Name and Surname** : Göknil BİŞAK ÖZDEMİR  
**Department** : Social Sciences  
**Program** : Turkish Music  
**Thesis Advisor** : Assistant Professor Çetin KÖRÜKÇÜ  
**Thesis Type and Date** : Competence in Art- January 2013

## INTERPRETATION IN TURKISH VERBAL MUSIC

### ABSTRACT

The objective of this study is to determine the factors which have been generating the interpretation and explanation of the content of " interpretation" in the Turkish Verbal Music.

In the research, various studies which have been conducted in the field of art, music, philosophy and psychology and subject of interpretation in music have been primarily examined by analyzing the numerous foreign sources. The subjects of "Interpretation in Turkish Music" and " Interpretation in Turkish Verbal Music" have been analyzed in consideration of the characteristics of style of our music upon the examination of the "Art and interpretation", "music and interpretation".

Enrichments which cause differences in interpretation are determined as a result of the studies which have been conducted on the eleven performances of the eight musicians that have been selected from the various records. These creations have been written in the Sibelius Musical Notation Writing Software on double staff in such a way that interpreted part is on the upper section and original notation on the lower section.

The factors which have been affecting the interpretation, have been examined under the main title such as " factors regarding the creation" and "factors regarding the performer" and a sample creation is analyzed in a meter by meter manner as a conclusion.

As a result of the examinations and analyses, It is determined that there are some enrichments during the interpretation of the Turkish Music and concept of "interpretation", "interpretation factors" and "factors that affecting the interpretation" are put forth. Some suggestions have been made towards the use of some signs so as to use respective enrichments in the notation which give spirit to the interpretation as well as facilitating the performance.

**Key Words:** Turkish Music, Interpretation, Interpretation Factors



## 1. GİRİŞ

Yorum, on dokuzuncu yüzyıldan bu yana çeşitli bilim dallarının ve sanatın en önemli boyutu olarak değerlendirilmiştir. Felsefede, insan yaşamının en temel unsuru, kendisini ve dünyayı anlaması olarak tanımlanan yorum, sanatta sanatsal yaratıcılık olarak ele alınmıştır.

Sanatın, bireysel görünmesine karşı, toplumsal da bir olgu olması, onun zamana, mekâna ve o günün estetik anlayışına göre yaratılmasına neden olmuştur. Bu durum da her dönemde farklı bir yorum anlayışını beraberinde getirmiştir.

Klasik sanatlarda gerçeklik ön planda olmuş ve sanatçının da bunu yansıtması beklenmiştir. Bu bakımdan klasik sanatlarda eserin yapıldığı tarih ve dönem önem kazanmıştır. Klasik sanatların aksine modern sanatlarda sanatçının kişisel yorumu daha önemli hale gelmiştir.

Her sanat dalında olduğu gibi müzik alanında da üzerinde durulması gereken bir konu olan yorum, geçmişten günümüze kültürümüzü yansıtan Klasik Türk Müziği icrası açısından da çok önemli bir yere sahiptir. Müziğimiz ve repertuarının notaya alınması, meşk sistemi ile gerçekleştiğinden, eserler farklı icracılar ve üsluplarına göre değişik şekillerde bugüne ulaşmış, bu da eserlerin birçok farklı versiyonun oluşmasına neden olmuştur. Böyle bir durumda da yorum farklılıkları meydana gelmiştir. Ayrıca nota kullanıldıktan sonra, aynı hoca aynı nota olsa da yorum yine farklı olmaktadır.

“Klasik Türk Müziği geleneği içerisinde bestecinin kendi yapıtı üzerindeki egemenliği mutlak olmaktan çok uzaktı ve müzik bir bakıma her icrada yeniden üretilebiliyordu. Yazısızlığın bir sonucu da görelî bir icra özelliğiydi.”(Behar,1987)

Yorum kavramı, sadece Türk Müziği’nde değil, Batı’da da çok tartışılan bir konudur. Batı’da bu konuda yazılan pek çok makale ve yayın olmasına rağmen, Türkçe kaynak oldukça sınırlıdır. Nota yazısının ve yorumla ilgili kaynakların yetersizliği, Türk Müziği’nde yorum kavramının yeterince anlaşılmasına neden olmuştur.

Bu çalışmada, çoğu yabancı olmak üzere pek çok kaynak taraması yapılmış, Batı'da yorum konusundaki yayın, makale vb. alışmalar incelenmiş ve Türk Müziği'nde önemli icracıların çeşitli ses kayıtlarının dinleyerek analiz edilmesi sonucu, "yorum nedir?" "sözlü Türk Müziği'nde yorum unsurları nelerdir?" sorularının cevapları alınmaya çalışılmıştır.

Ayrıca bu konuya bilgi ve tecrübeleriyle katkıda bulunacakları düşünülerek, Prof. Dr. Alaeddin Yavaşça, Tanburi Sadun Aksüt, Prof. Erol Deran, Prof. Mutlu Torun ve Yrd. Doç. etin Körükçü ile yapılan röportajlar ışığında görüşleri, gerekli görülen yerlerde belirtilmiştir.

## 2. YORUM VE SANAT

Yorum kavramı, ilk kez Antik Yunan kültürü içinde meydana gelen Hermeneutik felsefede, bir açıklama ve yorumlama sanatı olarak karşımıza çıkmıştır. On dokuzuncu yüzyıldan bu yana da tin bilimlerinin ve beşeri bilimlerin temel bir boyutu olarak değerlendirilmektedir.

Varoluşçu ve Hermeneutik felsefede yorum, yaşamın en temel unsuru olup, bireyin kendisini, başkalarını ve dünyayı anlama yöntemidir.

Hermeneutik'in eski Yunandaki ilk ortaya çıkışından ve daha sonra İskenderiyeli filologlarca işlendiği biçimiyle yazın yapıtlarına ve elde kalan eski metinlere yönelik bir yorum sanatı ve tekniği olarak belirlendiğini görüyoruz. Bu sanatın bilimsel bir kimliğe bürünmesi ilkin Ortaçağın sonunda Protestanlık akımı çerçevesinde gerçekleşiyor; ancak bu dönemde yorum bilgisinin (hermeneutik) salt dinsel bir işlenişi var, kutsal kitabın yorumlanmasında göz önünde bulundurulacak, bu kitabın içeriği ve biçimiyle ilgili tartışmalarda başvurulacak kuralların tümü bu ad altında toplanıyor. Kısacası bu dönemde tanrıbilimsel bir yorum sanatının ilk bilimsel temellerinin atıldığını görüyoruz (Sözer, 1981).

Çeşitli kaynakların incelenmesi sonucu ortaya çıkan görüşleri kısaca özetleyecek olursak, Hermeneutik düşünce, anlama kavramına açıklık kazandırmaya çalışan bir felsefi düşünme geleneği ve daima başka dünyaya ait bir anlamı, o an içinde yaşanan dünyaya aktarma etkinliğidir. Başka bir deyişle, düşüncenin ifade edilmesi olarak da tanımlanabilir. “İfade” kavramının kendisi ise dışa vurma ve açıklamadır.

Ünlü Alman düşünürü Friedrich Nietzsche, yorum kavramının iki temel özelliğini ön plana çıkartmıştır. Bunlardan birincisine göre, yorum her zaman yaratıcı ve inşa edici bir etkinlik olmak durumundadır. Hans Georg Gadamer tarafından da vurgulanan ikincisine göre ise yorum, çeşitlilik arz eden bir kavramdır.

Genel anlamda yorum, bir olayı belli bir görüşe göre değerlendirip açıklamaktır. Yorumun en büyük özelliği bireysel, yani kişiye özel olmasıdır. Yorum kavramını, hayali ya da gizli bir şeyden çıkarılan anlamı ifade etmek diye de tanımlayabiliriz.

Yorum, bilgi, gözlem ve tecrübeye dayanmaktadır. Yaşamın birçok alanında kullanılan yorum kavramı, sanatın hemen her dalında kendini göstermektedir. Bir

eserin farklı açılardan ele alınarak yeniden oluşturulması yani farklı bir versiyonu da bazı kaynaklarda yorum olarak adlandırılmıştır.

Yorum, yorumcuda edinilmiş bir bilgi ve model olmasını gerektirir. Zira algılanan ve yorumlanan şeyin, modeldeki olgulara uyması gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında yorum, kullanılan modelin mahiyetine göre de farklılık gösterebilmektedir. Bülent Aksoy'un çevirisini yaptığı, müzikolog Judets'in yorum tanımını şöyledir:

Bir sistemdeki bir anlam biriminin eşdeğerli içeriğini başka bir biçimde formüllendirerek yeniden dile getirmek, bir başka sisteme aktarmak. (Judets, 1996).

Keman sanatçısı ve hocası Auer, "Tekniğin bittiği yerde, sanat başlar." (Auer, 1921) diyerek, tekniğin bittiği yerde, "yorumun" da başladığını ifade etmiştir. Yani teknik problemi olmayan, notadaki müziği birikimi ve kabiliyeti ölçüsünde yorumlayarak sanata ulaşacaktır. Rodriguez ise yorumu şöyle tanımlamıştır:

Müzikal insanlar, müzikte ifadesel özelliklerin üretimini ve algısını sergilemek için bilginin düzeyi, dinleme becerisi, notayı anlamlandırma, ustalık, hafıza, güdülenme gibi müziği tek tek oluşturan öğeleri düzenleme becerisine sahip kişiler olarak adlandırılırlar (Rodriguez, 1995).

"Sanat", bir yönüyle bireysel, diğer yönüyle toplumsal bir olgudur. Buna göre sanatsal yaratıcılık ile belirli bir mekân ve zamanda topluma egemen olan estetik anlayış arasında sıkı bir bağlantı ve birbirlerini tamamlama ilişkisi olduğu söylenebilir. "Sanatsal yaratıcılık" ise tanımı kolaylıkla yapılamayan bir kavramdır. Bireyin ne tür beceri ve özelliklerinin sanatsal yaratıcılık açısından belirleyici olduğu farklılık gösterir. Örneğin yetenek, ifade ve hayal gücü gibi bireysel özellikler, sanatsal yaratıcılığın temelini oluşturabilir. Fakat sanatsal yaratıcılık, bireyin mekanik (el ve alet kullanma) ve soyut (sembollerle düşünme) becerilerine bağlı olarak da ortaya çıkabilir.

Batı'nın büyük kentlerinde, kültür merkezlerinde genellikle iki tür sanat müzesi vardır. Bunlardan biri klasik çağlara uzanan dönemlerin sanat yapıtlarını içermektedir. Bu eserler o dönemin tarihini, kültürünü yansıtmaktadır. Londra'da British Museum, Paristeki Louvre Museum, New York'taki Metropolitan Museum en ünlü örnekler arasındadır. İkinci gruba giren müzeler ise genel olarak "modern sanat" müzeleri olarak adlandırılmaktadır. Bu müzelerde 1890'lı yıllardan sonraki sanat yapıtları sergilenmektedir. Modern sanat anlayış ve estetiği sadece resim

heykel gibi plastik sanatlar alanında geçerli olmamış, edebiyattan müziğe, tiyatrodan sinemaya pek çok sanat alanında kendini göstermiştir.

Sanatçının, insan ya da topluma özgü gerçekliği nasıl kavradığı ve yansıttığı önem arz etmektedir. Klasik sanat estetiği açısından, gerçekliğin, sanatçının önce beş duyusu aracılığıyla duyumsanacağı öngörülmektedir. Ancak bu duyular, söz konusu gerçekliğin algılanması için yeterli değildir. Zira algılama, gerçekliğin yorumlanmasıdır. Sanatçı önce gerçekliği duyumsayacak, daha sonra bilgi ve deneyimlerine dayanarak duyumsadığını yorumlayacaktır. Örneğin; sözlü bir müzik eserinde ilk yorum, şair ve besteci tarafından yapılmaktadır. Bu durum gerçekliğin algılanması olup, algılanan gerçeklik önce şair tarafından şiire, ardından da besteci tarafından sözlü bir müzik eserine dönüşecektir. Geçerli estetik anlayışı çerçevesinde aynı sürecin müzik eserini yorumlayan icracı ve sanatı tüketen izleyici bakımından da işlemesi gerekmektedir. İcracı önce şiiri anlayıp özümseyecek, sonra besteyi tam anlamıyla hissedip yorumunu yapacaktır. İzleyici ise, önce bakacak ya da dinleyecek, duyumsayacak ve daha sonra duyumunu yorumlayarak yansıtılan gerçeği algılayacaktır.

Klasik sanat için estetik ölçütü gerçeğin yansıtılması olmuştur. Gerçekçi sanat anlayışında, sanatçının tıpkı bir ayna gibi gerçeği yansıtması istenmektedir. Yani insanın kendini ve dünyayı nasıl gördüğü, insan gerçeği ve sorunları anlatılmaktadır. Bu da görsel sanatlarda anatomi ve perspektif bilgisi gerektirmektedir. Böyle bir estetik anlayış içinde sanatçının yorumuna ya da bir sanatçı kaprisi olarak nitelendirilebilecek sübjektivizmine pek yer yoktur.

Büyük rönesans ustası Michalangelo'nun Musa heykelini tamamladıktan sonra "konusu benimle" diyerek elindeki çekici heykelin dizine vurduğu öyküsü, bu durumu anlatmaktadır. Aynı şekilde Leonardo'nun "Mona Lisa" tablosunun gülümseyen kadını, yüzyıllardır insanlığa hayranlık vermektedir. Bu estetik anlayış sadece plastik sanatlarda değil, mimari, edebiyat ve müzik alanında da egemendir. Örneğin: Mimar Sinan'ın Süleymaniye Cami ve Selimiye cami, dini gerçeklikleri gözler önüne seren önemli eserlerdendir. Sinan'ın eserlerini inceleyen ve birçoğunu da restore eden Mimar Abdülkadir Akpınar, eserler hakkında şunları söylemiştir:

Karşılaştığım bir özellikten dolayı gözlerime inanamadım. Sinan'ın eserlerinde en ufak bir çıktı ve desen dahi tesadüf değil. Renklere bile bir fonksiyon yüklenmiş. Çünkü yapıyı herşeyi ile bir bütün olarak ele almış. Bütün ölçülerini ebced hesabına göre yapmış ve bir ana temayı temel almış. Ölçülerini asal sayıya göre yapmış ve onun katlarını baz almış. İlmîni din ile bütünleştirip mükemmel eserler ortaya koymuş. Örneğin Sinan Kur'an-ı Kerim'de

geçen “Biz dağları yeryüzüne çivi gibi gömdük...” ayetinden etkilenecek yapılarının yer altındaki kısmını ona göre inşa etmiş. Yapıları hislerine göre değil, matematiksel olarak oluşturmuş. Bugünün teknolojisi bile Sinan’ın yapmış olduğu bazı uygulamaları çözemiyor. Küresel ve piramidal uygulamalarının bir başka benzeri daha yok. Ama bunların hepsi estetik sağladığı gibi yapının sağlamlığını da pekiştirmiştir. İşte bu sanat anlayışında kültürel gerçeklik yüceltilmektedir (Refik, 1980).

Romantik sanat anlayışını da estetik açıdan klasik sanat içinde düşünmek mümkündür. Romantizm, esas olarak sanatçının düşündeki gerçekliğin ayna metaforu içinde yansıtılması olarak düşünülebilir. Yani Romantik Dönem’deki yorum anlayışında da, düşlenen konunun gerçeklikten kopmaması gerekmektedir.

Gerçeklik müzikte, bestecinin yaşadığı çağı, o çağın kültürünü, hayalinde yaşattığı şeyi birebir anlatmaya çalışmasıdır.

Klasik Türk Müziği’nin önde gelen bestekarları arasında yer alan Hamamizade İsmail Dede Efendi, klasik sanat estetiği açısından önemli eserler vermiştir. Çeşitli kaynaklardaki incelemelerimizi kısaca özetleyecek olursak, Dede Efendi, Osmanlı tarihinin en bunalımlı dönemlerinden birinde yaşamış olup, bir uygarlık ve kültür değişimi üzerinde, daha da hızlanan toplumsal bir çöküş ortamında yetişmiştir. Kendisi bir saray adamı olmakla birlikte, Mevlevi geleneklerini de öğrenmiştir. Bütün bunlar, sanatsal yaratıcılığına etki etmiştir.

Müziğin her türüne açık tutumunun bir ürünü olan eserleri, Türk Müziği’nin o güne kadarki gelişiminin geniş ve yetkin bir özetidir. Klasik Türk Müziği’nin tarihsel sürecinde, İtrî’den sonra gelen besteciler arasında hiçbirinin sanatı Dede’ninki ölçüsünde değildir. Çünkü O, gitgide gelişen teknik ustalığıyla Klasik üslubun bütün inceliklerini yansıtmıştır. Genel olarak Klasik üsluba bağlı kalmış olmakla birlikte, çağdaşlarında bulunmayan bir yenilik çabası da sergilemiştir. Sanatının ayrı bir yönü olan bu özellik, Klasik üslubu değiştirmek isteyen bir anlayışın ürünüdür. (KTB, 2005)

Modern sanat ve ona özgü estetik anlayışı, klasik estetik anlayıştan bir kopuş olarak kendisini göstermiştir. Modern sanatın estetik anlayışı, gerçekliği birebir yansıtan estetik anlayışı inkâr etmiştir. Çünkü modern sanatın sanatçıları, yansımacı estetiğin pasif olduğunu ileri sürmüş ve sanatçıya yorum yapma imkanı tanımadığını savunmuşlardır. Zira bu durumda ancak klasik çağın büyük ustaları taklit edilebilecek, bu da yaratıcılık özelliğini ortadan kaldırmış olacaktır. Gadamer’e göre:

Modern sanat anlayışının sürekli özgürleşmeyi geçerli kılmak için geleneği yadsımanın bir geçerliği yoktur, aksine, geçmişin ve geleneğin şimdiki zaman içinde yorumlanması sanatçıya adeta sonsuz sayıda olanak sunmaktadır. (Şaylan, 2006).

Modern sanat ve estetik anlayışı, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında konuşlmaya başlanmış ve 1960’larda postmodernizm estetik anlayışının ortaya çıkışına kadar devam etmiştir. Toplum bilimcilere göre, bu oluşumun bir rastlantı olmadığı düşünölmektedir. Nitekim 1848 yılında “Komünist Manifesto” yayımlanmış ve yeni bir dönem başlamıştır. 1850-1970 yılları arası, büyük savaşların, hareketlerin ve devrimlerin yer aldığı bir dönemdir. Sanayi devrimi ile birlikte, derin çatışmalar ve karşıt düşünceler oluşmuş, dünya savaşları, teknolojik devrimler ve kadın hareketi gibi büyük oluşumlar meydana gelmiştir. Böylesine köklü ve iz bırakan değişimlerin, sanatı, estetik anlayışı ve yorumu etkilemiş olması kuvvetle muhtemeldir.

### 3. MÜZİKTE YORUM VE YORUM UNSURLARI

Bir müzik eserini icra eden şarkıcı, enstrumanist ya da yöneticinin, o eseri bestecinin düşünce ve duygularını da dikkate alarak sunma amacıyla uyguladığı duygusal davranışın ve bilimsel inceleme sonuçlarının tümünü yorum olarak tanımlayabiliriz.

Wagner; yorumun ilk kuralının, kompozitörlerin hassas duygularını sadakatle tercüme etmek olduğunu söylemiştir.

Goethe ise: “Müzikte gök gürültüsünü taklit etmek sanat değildir: fakat bende gök gürültüsünü dinlerken duyduğum duyguyu ( hissi) uyandırmayı amaçlayan ve başaran müzisyen, yüksek bir değer kazanır” demiştir.

Bir eseri seslendirme süreci “yorumlama” olarak adlandırılmaktadır. Bazı besteciler çağrıştırdığı anlamdan dolayı bu isimlendirmeyi pek benimseyememişlerdir. Ravel, “Eserlerimin yorumlanmasını değil, yalnızca çalınmasını istiyorum” demiştir. Stravinsky de “Müzik sadece aktarılmalıdır, yorumlanmamalıdır. Çünkü yorumlama yazandan çok yorumcunun kimliğini yansıtır. İcra eden kişinin eseri yazanın vizyonunu bozmadan yansıtacağını kim temin edebilir ki?” şeklinde görüşlerini dile getirmiştir.

Bir müzik eseri ile onu yorumlayan kişi arasında üç aşamadan söz etmek mümkündür. İlk aşamada hislerle eserin en genel özelliklerinin algılanır; ikinci aşamada eserin nitelikleri göz önünde bulundurularak, eserle diyalog kurulmaya çalışılır. Yorumcunun müzikal zekası, yeteneği ve birikimleri doğrultusunda eser anlamlandırılır. Yorumcunun eseri anlamlandırma aşaması, Özkan Manav ve Mehmet Nemutlu'nun hazırlamış olduğu kitapta “alımlama” olarak nitelendirilmektedir.

Yorum sanatlarıyla içli dışlı olan sanatçılar için alımlama aşaması bir son nokta değildir. Bu aşamadan sonra izleyici ya da sanatçı, yapıtı oluşturan öğelerden, yapıtta alımladığı nitelik ya da kavramlardan yola çıkarak yeni fikirler üretebilir. Yapıt üzerinden oluşturulan yeni fikirlerle, büyük ölçüde yapıta yönelen kişinin kendi ürünü olan bu yeni düşünsel-duygusal bütünlüklerle üçüncü ve son aşamaya, yorumlama aşamasına geçilmiştir. Yorumlama aşamasında, yapıta yönelen kişi onu belli ölçüde kendinin kılar. Yapıt hem yaratıcısının, hem de yorumlayan kişi olarak kendinindir artık. (Manav ve Nemutlu, 2011).



Yorumlama, sadece icracının teknik kapasitesine değil, yorum farklılıklarına da dayanmaktadır. Aslında yorumlama ile anlamaya çalıştığımız, eserin ifade etmek istediği şey, yani “anlam”dır. Müzikolog Eero Tarasti, müzikte anlam konusunu, Batı’da yorumlanması en güç müzik çeşitlerinden biri olan Barok Müzik üzerinden şöyle anlatmıştır:

Barok dönemde müziğin duygusal bir doğası olduğu düşünülmüştür. O dönemin yaygın müzik estetiği kuramı olan Affektenlehre, duygusal içeriğe eşdeğer bir anlatımla özneler arası erişilebilir bir yapı sunmuştur. Özneler arası durum, içerik ve anlatım seviyeleri arasında makul ve dengeli bir bağlantı temin etmektedir. Affektenlehre, bu noktada anlamın taşıyıcısıdır ve anlam onu meydana getiren yapıdan doğar. Bu yapı, müzikte biriken genel bir anlam anlayışı üzerinde durur ve bu anlam yorumlamayla iletişime geçebilir. Ancak müziğe karşı geliştirilen ideal yaklaşım türlerine bakacak olursak, entelektüel bir yaklaşımla (içerik seviyesini hariç tutarak) bir yorumcunun anlamasının ve dahası barok müzikte biriken anlamı aktarmasının imkansız hale geldiğini görürüz. Tamamen duygusal bir bakış açısıyla bakıldığında da barok müzikte biriken anlamı algılamak imkansızdır. Çünkü bu yaklaşım da anlatım seviyesini hariç tutar. (Tarasti, 1995)

Cambridge Üniversitesi profesörlerinden Thomas Christensen ise yorumlamanın duygusal ve entelektüel yaklaşımlarından söz etmiştir.

Duygusal yaklaşıma sahip bir yorumcu anlatımı hariç tutar ve kendi öznel duygularıyla direkt olarak müziğin içeriğiyle iletişim kurmaya çalışır. Böylece yorumlama yorumcunun hislerinin özel bir aşaması haline gelir. Entelektüel yaklaşımca bir yorumcu içerik seviyesini hariç tutar ve nötr notaların olduğu daha teknik bir çalışmayla yorumlar. İster irrasyonel bir etkileyciliği olsun, ister rasyonel bir tekniği her iki durumda da ilgi yorumcuya döner. (Christensen, 1995)

Sanatın her dalında olduğu gibi müzik de klasik, romantik, modern ve postmodern gibi dönemlere ayrılmış, bu dönemlerin müzikleri ise, toplumların o döneme ait yaşantısını ve kültürünü yansıtmıştır. Dönem eserlerini yorumlamak, her zaman zor ve titizlikle üzerinde çalışılması gereken bir konu olmuştur. Bu sebeple Batı’da, Barok Müzik çalışmalarına çok ağırlık verilmiştir. Bugün Barok müzikteki anlamı ortaya koyabilecek bir yapıya sahip olmadığımız için, Barok’un müzikal dilinde duyguların mantıksal bir ifade kazandığını söylemek mümkündür. Bugünkü müzik uygulamaları, çok farklı yapılardaki uygulamalarla iç içedir ve ilgi hayatın heterojen formlarına kaymıştır. Bu durumda, Barok’taki yapıya benzer bir yapı oluşturmak pek mümkün görünmemektedir. Avusturyalı Şef Harnoncourt, genel anlamda müziğin tam anlamıyla sadece çağdaşları tarafından anlaşılabilirliğini, ancak yine de hem dinleyici hem de müzisyenlerin yeniden bir eğitimden geçmesiyle, Barok müziğin anlaşılmasına olanak sağlanabileceğini düşünmüştür.

Alman düşünür ve sosyolog Weber’in, hem yorumcuları hem de dinleyicileri eşit ölçüde kapsayan üç genel yaklaşımı vardır. Birincisi, rasyonel duygu olarak

tanımlanan yaklaşımdır; 17. ve 18. yüzyıllarda Baroktaki en parlak dönemini yaşamıştır. İkincisi, 18. yüzyıl sonlarında rasyonel duygulara karşı şekillenen duygusal yaklaşımdır. Bu yaklaşımda müzikal estetik katı ve değişmez bir ilke değil, sadece bir sistemdir. Artık besteci öznel duygularını gerçekleştirebilmektedir. Üçüncüsü ise, entelektüel yaklaşımdır. Bu yaklaşımda ise, anlatım seviyesi içeriğin seviyesiyle benimsenmekte ve duygusal yaklaşım anlatım seviyesinden ayrı tutulmaktadır. (Rink, 2002)

Yorum, üç farklı etkenden oluşmaktadır. Müzik besteciyle var olur, bir yorumcuya aktarılır ve en son da dinleyiciyle biter. Besteci, yorumcu ve dinleyici ayrılmaz bir bütün oluşturmaktadır.

“Yorum” bestecilerin isteklerini iyi ifade eden bir anlatım biçimi olmalıdır. OED (Oxford English Dictionary) yorumu “müzikal bestenin anlamının performansla ifade edilmesi” şeklinde tanımlamıştır. Bunu, yabancı dilde tercüme yapan tercümanların tercümeyi yanlış aktarmamak için taşıdıkları sorumluluğa benzetmek mümkündür.

Bir besteci doğrudan kendi içinde olanları aktarmaktadır. Bu yüzden bir eseri dinlerken kendine özgü kişiliği olan bir bireyi dinler gibi oluruz. Önemli bir müzik eseri daima bestecinin kişiliğine ayna tutmaktadır. Bir bestecinin sahip olmadığı bir değeri müziğine yansıtması mümkün değildir.

Doğuştan gelen kişilik özellikleri ve yaşadığı zamandan kaynaklı etkiler, bir bestecinin kişiliğini oluşturmaktadır. Her besteci belli bir dönemde yaşar ve her dönemin de belli özellikleri vardır. Bu sebeple her besteci yaşadığı dönem göz önünde bulundurularak incelenmelidir. Bestecinin yaşadığı dönem ve kişiliği bestecinin stilini oluşturmaktadır. Kişilikleri birbirine çok benzeyen iki besteci, farklı dönemlerde yaşadıkları için farklı tarzlarda eserler besteleyeceklerdir.

“Ne kadar besteci varsa o kadar farklı stil vardır. Çünkü her birinin yaşadığı dönemden etkilenmesi ve kendi kişiliğinin olgunlaşması farklıdır.” (Rink 2002)

Besteciler dinleyicide belirli duyguları uyandırmak için etkili notaları bir araya getirmeye çalışmaktadır. Bu etkileşim süreci “rasyonel sezgilere” dayanmaktadır. Burada sözü edilen “etki” bir çeşit rasyonel duygudur.

Dar anlamda duygu olarak tanımlanan etki kavramı ve bu etkinin işlendiği bütünsel bağlam zamanla birbirinden ayrılmıştır. Romantik dönemlerdeki müziğin doğrudan maddi duygulara hitap ettiği belirtilmiştir. (Copland,1999)

Celestin Deliege (1987) bir makalesinde, Avrupa’da Barok müzik döneminde çok ünlü olmuş Fransız besteci ve müzik teorisyeni Jean Rameau’nun görüşlerine değinmiştir:

Rameau’nun bakış açısına göre ideal dinleme süreci, dinleyicinin müzikal yaratının temel ilkelerinin bilincinde olmasıyla başlar. Bu bilinç dinleyicilerin dinledikleri müziğin özellikleriyle ilgili bir yargıya varmalarını ve bu süreçte birtakım duygulara kapılmalarını sağlar. (Copland, 1999).

Bu sebeple tamamen duygu odaklı bir dinleyicinin Rameau’nun ideallerini gerçekleştirme mümkün görünmemektedir. Çünkü böyle bir dinleyici, duygusal izlenimleriyle algısal öğelerin yapısını bağdaştırmakta güçlük çekecektir.

Bir bestecinin müzik tarzını anlamak dinleyici için çok önemlidir. Ancak bu durum bir yorumcu için elzemdir. Çünkü yorumcu bir araçtır. Dinleyicinin duyduğu, yorumcunun besteciye nasıl algıladığıdır.

Bir yorumcu bestecinin mesajını iletmek üzere yorum yapmaktadır. Yorumcuların da kendi kişilikleri ve müzikal yapıları olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, icracının eseri nasıl bir sadakat ile yeniden yorumladığı büyük önem kazanmaktadır.

Teknolojinin gelişmesiyle, bugün yorumcular çok fazla teknik imkana sahiptir. Kayıt cihazları, mikrofonlar, konser salonları vs. icracıların yorumuna olumlu katkılar sağlayacak düzeydedir. Bu teknik yeterliliğe rağmen ortaya çıkan yorum farklarının önemli bir nedeni notalardır. Çünkü notalar, bestecinin düşüncelerinin tam karşılığı olamamaktadır. Bu durum da, kişisel zevk ve tercihlere adeta imkan sunmaktadır.

Besteciler, önemli hataları görmezden gelmek için notaları istedikleri gibi yazan kişilerdir. Kendi dinamik ve tempo göstergeleri dahilinde fikirlerini değiştirebilirler. Ancak yorumcular, basılı sayfadan öte kendi müzikal zekalarını kullanmalıdır. Notalara sıkı sıkıya bağlı kalmak ya da onlardan uzaklaşmak noktasında abartılı tavırlar sergileme olasılığı her zaman vardır. Bir bestenin notalarını daha net bir şekilde yazmak mümkün olsaydı problem büyük ölçüde çözülebilirdi. Ancak öyle bile olsa müzik çok farklı yorumlamalara açık olmaya devam edecektir. Beste bir organizmadır. Yaşayan ve durağan olmayan bir olgudur. Bu nedenle farklı yorumcular tarafından veya bir yorumcunun farklı dönemlerinde çeşitli açılardan algılanabilir. (Walls,2002)

Her eser bestecinin kişiliği ile yaşadığı dönemi yansıtmaktadır. Bu sebeple yorumcu eserin barındırdığı öğelere sadık kalmalıdır. Ancak her yorumcunun da bir kişiliği olduğunu düşünecek olursak, yorumcunun eseri kişiliği doğrultusunda yeniden yaratmış olduğunu söyleyebiliriz. Bu süreç çok hassas ve üzerinde durulması gereken bir süreçtir. Yorumcu, kişiliğini ölçsüzce icrasına katarsa, bu durum yanlış

anlamalara sebebiyet verebilir. Zira ölçüsüzce yapılan vurgular, icracının kapasitesini göstermek adına yaptığı abartılı yorumlar, yorum ve yorumlama kavramlarının yanlış anlaşılmasına neden olmuş, şova yönelik icralar, “şovmenlik” yerine “yorum” olarak nitelendirilmiştir. Bazen de icracının fizyolojik ve psikolojik durumu, icranın yapıldığı zaman, mekan ve dinleyici gibi faktörler, yorumu olumsuz yönde etkileyerek, gerçek performansın ortaya çıkmasına imkan vermemektedir. Edward Said’in bu konudaki görüşleri şöyledir:

Aslına bakılırsa, iyi müzisyenlerin çoğunun parmak uçlarında, dudaklarında ya da yüreklerinde, alenen icra ettiklerinden çok daha fazla müzik vardır. (Said, 2006)

Bestecilerin kendine özgü anlatım biçimi, Klasik Batı Müziğinde stil, Klasik Türk Müziği’nde ise üslup olarak adlandırılmaktadır. Her toplumun kendine özgü bir müziği, üslup yaratabilmiş besteci ve yorumcuları vardır. Bir üslup yaratabilmek, yüksek müzikalite gerektirmektedir. İster besteci, ister icracı olsun, üslup yaratanlar daima taklit edilmişlerdir. Ancak hiç bir üslup birbirine benzememektedir.

Her eserin bir karakteri ve üslubu vardır. Bir eserin formu, usulü, seyri, içerdiği duygu ve anlatım, o eserin karakterini ortaya koymaktadır. Batı’da sonat, rondo ve füg gibi formlar nasıl ayrı karakterlere sahip ise, Türk Müziği’nde de bir şarkı, türkü ya da oyun havasının karakterleri birbirinden çok farklıdır. Çünkü her birinin özgün yapıları vardır. Dolayısı ile bir icracının yorum yaparken, bu özgün yapıları göz önünde bulundurması çok önemlidir.

Bestecinin üslubunu, eserin karakterini, duygusunu ve anlatılmak istenileni en doğru şekilde dinleyiciye iletmek, yorumcunun sorumluluğundadır. Bir icracının yorumu, eserin yapıldığı döneme, formuna ve karakterine bağlı olarak, o eserde hız, nüans, vurgu ve süslemeleri kullanım biçimine göre değişmektedir. Batı’da, yorumu oluşturan bu unsurlar, nota üzerinde çeşitli işaret ve terimlerle gösterilmektedir.

### **3.1. Hız, Nüans, Vurgu**

Bir eserin yapısına ve karakterine uygun ölçüde, hızlı veya yavaş icra edilmesini belirleyen unsur “hız”dır. Batı Müziği’nde bir eserin hızını göstermek için bazı terimler kullanılmaktadır. Türk Müziği’nde ise hız usullerinin başına eklenen “yürük” “orta” ve “ağır” gibi kelimelerle ifade edilmektedir. Batı Müziği’nde hız terimleri eserin başında anahtar ile portenin üstüne yazılmaktadır. Bu terimlerden bazıları şunlardır:

- Largo : Ağır, çok ağır  
Adagio : Ağır  
Andante : Ağırca  
Moderato : Orta hızda  
Allegro : Çabuk  
Presto : Pek çabuk

Bazen eserin hızı, eser içinde değişebilmektedir. Böyle bir durumda yeni hıza geçilen yerde, portenin üstüne yeni hız terimi yazılmaktadır. Değişen hızı göstermek için kullanılan terimler de vardır. Bunlardan bazıları ise şunlardır:

- Accelerando : Çabuklaştırarak  
Ritardando : Geciktirerek  
Slagando : Genişleterek, yavaşlatarak

Geçici hız terimlerinden sonra, ilk hıza dönmek için ise, A Tempo (ilk hızla) ya da Primo Tempo (ilk hız) terimleri kullanılmaktadır.

Bir eserin hızı, icracının yorumuna ve eserin özelliğine göre değişmektedir. Bu durum eserin farklı algılanmasına sebep olduğundan, bu farklılığın önüne geçebilmek için, on dokuzuncu yüzyılda Maelzel tarafından metronom icat edilmiştir. Böylece besteci eserin üzerine eserin hız birimini yazarak, hız tespitini yorumcunun insiyatifine bırakmamıştır.

Bir eserin anlatmak istediğini en iyi şekilde ifade edebilmek için, sesin kuvvetli veya zayıf olarak kullanılmasının yarattığı gürlük farkını “nüans” olarak tanımlayabiliriz. Gürlük derecelerine göre nüans terimleri şunlardır:

- Piano (p) : Yumuşak ve hafif  
Pianissimo (pp) : Pianodan daha hafif  
Forte (f) : Kuvvetli ve parlak  
Fortissimo (ff) : Forteden daha kuvvetli  
Mezzo-Forte (mf) : Orta kuvvette

Bazen eserlerde sesleri yavaş yavaş, bazen de aniden kuvvetlendirmek gerekebilir. Böyle bir durumda kullanılan terimler de şunlardır:

- Crescendo (Kreşendo) : Sesi gittikçe kuvvetlendirerek  
Rinforzando : Sesi hissettirmeden kuvvetlendirerek  
Sforzando : Sesi birdenbire kuvvetlendirerek

Sesi yavaş yavaş azaltmak için kullanılan bazı terimler ise şunlardır:  
Decrescendo (Dekreşando)

Morendo

Estinto

Bir nūanstan aksi bir nūansa geçmek için ise şu terimler kullanılmaktadır:

Piano-Forte : Zayıf sestem , kuvvetli sese

Forte- Piano : Kuvvetli sestem, zayıf sese

Bir eseri daha iyi ifade edebilmek için bazı anlatım nūansları da kullanılmaktadır. Bunlardan bazıları da şunlardır:

Espressivo : Duygulu ve etkili

Dolce : Tatlı, latif

Lieto : Neşeli

Brillante : Parlak

Müzikte yorumun en önemli unsurlarından biri de “vurgu”dur. Sesin kuvvetli, zayıf ya da daha farklı şekillerde kullanılmasıdır. Eserlerde melodilerin belli notalarını öne çıkarmak ve bu sayede de etkiyi artırmak amacı ile yapılmaktadır.

### 3.2. Süslemeler

Müzikte süsleme unsurları Batı’da müzik biliminin bir kolu haline gelmiştir. Bach konunun önemini şöyle vurgulamıştır:

“Süslemelerin zarureti için hiç kimse şüphe duyamaz. Onlar kaçınılmazdır. Onlar notaları birbirine bağlar, onları canlandırır, notalara gerekli olan özel vurgu ve ehemmiyeti verir, onları özel bir uyaran 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.” (The New Grove, 2001)

**Apojiyatür:** Çarpma notası da denilen apojiyatür, asıl notadan önce daha küçük bir şekilde yazılan ve önüne yazıldığı notanın çok daha kısa bir sürede okunup çalınmasını sağlayan süsleme çeşididir. Asıl notanın üstünde ise “üst”, altında ise “alt” apojiyatür adını almaktadır. Bu apojiyatürler tek bir notadan oluştuğu için “tek” apojiyatür denilmektedir. Tek apojiyatürler ise “uzun” ve “kısa” olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

İki tek apojiyatürün birleşmesiyle “çift” apojiyatür meydana gelmektedir. Bu iki küçük notadan biri asıl notadan altta, diğeri ise üstte yer almaktadır.

Bir de geçiş görevi yapan küçük notalar vardır ki bu, Türk Müziği’nde kullanılan çarpmadır. Bu notalar asıl iki notanın arasına yazılır ve değerini bir önceki notadan alarak çok çabuk icra edilirler.

**Glissando:** Türkçe’de “kaydırma, kaydırarak” (Gazimihal,1961) şeklinde ifade edilen süsleme çeşitlerinden biridir. Yaylı ve telli çalgılarda parmak tellerin üzerinde kaydırılarak, piyanoda ise tuşlar üzerinden hızla geçirilerek bu teknik sağlanmaktadır.

**Portamento:** Özellikle ses müziği ve telli çalgılarda, iki notayı birbirine bağlamak için, bir notadan diğerine kesintisiz, kayarak geçme tekniğidir.

**Tremolo:** Türkçe’de “titretme” (Sözer, 2012) terimiyle ifade edilen, daha çok enstruman icrasında kullanılan, tek bir sesin titreşimlerinden oluşan süsleme çeşididir. Tremolo, telli çalgılarda alt ve üst mızrabın hızlı şekilde kullanılması ile, yaylı çalgılarda yayın ileri geri çabuk hareketiyle, vürmalı çalgılarda sopaların çok hızlı hareketiyle elde edilmektedir. Tek bir ses üzerinde uygulanan tremolo, ses müziğinde boğazın üstünde küçük dili sallayarak elde edilebilir. Yavaş başlayan ve düzensiz bir şekilde tam olarak notaya alınması mümkün olmayarak hızlanan ve sadece iyi bir öğretmenin taklit edilmesi ile öğrenilen vokal tremolo Ortaçağdan günümüze önce vibrato daha sonra da Tril olarak adlandırılan sakin ve geniş bir dalgalanma ile tanımlanır. (The New Grove, 2001)

Prof. Mutlu Torun “Ud Metodu” nda tremoloyu şöyle ifade etmiştir:



Şekil 3.1: Tremolo (Torun, 2009)

**Vibrato:** Seslerin dalgalı ve titrek bir şekilde çıkarılması ile anlatım gücünü artıran süsleme çeşitlerinden biridir. Sesin üzerinde “vib.” şeklinde kısaltılarak gösterilmektedir. Ses müziğinde kullanımı zordur. Vibrato çok ağır bir şekilde yapıldığında, küçük dilin vurulmasıyla hoş olmayan, melemeye benzer bir ses çıkabilir. Oysa vibrato, çıkan sese hayat veren bir ifade unsurudur.(The New Grove,2001)



Şekil 3.2: Barok Vibrato

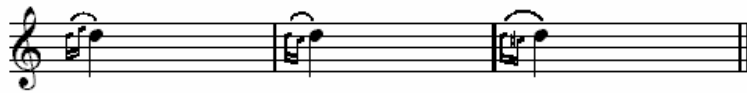
**Tril:** Bir notanın bir tam ses veya yarım ses üstündeki notayı ard arda titretircesine tekrar etmeğe tril denir. Triller, hem enstrumanlar ile hem de insan sesi ile yapılan süslemelerdendir. Bir çarpma çeşidi olan trilde, çarpmaların sayısı eserdeki cümlelerin hızına ve melodik yapıya göre değişkenlik göstermektedir. Tril notanın üstüne “tr.” şeklinde yazılmaktadır. Uzun triller ise testere ağzını anımsatan yatık tırtıllı bir çizgiyle gösterilmektedir. (Sözer, 2012) Uzun triller melodiktir ve sesi uzatmaktan çok sesin parlayıp öne çıkmasını sağlarlar. Triller, eserin temelde melodik veya armonik oluşuna göre, farklı icra edilmektedir. Örneğin “erken Barok trili” melodiktir. Vurgulu bir şekilde üst notadan başlar ve uzatılır. Ancak “geç Barok tril” modern çağa kadar armonik özelliğini yitirerek sadece melodik bir süsleme haline gelmiştir. Tarihsel süreçte, icrası birbirinden farklı çeşitli trillere rastlanmaktadır. “Yarım tril”, “tam tril”, “geç tril” ve “doğgun tril” bunlardan bazılarıdır.

**Mordan:** Asıl notadan önce hızlı bir şekilde icra edilen iki bitişik küçük notadan oluşmaktadır. Mordan notanın üstüne yatık zikzak bir çizgi şeklinde yazılır. Asma kalış ve tam kalışlarda kalışı kuvvetlendirmek için kullanılmaktadır.

Yazılış-1



Yazılış-2



Okunuş



Şekil 3.3: Mordan

Mordan ve tril birbirine çok yakın görünmesine rağmen, ikisini birbirinden ayıran önemli nokta, mordanın trilden çok kısa olmasıdır.

**Grupetto:** Asıl notadan önce veya sonra gelen, icracının istediği biçimde oluşturulan, üçlü ya da dördü nota grubudur. Grupetto işareti notanın üstüne veya iki nota arasına yazılır. Yatay “S” şeklindedir. Notalar değerlerini işaretli olan notadan alırlar. Melodik bir süsleme türü olan grupetto, hızlı bir şekilde yapılır.



Yazılış-1



Yazılış-2



Okunuş



Şekil 3.4: Grupetto

**Rubato:** Enstruman veya ses için yazılmış bir eserde, icracıya ritmik geciktirmeler yapabilme olanağı da sağlayan bir icra özelliğidir. Rubato, icracıya anlatım yeteneğini kullanabilme özgürlüğünü tanımaktadır.

#### **4. TÜRK MÜZİĞİNDE YORUM ve YORUM UNSURLARI**

Klasik Türk Müziği üslubu ve repertuarı, yirminci yüzyıla kadar nota kullanılmadan, hafızadan hafızaya aktarılarak bugüne ulaşmıştır. Repertuarın tespiti, on yedinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar geliştirilen çeşitli nota sistemleri ve daha sonra Batı notası yardımı ile olmuştur. Resmi kurumlarda kullanılan en son repertuar ise önce Rauf Yekta Bey'in daha sonra Arel-Ezgi-Uzdilek 'in geliştirmiş oldukları ses sistemi ve nazariyat göz önünde bulundurularak notaya alınmıştır. Eserler, notaya alındığı zamana kadar, icracıların üslupları ve eserler üzerinde yaptıkları değişikliklerle birlikte günümüze aktarılmıştır. Bu sebeple notalı döneme geçildikten sonra da yazılan notaların eserlerin özelliklerini, Türk Müziği üslubunu ve nasıl yorum yapılması gerektiğini gösterdiğini söylemek mümkün görünmemektedir. Hatta her eserin, farklı icra ve üsluplara göre notaya alınması sebebi ile değişik versiyonları meydana gelmiştir. Türk Müziği'nde nota yazısındaki eksiklikler, icracının nasıl yorum yapması gerektiği konusunda ciddi problemler oluşturmaktadır. Batı Müziği'nde nota yazımı, nüans ve süsleme işaretlerinin kullanımı, Türk Müziği'ne göre daha gelişmiş olmasına rağmen, yorumun daima yorumcunun tasarrufunda oluştuğunu söylemek mümkündür. Kaldı ki Türk Müziği'nde yorum bahsedilen özelliklerinden dolayı tamamen yorumcuya ait bir kavramdır.

Sözlü Türk Müziği'nde yorumdan bahsetmeden önce, Türk Müziği'nin üslup özelliklerinden bahsetmek gerekmektedir. Bir konu hakkında yorum yapmadan önce, o konunun ne olduğunun bilinmesi gerektiği gibi, bir müzikte yorumdan bahsedebilmek için de, o müziğin ne olduğunun bilinmesi önem kazanmaktadır. Bu sebepten dolayı, Türk Müziği'nde yorum ve yorum unsurlarını, üslup özelliklerine bağlı olarak anlatmaya çalışacağız.

##### **4.1. Türk Müziği'nin Üslup Özellikleri**

Genel olarak her tür müzikte olduğu gibi Türk Müziği'nde de yaşanan döneme göre farklı üsluplar gelişmiştir. Klasik Türk Müziğini saz ve söz müziği

olarak ikiye ayırmak mümkündür. Saz müziği peşrev, medhal, saz semaisi, oyun havası, sirto, longa, mandıra, zeybek, çiftetelli, aranağme ve taksim; söz müziği ise Kar, Karçe, Yürük Semai, Şarkı, Gazel, Türkü, Divan, Köçekçe, Tavşanca'dır. Çeşitli kaynaklarda musikimiz dini ve din dışı olarak ayrılmıştır. Verdiğimiz örnekler din dışı olarak belirlenmiş, dini müzik ise tasavvuf ve cami müziği olarak ayrılmıştır. Musikimizde çok önemli yeri olan "Divan Şiiri" ve Tasavvuf'un iç içe olması sebebi ile böyle bir ayrıma gerek olmadığını düşünen müzisyen ve müzikologlarımız da vardır

"Gurub etti güneş, dünya kararı" veya "Vücut ikliminin sultanısın sen" derken Hacı Arif Bey, aslında tasavvufun pek de uzağında durmuyor. Hatta tam tasavvufun içinde. (Çetinkaya, 1995)

Neyzen Kudsi Erguner ise bir röportajında, beste hangi formda olursa olsun, asıl formun dinleyicinin duygularıyla oluştuğundan söz etmektedir.

Zaten tasavvuf müziği diye birşey yok. Bir tasavvuf ehlinin müziği dinlemesi, müziği yorumlaması var. Klarnet de dinleyebilir adam, ama o neşeyle dinler. Bizim tasavvuf müziği dediğimiz şey, tasavvuf şairlerinin şiirlerinden bestelenmiş eserler. Klasik müzik eserlerimizin sözlerine bir bakın, hepsi tasavvufi içeriklidir. (Erguner, 1995)

Zeki Çavdaroğlu ise makalesinde bu ve buna benzer görüşlere dayanarak düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

Musikimizdeki bestelerin hemen hemen tamamı aşk üzerinedir. Tasavvufta "aşk", Allah' a kullarının beslediği muhabbet ifade eder. İnsanoğlu da ya mecâzî ya da dünyevî veya hakikî boyutlarda yaşar. Yine tasavvufta mecâzî aşkın, hakikî aşka geçişte bir köprü olduğu kabul edilir. Muhiddin İbn Arabi'nin "Hangi güzelden söz ettiysem hep Sen'in güzelliğinden kinayedir/Hangi evi anlattıysam hep Sen'in Beyt'inden söz ediyorum" anlamındaki cümlesi de zâten, basit sevgi parçacıklarının bile mutlak aşk gerçeğinin yansımaları olduğunu anlatıyor. Bu düşünce zinciri de, Türk Musikîsi Formlarının kesin çizgilerle Dinî – Dindışı olarak sınıflandırmalarını pek inandırıcı kılmamaktadır. (Çavdaroğlu, 2012)

Ancak sözlerin tasavvufî olması özelliğinden yola çıkarak, dindışı musiki ile dini musikiyi, icra edilen yerler de göz önünde bulundurulduğunda, konumuz olan yorum unsurları doğrultusunda, birlikte incelemenin çok da doğru olmadığı düşüncesindeyiz. Çünkü bir tarafta müziğin, dini duygulara tercüme olması, diğer tarafta sadece bir müzik dinleme beklentisi vardır. Yani dinleyici her iki müziği de, ayrı beklentilerle dinlemektedir.

Türk Müziği'nde formal yapının özellikleri dışında, çeşnilerimizi ve makamlarımızı meydana getiren perdelerin çeşitliliği önem arz etmektedir. Ayrıca en büyük özelliği kullandığı kendine has seslerinin olmasıdır. Tampere Sistem'de bir

tam ses iki eşit parçaya bölünerek, bir sekizli içerisinde on iki eşit aralık meydana gelmektedir. Türk Müziği Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatına göre ise bir tam ses, her birine koma adı verilen dokuz eşit parçaya bölünmüştür. Bir tam ses içerisinde kullanılan bir, dört, beş, sekiz komalık aralıklar ise, bir dizi içerisinde birbirine eşit olmayan yirmi dört aralığı meydana getirmiştir. Ses ve aralıklar ise zaman içinde gelenekselleşerek, gruplar halinde oluşturduğu yapılarla, çeşnileri ve makamları oluşturmuştur. Bu ses, çeşni ve makam zenginliği de, Türk Müziğini makamlar üzerine kurulan bir müzik haline getirmiştir.

Türk Müziği'nde makamların seyir karakteri ve perdelerin kullanımı çok önemlidir. Kullanılan nota sistemi, makamların tüm seslerini ve özelliklerini göstermeye yetmediğinden, bir icracının makamları çok iyi öğrenmiş olması gerekmektedir. İcracı, bir eseri ister enstrümanı ile ister sesi ile yorumlasın, makamın seslerini ve özelliklerini doğru kullanabildiği ölçüde dinleyiciye aktarabilecektir.

Türk Müziği'nin günümüze hafızadan hafızaya aktararak geldiğinden bahsetmiştik. Usta-çırak ilişkisine dayanan bu eğitim sistemine “meşk sistemi” denmektedir. Meşk, sadece müzik alanında değil, Türklerin pek çok sanat alanında kullandığı önemli bir sistemdir.

Osmanlı/Türk kültürünün dayandığı temel öğretim yöntemi, meşk'tir. Musikiden hat sanatına kadar geleneksel estetiğin doğasını şekillendiren bu yöntem, aynı zamanda usta-çırak ilişkisi etrafında örülen toplum ahlakının da aynası olmuştur. Meşk, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sanatkar kuşakları arasındaki bilgi ve tecrübe aktarımını sağlayan bir kültür köprüsü özelliğini de taşır. Bu açıdan tarih boyunca toplumsal hafızayı temsil etmiş; sanatçıları ortak bir aidiyet duygusuyla kuşatarak, bütün geleneksel sanat türleri için adeta bir harç ödevi görmüştür. (Behar, 2012)

Türk Müziği'nde Batı Müziğinden farklı olarak armoninin olmaması, müzik yazısının tek porte üzerinde gösterilmesi de önemli bir özelliğidir. Çok sesli olmayıp yatay gelişmeli olduğu için makam ve usulleri gelişip zenginleşmiştir. Türk Müziğinde tüm enstrümanlar aynı notayı çalmaktadır ve Batı Müziğinde olduğu gibi her enstrümanın ayrı notası (partisyonu) da yoktur. Aynı notayı çalmalarına rağmen aralarındaki icra farkı ise, enstrümanların teknik özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Enstrümanların karakterine göre farklı süslemeler yapan icracılar, ortaya farklı üsluplar koymaktadırlar.

Batı Müziği'nde bir eser dinlenildiğinde, hangi yüzyıla ve hangi besteciye ait olduğunu anlamak önemli ölçüde mümkünken, Türk Müziği'nde bu mümkün değildir. Çünkü Batı'da, her sazın notası ayrı olduğundan tüm nüans ve süslemeler

açıkça yazılmakta, yorum bu doğrultuda yapılmaktadır. Türk Müziği'nde ise nota yazısında, gerek makamsal işaretlerin yetersizliği, gerekse nüans ve süsleme işaretlerinin kullanılmaması; farklı dönemlerdeki eserlerin, farklı dönemlerdeki icracıların üslubuna, tavrına göre yorumlanmasına neden olmaktadır.

Klasik Türk Müziği'nde önemli yeri olan "fasıl müziği" toplu şekilde yapılan bir icradır ve Batı'daki koro kavramından farklıdır. Fasılda, kısıtlama olmaksızın çok fazla süsleme yapılması, doğaçlamalara imkan vererek, notadan farklı icralara rastlanması sebebiyle, çalışmamızın konusu içinde kurallı bir yorum anlayışı beklentisi içinde olmamak gerekir.

Gelenekteki toplu icrayı fasıl olarak biliyoruz. Fasılda notanın dışında pek çok şey yapılıyor. Fasıldaki sanatçılar ayrı ayrı solisttir ve sesleri ayırt edilir. Fasılda çok sesliliği bile aratmayan bir zenginlik var bu anlamda. (Torun, 2011)

Türk Müziği'nde koro icrası ve şeflik kavramı Mesud Cemil Bey ile başlamıştır. Hatta Türk Müziği tarihinde en iyi koro icrası ve eserleri en iyi yorumlayan şef olarak Mesud Cemil Bey gösterilmiştir.

Mesud Cemil'le başlayan bir koro disiplini var. Yeni koro denilen bu koro Batıdaki gibidir ve homojen bir ses vardır. (Torun, 2011)

Batı'da olduğu gibi Türk Müziği'nde de koro icrasında yorum, şefin tasarrufundadır ve bu icrada saz ve sesin bütünlüğü önemlidir. Şef, bestecinin anlatmak istediği duyguyu en iyi şekilde dinleyiciye aktarmaya çalışmaktadır.

Toplu icrada hem okuyuşta, hem de saz çalışmada, beraberliği, birliği temin etmek gerekir. Ama soloda solo şerefi soliste aittir. Saz sadece refakat edecektir. Sazende her notayı da çalmaya mecbur değildir. Solistin rahatlıkla yorum yapmasına fırsat vermelidir. (Aksüt, 2011)

Klasik Türk Müziğinde söz deyince akla şiir, şiir deyince de aruz vezni gelmektedir. Güftenin vezni ile bestenin usulü arasındaki ilişki çok önemlidir. Bu da usullerin Türk Müziğinde ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Usuller Batı Müziği'nde sadece ikili ve üçlü zamanlar ard arda getirilerek kullanılırken, Türk Müziğinde hem ikili hem üçlü zamanlar ard arda getirilerek aksak usuller kullanılmıştır. Ayrıca çok farklı ritmik yapıda ve uzun birim zamanlarda usuller önem kazanmıştır.

Türk Müziğinde notadan farklı icra yapmak çoğu zaman önemli bir üslup anlayışı olarak görülmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi notadan farklı icraya en iyi örnek fasıl icrasıdır. Bununla birlikte gerek saz, gerekse sözlü müziğin diğer

formlarında da icracılar notada değişiklik yapma yoluna gitmektedirler. Eklediği notlar ve süslemelerle notada değişiklik yapan icracı, kendi tavrını ve üslup özelliklerini ortaya koyarken aynı zamanda da üslup farklılıkları yaratmaktadır. Örneğin Dede Efendi'nin çok klasik bir eserini Müzeyyen Senar'ın (Türk Müziği'nde hem klasik eser icrası ile hem de piyasadaki okuyuşuyla bir döneme adını yazmış ses sanatçısı) okuduğunu düşünürsek, icra sırasında hem kendi müzik anlayışını, hem yaşadığı devrin icra anlayışını, hem de bestecinin üslubunu birbirine karıştırır; böylece ortaya üç anlayışın birbirine karışımı bir üslup ortaya çıkar. Aynı zamanda bu üslup, icracının kültürel ve sosyal konumu ile bağlantılı lolarak da şekillenir

Müzik tarihine hatta sanat tarihine baktığımızda, yorum kavramının daima üzerinde tartışılmış bir konu olduğunu görmekteyiz. Müzikte hem fikir olunan konu, yorumun, bestecinin anlatmak istediğini, vermek istediği duyguyu dinleyiciye en doğru şekilde geçirebilmesidir. Bu durumda yorumu en iyi tanımlayacak kişilerin öncelikle besteciler olduğunu düşünmekteyiz. İcracılığının yanında, akademisyen ve besteci Mutlu Torun, yorumu şöyle tanımlamaktadır:

Yorumu, eskiden denildiği gibi "ifade" olarak alıyorum ben. Yani müzisyenin icra ettiği eserin, duygusunu vermeye çalışması. Yorumcunun şunu düşünerek yorum yapması doğru olabilir. Besteci eserini ne şartlar altında yazdı, ona ne gibi duygular yükledi ve ben o eseri icra ettiğim sırada nasıl yansıtabilirim. (Torun, 2011)

Türk Müziği'nde icracılığının yanı sıra önemli besteciler arasında yer alan Alaeddin Yavaşca'ya göre ise:

Yorum, her güzel sanat dalında olduğu gibi müzikte de çok yeri olan bir konudur, ifadedir. Bir eser icra edilirken o eserin bestekarı kadar, sözlü eserse şairi kadar konuyu hissetmek, konuya gönlünü vermek ve o anlayış içerisinde de, bu şair, bu bestekar neyi anlatmak istiyor, ne istikamette dinleyenlere bu özellikler, bu hissiyat aşılabilir sorusunun cevabı yorumdur. İcracı, ister sesiyle ister sazıyla olsun icrasıyla o eseri yaşayabilmeli ve yaşatabilmelidir. (Yavaşca, 2012)

Daha önce de belirttiğimiz gibi müzikte asıl olan anlamdır. Bu hususta da icracının algısı önem kazanmaktadır.

Yorum aslında icracıların birikimidir. Maddesel ve manasal duygularını, manasal hallerini ve ilmini bir araya getirerek, icra ettiği eseri kendi süzgecinden geçirerek algılamasıdır. (Deran, 2011)

Yorum konusunda, Batı'da ve Türk Müziği'nde müzisyenlerin görüşleri birbirine çok yakındır . Aynı noktada birleşilen bir konu da, icra edilen eserin, yorum

adı altında değişikliğe uğramaması gerektiğidir. Bu görüşlere göre, yapılan nüans, vurgu ve süslemelerin, eserin ana temasını bozmayacak şekilde yapılmasıdır.

Şarkı okuyan kişi, şarkının aslını hiç bozmadan, sazların yaptığı gibi süslemeler, çiçeklenmeler yapabilir veya şarkının herhangi bir yerinde güfteye göre, güftenin besteyele intibakına göre, bir puandorg yapabilir, yahut bir yerde okuyuşu çabuklaştırabilir ya da ağırlaştırabilir. Bunların hepsi yorum olarak düşünülebilir. Ama yorum diyerek şarkının aslını bozmak, o çok yanlış bir şey olur. Selahattin Pınar'a dedim ki:

- Şarkılarda değişiklik yapıyorlar?
- Hayır! Ben çocuğumu istediğim gibi giydirebilirim ama başkası benim çocuğumun giyimine karışmasın, dedi. Giydirdiğim şekliyle kalsın. Bestelediğim şekliyle kalsın bestem. Ama sen onda ufak tefek süslemeler yapabilirsin. (Aksüt, 2011)

## **4.2. Hız, Nüans, Vurgu**

Batı Müziği'nde hız, notada gösterilen çeşitli işaret ve terimlerle ifade edildiği halde, Türk Müziği'nde, usullerin başına ilave edilen “yürük” “orta” ve “ağır” gibi kelimelerle ifade edilmiştir. Türk Müziği'nde notalar üzerinde belirgin bir hız terimi ya da metronom belirtilmediği için yorumcuların, eserlerin hızında değişiklikler yapması da, yorumu etkileyen önemli unsurlardandır.

Türk Müziği'nde, notaya yazılmayan ancak hemen her yorumcunun icrasında yapmış olduğu nüans ve vurgular vardır. Batı Müziği'nde nota üzerinde şekil ve terimlerle ifade edilen nüans ve vurgular, icra kolaylığı ve icra birliği sağladıkları için çok önemlidir. Türk Müziği'nde ise bu nüanslar tamamı ile besteci ve icracı arasında kurulan bağla ilintilidir. Bu durum Türk Müziği'nde, icrayı zorlaştırdığı gibi, icralar arasında büyük farklar da yaratmaktadır.

Bir icrada kullanılan hız, nüans ve vurgular, bestekarın duygu ve düşüncelerini yorumlama vasıtalarıdır. Türk Müziğinde ise yorumcuların, algıladıkları ve hissettikleri ölçüde, müzikal zekaları, yetenekleri ve tecrübeleri doğrultusunda yapılmaktadır.

## **4.3. Türk Müziği'nde Üsluba Etki Eden Süslemeler ve İcra Özellikleri**

Türk Müziği'nde Batı Müziği'ne göre daha fazla süsleme yapılmaktadır. İki ses arasındaki süslemeler Türk Müziği'nin üslup özelliklerindedir. Batı'da ise en çok süsleme Barok Dönem'de yapılmıştır.

### **4.3.1. Çarpma (Acciaccatura)**

“Çarpma”, Türk Müziğinin en önemli süsleme çeşitlerindedir. Nota üzerinde yazılmasa da icracının üslup özelliğinden dolayı yaptığı bir süslemedir. Batı'da

apojiyatür adıyla bilinen çarpma ile Türk Müziğinde kullanılan çarpma (acciaccatura) karıştırılmaktadır. Türk Müziği'nde en çok kullanılan çarpma, değerini kendinden önceki gerçek notadan alan çarpmadır.

Çarpmalar iki gruba ayrılabilir. Birisi zamanı kendinden önceki notadan alandır. İkincisi kendinden sonrakinden ki bu apojiatür görevindedir. Apojiyatürde çarpma kuvvetlidir. Türk Müziği'nde bu hiçbir zaman böyle olmaz. Aksine çarpma o kadar hafiftir ki, sesi çıkmaz olur. Bunlar üslubu veren şeylerdir. (Torun, 2011)

Bestesi Tanburi Cemil Bey'e ait olan ve Bekir Sıdkı Sezgin'in yorumladığı, "Feryad ki feryadıma imdad edecek yok" adlı eserde görüldüğü gibi.

Seslendirilen

Fer yâd ki fer yâ dı ma im dad

Yazılan

Fer yâd ki fer yâ dı ma im dad

Şekil 4.1: Çarpma Örneği

#### 4.3.2. Glissando

Türk Müziği'nde birçok makamda uygulanan "glissando" (kaydırma), Türk Müziği üslubunun vazgeçilmez unsurlarındandır. Batı Müziği'nde notada belirtilmesine rağmen Türk Müziği'nde yine icracının üslup gereği kullandığı bir süslemedir. Batı Müziği'nde iki ses arasındaki dizi hızlı bir şekilde kaydırılarak yapılırken, Türk Müziği'nde bunun dışında, bir tam ses içerisinde yapılması en önemli üslup özelliklerindedir.

Batı Müziğinde la notasından sol notasına glissando yapıldığına çok fazla rastlanmaz. Ama Türk Müziğinde glissandolar çok yapılır. (Torun, 2011).

Örneğin: Hafız Burhan'ın yorumladığı "Bir gönülde iki sevda olamaz" mısrasıyla başlayan eserde bu süslemeye rastlamaktayız.



Seslendirilen  
Yazılan

bir gönül de i ki sev da o la maz  
ah bir gönül de i ki sev da o la maz

Şekil 4.2: “Bir gönülde iki sevda olamaz” zemin bölümü

### 4.3.3. Portamento

Türk Müziği’nde kullanılan bir diğer süsleme de “portamento”dur. Bir sestem diğereine kayarak geçişi sağlayan portamento, glissandodan farklı olarak, iki uzak ses arasında hızlı bir dizi oluşturmamaktadır. Özellikle sözlü müziğimizde ve telli çalgılarda çok kullanılan bir süsleme çeşididir. Portamento, sözlü müzikte, yüksek müzikalite ve çok iyi bir perde hakimiyeti gerektirmektedir.

Portamento, Yesari Asım Arsoy’un yorumladığı eserlerde sıklıkla görülmektedir. Aşağıdaki örnek “Ömrümce o saf aşkını kalbimde yaşatsam” da olduğu gibi.

Seslendirilen  
Yazılan

Öm rüm ce o saf aş kı nı kal  
Öm rüm ce o saf aş kı nı kal

bim de ya şat sam SAZ  
bim de ya şat sam SAZ

Şekil 4.3: Portamento

Meral Uğurlu’nun yorumladığı Neva Kar “Gülbün-i ’iş mîdemet sâkî-i gül-izâr kü” da da portamentoya rastlamaktayız. (cd-01:43)

Seslendirilen  
ye le le le le le le lel li

Yazılan  
ye le le le le le le lel li

Seslendirilen  
te re le le le le le lel li

Yazılan  
te re le le le le le lel li

Şekil 4.4: Portamento Örneği 2

#### 4.3.4. Vibrato

Türk Müziği üslubunda uzun seslerin dalgalanması sık kullanılmaktadır. Batı’da “vibrato” denilen ve esere anlam veren bu süsleme, eserin uzayan seslerinde daha çok kullanılmaktadır.

Vibrato, çıkan sese hayat veren bir ifade unsurudur.(The New Grove, 2001)

Yesari Asım Arsoy’un yorumladığı “Ömrümce o saf aşkını kalbimde yaşatsam” mısrasıyla başlayan eserin meyan bölümü, verebileceğimiz örneklerdendir.

Seslendirilen  
Bez min de ge çen bir ge ce yi bin yıl u zat

Yazılan  
Bez min de ge çen bir ge ce yi bin yıl u zat

Şekil 4.5: Vibrato Örneği

Ayrıca Zeki Müren’in yorumladığı “Gel gitme kadın” da vibratoya verebileceğimiz bir örnektir.

Seslendirilen

Gel git me ka dın

Yazılan

Gel git me ka dın

vib.

Şekil 4.6: Vibrato Örneği 2

#### 4.3.5. Tril

“Tril” Türk Müziği’nde çok kullanılan bir unsurdur. Örneğin gazellerin baş tarafında daha ağır kullanılırken, bir başka formdaki eserde ağırdan hızlıya gidebilir. Bazı eserlerde ise orta hızda ya da aniden susturularak kullanılabilir.

Münir Nurettin Selçuk’un seslendirdiği Uşşak Makamındaki “Söyle sevgili” adlı eserde tril, Türk Müziği’nde çok kullanılan bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Seslendirilen

Söyle sevgili

Yazılan

Söyle sevgili

(tr)

Vln.

sevgili söy le

Vln.

sevgili söy le

Şekil 4.7: Tril Örneği

#### 4.3.6. Hızlı Tril

Saz müziğinde tremolo denilen, ses müziğinde hızlı tril (Torun, 2013) adını verebileceğimiz, boğazın üstünde küçük dili sallayarak elde edilebilen, zor bir tekniktir. Müzeyyen Senar’ın yorumladığı Nihavend makamındaki “Koklasam saçlarımı bu gece ta fecre kadar” da hızlı tril örneği görmekteyiz. (cd-01:55)

(hızlı tril)

Seslendirilen

Do ya mam \_\_\_\_\_ öm\_rü me ben \_\_\_\_\_

Yazılan

Do ya mam \_\_\_\_\_ öm\_rü me ben SAZ \_\_\_\_\_

Şekil 4.8: Hızlı Tril Örneği

Hafız Burhan'ın seslendirdiği Mahur Şarkı “Bir gönülde iki sevda olamaz” ın meyan bölümünde de bir hızlı tril örneğine rastlamaktayız. (cd-01:19)

(hızlı tril)

Seslendirilen

Böy le mec nun \_\_\_\_\_ gi bi şey \_\_\_\_\_ da \_\_\_\_\_

Yazılan

Böy le mec nun \_\_\_\_\_ gi bi şey \_\_\_\_\_ da \_\_\_\_\_

Şekil 4.9: Hızlı Tril Örneği 2

#### 4.3.7. Mordan

Türk Müziğinde ritmik vurgulamalar, “mordan” ile de yapılmaktadır. Az süre içinde yapılması gereken mordan, tril ile yakından ilgilidir. Ancak sadece eserde özel bir vurgu yapılacaksa kullanılmalıdır.

Alaeddin Yavaşca'nın yorumladığı, bestesi kendilerine ait olan Hicaz makamındaki “Kimseyi böyle perişan etme Allah'ım” adlı eserin nakarat bölümünde görüldüğü gibi. (cd-02:30)

(w)

Seslendirilen

Bir ü mit \_\_\_\_\_ yok \_\_\_\_\_ gel mi yor hiç \_\_\_\_\_

Yazılan

Bir ü mit \_\_\_\_\_ yok \_\_\_\_\_ gel mi yor hiç \_\_\_\_\_

Şekil 4.10: Mordan Örneği

Meral Uğurlu'nun yorumladığı Segah Şarkı “Olmaz ilaç sine –i sad pareme” de de bir önceki örnekte olduğu gibi, mordanın usul başına gelmesi dikkat çekmektedir. Adeta usulün ilk darbı vurgulanmaktadır. (cd-01:03)

Seslendirilen  
Ol maz i laç si ne i sad

Yazılan  
Ol maz i laç si ne i sad

Şekil 4.11: Mordan Örneği 2

#### 4.3.8. Grupetto

Türk Müziği'nde lavta mızrabı olarak bilinen “Grupetto”, sözlü müziğimizde de kullanılan önemli süslemelerdendir. Bu süsleme sözlü müziğimizde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Örneğin: Alaeddin Yavaşca'nın bestesi kendisine ait olan Rast Şarkı “Senden uzak günlerim zından oluyor” un nakarat bölümünde olduğu gibi. “Hasretin” kelimesinin ilk hecesine denk gelen bir dörtlük nota, üst ve alt sesleriyle zenginleştirilmiş, grupetto denilen süslemeyi oluşturmuştur. (cd-01:32)

Seslendirilen  
Has re tin e le min

Yazılan  
Has re tin e le min

Şekil 4.12: Grupetto Örneği

Yine aynı eserin, “kalbime doluyor” sözlerine denk gelen bölümde, son hecedeki trioleler daha da süslenerek farklı bir grupetto meydana gelmiştir.

(cd-01:40)

Seslendirilen  
kal bi me do lu yor

Yazılan  
kal bi me do lu yor

Şekil 4.13: Grupetto Örneği 2

#### 4.3.9. Rubato

“Rubato” ise icracının ritme bağlı kalmadan, esere anlam katmak için hızlanıp ağırlaşmasıdır. Türk Müziğinde çok kullanılan rubato, bir icra özelliği olarak notada gösterilmediği halde kullanılmaktadır. Aşağıda verilen örnek Zeki Müren’in yorumladığı Kürdilihicazkar Şarkı “Gel gitme kadın” dan bir bölümdür. “Ağyare bırakma” sözünde, ritm ilk hecede adeta askıya alınıp sonra eski ritme dönüşmektedir. (cd-01:20)

Seslendirilen  
ma ağ ya re bı rak

Yazılan  
ma ağ ya re bı rak

Şekil 4.14: Rubato örneği

#### 4.3.10. Vurgu

Vurgu konusu, daha şair güfteyi incelerken ortaya çıkmaktadır. Besteci gerek kelime gerek hece açısından güftele uygun melodi ve usul seçimi ile vurgu gereken yerleri dikkate almalıdır. Ancak vurgu konusunda en çok dikkat etmesi gereken kişi yorumcudur. Yorumcu, güfte, usul ve bestesi uyum içinde olan bir eseri, yaptığı vurgularla yanlış ifade edebileceği gibi; güfte, usul ve beste uyumunda eksiklik olan bir eseri, doğru vurgularla en iyi şekilde ifade edebilir. Bu sebeple yoruma en çok etki eden süslemenin vurgu olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin: Faize Ergin’in Acemaşiran makamındaki eseri “Kime halim diyeyim, kime feryad edeyim” in ikinci mısrası olan “Kime rüsvay olayım, kime şekva edeyim” nakarat bölümünü oluşturmaktadır. Eğer doğru yerde vurgu yapılmadan “şekva” kelimesinin ilk hecesi

vurgulanmadan okunacak ve bu durumda kelime bölünerek “kime şekva”, “kim eşek” şeklinde anlaşılabilir olacaktır. (Ek 2) Bu örnekte olduğu gibi çoğu zaman yorumcunun doğru nefes yerlerini tespit etmemesi ve teknik yetersizliği vurgunun yanlış kullanılma nedenlerindedir. Aslında güftenin nefes yerlerini tespit edip, besteyi ona göre yapması gereken kişi bestecidir.

Türk Müziği’nde vurgu, eserde belli notaların, bir başka deyişle kelimelerin veya belli hecelerinin öne çıkarılması ile etkiyi çoğaltan en önemli süslemedir. Örneğin: Zeki Müren’in yorumladığı “Gel gitme kadın”da (cd-00:11) üst üste gelen “gel” kelimesi, üçüncüde vurgulu okunmuştur. Yine aynı eserin nakarat bölümünde (cd-01:02) “inlet beni” güftesindeki “beni” kelimesi vurgulanarak öne çıkarılmıştır. Alaeddin Yavaşca’nın yorumladığı “Kimseyi böyle perişan etme Allah’ım”da ise “böyle” kelimesi ilk hecesi vurgulanarak, hem bestede, hem de yorumda vurgulanarak manayı kuvvetlendirmiştir.

Örneklere de görüldüğü gibi vurgu, eserin güftesinde öne çıkarılması istenen kelimelerde ya da konuşma dilinde kelimelerin vurgulu hecelerinde, manayı kuvvetlendirmek için yapılmakta, bilinçsizce ya da yorumcunun kendini ispatlama adına yaptığı (sesini gösterme çabası ile ani yükselişler gibi) vurgular ise, icrada abartıya neden olmakta ve anlamı bozmaktadır.

Türk Müziği’nde özellikle klasik dönem eserlerinde, aruzla yazılmış şiirlerin bestelenmesinde güftedeki aruz kalıbının takdiine göre bölünmüşse, çoğu zaman güftenin manası ortaya çıkmamakta, güfte sadece besteyi taşıyan bir taşıyıcı haline gelmektedir.

#### **4.3.11.Staccato**

“Staccato” notaları kesik kesik, bazen de vurgulu okumaktır. Ancak vurgudan farkı, kesik ve kısa okuyuşlarla ritmik yapıyı öne çıkarmasıdır. Türk Müziği’nde bazı eserlerde Batı’da olduğu gibi nota üzerinde nokta ile gösterilmektedir.

Aşağıdaki örnekte, Hafız Burhan’ın eserin mısra sonunda “olamaz” kelimesini staccato ile okuduğunu görmekteyiz. (cd-00:28)

Seslendirilen

Yazılan

bir gö nül de i ki sev da o la maz

ah bir gö nül de i ki sev da o la maz

Şekil 4.15: Staccato Örneği

#### 4.3.12. Resitative

Batı müziğinde kullanılan, eserde yazılmasa bile yorumcunun Türk müziğinde çok olmamakla birlikte kullandığı bir diğer okuma çeşidi de, konuşur gibi okumadır. Bu tarz okuyuşta kelimeler adeta konuşur gibi hecelenir. Bazen beste bu şekilde yapılmıştır, bazen de icracının yorumuyla bu şekle dönüşür. Buna “resitative” denir. Örneğin Münir Nurettin Selçuk’un yorumladığı “Akşam yine gölgen” mısrası ile başlayan eserin meyan bölümünde olduğu gibi (cd-02:09)

Bahse konu tüm süslemeler, Türk Müziği’nin üslubu içerisinde yer almakta ve icracıların yorumu doğrultusunda yapılmaktadır.

#### 4.4. Eser İle İlgili Unsurlar

Sözlü Türk Müziği’nde notaların üzerinde, yoruma dair hiçbir işaret bulunmadığı düşünülünce, icracıların yorum yapmasının ne kadar zorlaştığı anlaşılmaktadır. Bu durumda, esere hakimiyet büyük önem taşımaktadır. Bir icracı esere ne kadar hakimse, o kadar iyi yorum yapabilir. Bestenin de icracıya ve yorumuna katkısı büyüktür.

Eğer melodiyle güfte çok güzel uyumuşsa, çok güzel anlaşmışsa, şarkının okuyana tesiri vardır. Yorum yapması için sanki ben şurada şunu istiyorum diyebilir şarkı. (Aksüt, 2011).

Öyle besteler vardır ki adeta iyi bir yorum için zemin hazırlamaktadır. Bazı bestelerde ise iyi yorum, yorumcunun tecrübesi ve yeteneği ile mükemmel hale gelmektedir.

“Deniz ne kadar büyük olursa olsun, herkes daldırdığı kap kadar alır”. Dede Efendi öyle büyük bir bestecidir ki, onun bestelerini herkes ona ulaşabileceği kadar güçte icra eder. Ama bazen bir bakıyorsunuz, Bekir Sıdkı Sezgin öyle birisinin eserini okuyor ki, hiç o derecede değil, birdenbire eser yükseliyor. Yani bazen icracı besteciden yukarda olabiliyor (Torun, 2011).



Yoruma etki eden unsurları, eser ile ilgili unsurlar, icracının teknik kapasitesi ve kişilik özellikleri olarak ikiye ayırabiliriz.

#### **4.4.1. Form**

Türk müziği'nin en önemli özelliklerinden biri de eserlerin yapısıdır. Her müzikte olduğu gibi Türk Müziği'nin de yapısal özelliklerini belirleyen unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlar müziğimizi, melodilerin türüne göre dini ya da din dışı müzik; kullanıldığı yere göre klasik müzik, askeri müzik; vokal veya enstrumantal müzik olarak çeşitlendirmektedir; bunlar arasında da farklı özelliklere sahip formlar da bulunmaktadır.

Sözlü bir eserde, güfte, usul ve melodi iç yapıyı oluşturuyorsa; formu oluşturan motif, cümle ve periyotlar da dış yapıyı oluşturmaktadır. Her iki yapının uyumu ise eserdeki bütünlüğü ve ahengi sağlamaktadır. Ortaya çıkan bu ahenk de yorumcuya etki ederek, yorumuna katkıda bulunmaktadır.

Türk Müziği'nde sözlü müzik denince akla beste ve semailer (ağır ve yürük semai), şarkılar, gazeller, köçekçeler ve türküler gibi çeşitli formlarda eserler gelmektedir. Bir eserin formu, bize eser hakkında fikir verirken, adeta eserin nasıl yorumlanması gerektiğinin ipuçlarını göstermektedir.

#### **4.4.2. Güfte**

Klasik Türk Müziği'nde divan edebiyatı ve musiki ayrılmaz bir bütündür. Bu sebeple aruz vezni ile bestelenen eserlerin, form, usul ve genel yapısı, divan şiiri ile paralellik göstermektedir. Bu da Türk Müziği'nde güftenin, bir besteyi oluşturan usul, makam, melodi ve geçkiler gibi unsurları oluşturmadaki rolünün ne kadar büyük olduğunu göstermektedir.

Türk Müziği'nde güfte, bestekarın ve yorumcunun yaratma yeteneğini harekete geçiren ilk unsurdur. Bestekar eserini yaratırken, tüm diğer unsurları güfteye uygun olarak belirlemektedir. Bu sebeple bestekarın güfte seçimi çok önemlidir. Mana zenginliği olan imgesel anlatımlarla güçlendirilmiş bir güfte, bestenin temel kaynağıdır. Ayrıca yorumcuya heyecan, coşku, hüzn, mutluluk gibi duygular hissettirdiği için yorumu etkileyen faktörlerdendir.

Cinuçen Tanrıkörür'a göre; "Türk musıkisi, söze verdiği ağırlık dolayısıyla önce bir şiir musıkisi"dir.

Divan şiiri edebi bir dildir ve bu dil, müziğimizde olduğu gibi üslup, tavır ve ahenge sahiptir. Bu sebeple, güfte ve bestenin estetik bir biçimde kaynaşması için özel bir çabaya gerek yoktur. Önemli bestekarlarımız, güfteye uygun usul ve makam seçimleriyle, ayrıca dile ve güfte manasına göre oluşan melodik zenginlik ile asırlarca değerini kaybetmeyen eserler ortaya koymuşlardır.

Klasik Türk Müziği Repertuarımızın büyük bir bölümünü, divan şiiri yani aruz vezni oluşturduğuna göre, yorumcuların, aruz kalıplarını, güftedeki Arapça – Farsça kelimelerin ve dolayısı ile güftenin manasını iyi anlamış olması elzemdir.

İyi bir yorumcu okuyacağı eseri çok iyi hazmetmelidir. Güftenin anlamını mutlak suretle bilmeli ve güfte gibi melodiye de hakim olmalıdır. Yani şarkıyı iyice içine sindirmelidir. O takdirde istediği gibi şarkıya hükmedebilir. (Aksüt, 2011)

Bir eseri, her icracı farklı yorumlamaktadır. Bu yorum farklılığının temel sebebi, eserin güftesinin o günkü dilin gerçekliğinden sıyrılarak, imgesel bir gerçekliğe geçmiş olmasıdır. İmgeleri herkes farklı değerlendirecektir. Aslında tek imge şairi yazmaya iten sebeptir. Şair acısı veya sevinciyle yoğunlaşmıştır. Şiirin bütününde kullanılan imgelerle, hep o ilk imge kastedilmektedir. İmgeler benzetme değil anlamlandırma ve çağrışımdır. İmgeler üzerine kurulan Divan Şiiri’nde imge, “mazmun” diye adlandırılmaktadır. Örneğin: Gül denince sevgili, mecnun denince aşkından deliye dönmüş kişi anlaşılmaktadır.

#### 4.4.3. Usul (Ritm)

Türk Müziği, meşk geleneği üzerine kurulmuş ve bu gelenekle bugünlere aktarılmış bir müziktir. Bu aktarımda usta-çırak ilişkisi önem arz etmektedir. Meşk geleneğinde hoca, geçilecek eseri usul vurarak bölüm bölüm okur ve öğrenci hafızasına alana kadar tekrar ettirir. Burada usul-vezin uyumu öne çıkmaktadır. Çünkü hafızalara kaydedilen eserlerde, usul ve vezin kalıpları adeta kod vazifesi görmektedir. Yani meşk geleneğinde, melodi ve güfte, usul vurularak, o darplara denk gelen bölgelerle birlikte hafızaya alınmaktadır.

Bahse konu aruz vezni ve usul ilişkisi çok önemlidir. Her aruz kalıbının bestelenebileceği belirli usuller varken, her usulün kullanılabileceği aruz kalıbı bulunmaktadır. Bu sebeple bestecinin güfteye uygun usul seçimi ve kullanımı önem kazanmıştır.

Sadece aruz vezninde değil, hece vezninde de usul önemlidir. Bir bestenin güfte ve usul uyumu adeta o eserin karakterini oluşturmaktadır. Eserin ritmi ile

güftenin manası uyumlu olduğunda, en iyi şekilde aktarılırken, prozodisi de en doğru şekilde kullanılmış olmaktadır

Dünya müziklerinde olduğu gibi Türk Müziği'nde de, eserin gideri ve icracının usulün vurgularını nasıl kullandığı, yorumu etkileyen önemli faktörlerdir. Türk Müziği'nde eserlerde metronom belirtilmediğinden, icracının eseri hangi hızda okuduğu, eser içinde ritm değişikliği yapıp yapmadığı yorumunu büyük ölçüde etkilemektedir.

#### 4.4.4. Melodi

Türk Müziği'nde bir bestenin melodisi, adeta iskelet vazifesi gören güfteye, güftenin manasına, aruz kalıplarına, açık-kapalı hecelere ve usule göre oluşturulmaktadır. Bu sebeple melodiler ve nağmeler, usul ve vezin kalıplarının belirli kısımlarına denk gelmek zorundadır. Hafızalara kaydedilmesi de, daha önce belirttiğimiz gibi bu paralellik sayesinde kolay hale gelmektedir. Bu durum ayrıca eserdeki bütünlük ve ahengin oluşmasını sağlamaktadır.

Örneğin: Yesari Asım Arsoy'un Kürdilihicazkar makamında bestelediği “Ömrümce o saf aşkını kalbimde yaşatsam” adlı eserinde “ömrümce” ve “uzatsam” kelimelerinin manası, melodinin uzatılmasıyla vurgulanmıştır. Yine Münir Nurettin Selçuk'un, Muhayyer makamında bestelediği “Çepçevre bahar içinde, bir yer gördük” mısrasıyla başlayan rubâide ise güftenin manası ile melodik mânâ mükemmel bir biçimde bağdaştırılmıştır. Böylece melodi, güftenin manasıyla bir bütün oluşturmuştur.

Bestekâr yıldızların erişilmeyen yüksekliğini, yükselen kelimesiyle birlikte o kadar güzel ifade etmiştir ki, ritim ve melodi burada, bizi gökyüzünün o ulaşılmaz yüceliklerine kadar götürüp bırakıveriyor. ( Gültaş, 2003)



Şekil 4.16: Melodi-Güfte Uyumu

Bu örnekler, uzun-kapalı heceler melodiyle uzatılarak mana kazandığına dair verebileceğimiz örnekler arasındadır. Ahmet Hatipoğlu'nun bu konudaki görüşleri şöyledir:

Musiki açısından kısa-açık heceler melodik olarak uzamaya uygun değildir ve değerlerinden farklı kullanılmaya tahammülleri yoktur. Uzun-kapalı heceler uzamaya müsaittir, fakat kendi değerlerinden daha da kısıtlanmaya tahammülleri yoktur. (Hatipoğlu, 1983).

Kısaca söylemek gerekirse, melodi güftenin manasına uygun olarak yapıldığında, ortaya çıkan beste hem estetik olması, hem de ruha hitap etmesi bakımından, icracıyı etkisi altına alarak yorumuna katkıda bulunmaktadır.

#### 4.4.5. Güfte-Usul-Makam İlişkisi

Sözlü bir müzik eseri, “Usul, güfte ve melodi” olmak üzere üç unsurdan oluşur ve bu unsurların uyum içinde olması ise estetik bir zorunluluktur. Bu durum, Türk Müziği için de gereklidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Klasik Türk Müziği'nin temelini Divan Şiiri ve aruz kalıplarına bağlı olarak geliştirilen usuller oluşturur. Ancak aruz vezni ile usuller arasındaki ilişkiyi inceleyen ve bu durumun zamanla değiştiğini savunan Hüseyin Sadettin Arel'e göre; İslam öncesi benzerlik gösteren aruz ve usuller, Osmanlı'dan sonraki müziğin gelişiminde değişikliğe uğramıştır.

Musiki usulleri ile aruz vezinlerindeki bu benzerlik devam etmiyor. İleriye doğru adımlar atıldıkça yabancılığın başladığı ve her iki düzüm yolunun büsbütün ayrıldığı görülmektedir. Gerçi bazı musiki kitaplarında (meselâ Maragalı Abdülkadir'in Cami-ül-elhan'ında onbirinci babın birinci faslına bakılabilir) aruz vezinlerinin musiki usullerile sıkı münasebeti bulunduğu dair sözlere tesadüf ediliyorsa da realite bu sözleri teyid eder mahiyette değildir. (Arel, 1997)

Bu konuda farklı görüşlere rastlamaktayız. Bülent Aksoy, Arel'in dikkat çektiği bu gerçeği, hececi şairlerden Enis Behiç Koryürek'in tersinden kanıtladığını söylemektedir.

Güfte ile beste arasındaki en önemli bağ ise prozodidir. Divan Şiiri edebi bir dil olduğu için adeta bir müzik eseri gibidir. Bu yüzden beste, bu sanatsal dili tamamlar nitelikte olmalıdır. Vezin ve usul uyumu ne kadar önemliyse, güfte ve beste uyumu da o kadar önemlidir. Güfte ve bestenin, mana açısından bir bütünlük oluşturması da bu uyumu pekiştiren unsurlardandır.

Güfte ve makam ilişkisi de beste için önemlidir. Türk Müziği'nde her makamın ayrı bir seyri vardır. Bu sebeple her makamın hissettirdiği duygu da farklıdır. Büyük Türk düşünürleri Farâbi ve İbni Sina yüzyıllar önce yazdıkları eserlerinde, makamların etkilerini ve nasıl ahenk oluşturduklarını dile getirmişlerdir. Örneğin: Hicaz, Hüzzam, Saba makamları genellikle hüzün, acı, keder gibi duyguları; Rast, Mahur gibi makamlar aşk, neşe, sevinç gibi duyguları hissettirirler.

Güftenin de kendi içinde bir seyri olduğunu düşünürsek, güfteye uygun bir makam seçimi, eserin ahengini artırarak icracının yorumunu kolaylaştırmaktadır. Ancak bazen hüzünlü eserlerde görmeye alıştığımız bir makamın, daha neşeli ve hareketli bir eserde kullanıldığına rastlarız. Bu durumda, usulün öne çıktığını ve eserin karakterini belirlediğini söylemek mümkündür.

Bestekarın zevki ve yeteneği doğrultusunda, makamlar farklı konulardaki güftelerle de kullanılabilir. Örneğin Erol Sayan'ın Saba makamında bestelediği “güle sorma o bilmez aşkı sevdayı” adlı eserinde olduğu gibi. Güfte-usul uyumu ve bestecinin makamı işleyişiyle, ağır eserlerde görmeye alışık olduğumuz Saba makamı, oynak hareketli bir eserde güfte-usul-makam uyumuna örnek teşkil edecek bir eser haline gelmiştir. Tabi burada eserin derin mana içeren zemin bölümü, saba makamıyla zaten uyumlu görünmektedir. Nakarat bölümünde ise ustalıkla yapılan hız değişikliği güftenin manasıyla bütünlük oluşturmuştur. Sofyan usulündeki eserin “ne güzelde oynarsın, fıkır fıkır kaynarsın” güftesi ile birlikte eserin ritmik yapısı, usul değişikliğine gidilmeden, notaların dörtlükten sekizlik değerlere dönüştürülmesiyle hızlandırılmıştır.

#### **4.4.6. Prozodi**

Batı Müziği'nde 18. Yüzyıldan, Türk Müziği'nde ise 20. Yüzyıldan bu yana üzerinde durulan bir konu olan prozodi, Yunan Müziği'nde şöyle açıklanmıştır:

Çalgıyla refakat ve konuşma sırasında seslerin aldığı özel vurgular, yani konuşma sesinin perdelerinde varyasyon. (Bardakçı, 1997)

Prozodi günümüzde güfte ve bestenin uyumu olarak değerlendirilmektedir. Bu konuda yapılan ilk çalışmalar, sadece vezin kalıpları ve usuller arasındaki ilişkiyi vurgulamıştır. Ancak prozodi konusunda ilk ciddi çalışmalar Hüseyin Sadettin Arel tarafından yapılmış ve “Güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir

ilim” olarak tanımlanmıştır. Arel’e göre asıl mesele, kelimelerdeki vurguların, bestede hissettirilebilmesidir.

Prozodi konusuna örnek teşkil edecek eserler bestelemiş olan bestekar Selahattin İçli ise, konuşur gibi şarkı söylemek gerektiğinin özellikle altını çizmiş ve dilin önemini vurgulamıştır.

Besteci, kendi kültür dilinin kurallarını iyi bilir ve bu dili kullanabilirse başka prozodi kuralına ihtiyaç kalmaz. (İçli, 1997)

Ahmet Hatipoğlu’na göre prozodi şöyle vurgulanmıştır:

Prozodi, bütün musikilerde söz konusu olan ve her milletin kendi dilinin tabii bir gereği sayılan, vazgeçilmesi mümkün olmayan bir ilimdir. Prozodi “vurgu” ile birlikte her dilin en esaslı unsuru ve her an teneffüs edilen, yaşanılan, duyulan en belirgin vasfıdır. (Hatipoğlu, 1983).

Konuşma dilindeki tüm entonasyonların musiki dilinde bir karşılığı vardır. Hecelerdeki uzunluk kısalık noktalama işaretleri duraklamalar ve suslar duyguların ifade edilişi her ikisinde de ortaktır. Konuşmadaki seslerin incelik ve kalınlığı musiki dilinde tizlik ve pestliktir. O halde güfte ve bestenin uyumu zorunlu bir hal almaktadır. Besteci dilin yapısını çok iyi bilmeli, iyi bir lisana sahip olduğu gibi, edebiyat kültürü de gelişmiş olmalıdır. Örneğin: Münir Nurettin Selçuk ve Yahya Kemal Beyatlı, güfte ve beste uyumu konusunda ahengi yakalamış ve bu konuda öne çıkmış iki önemli isimdir. “Çepçevre bahar içinde”, “Aziz İstanbul”, “Rindlerin Ölümü” bu uyumun en güzel örneklerindedir. “Aziz İstanbul”da ayrıca İstanbul atmosferinin camilerle olan profili, ezan sesiyle yansıtılmak istenmiştir, manayla melodi kaynaştırılmıştır. (Ek 1)

Prozodi konusunda dilin önemi kadar, bestenin usulü, makamı ve melodik yapının uyumu, kullanılan esler, kelime tekrarları, pundorglar vb. de çok önemlidir. Saydığımız bütün unsurlar arasında bir denge olması gerekmektedir.

## **4.5. İcracı ile İlgili Unsurlar**

### **4.5.1. Ses Özellikleri, Register ve Rezonans**

Müzik icracıdan dinleyiciye ses dalgaları ile aktarıldığına göre Sözlü Türk Müziği’nde de, yorumcуда değerlendirilmesi gereken ilk şey ses özellikleridir. Sesin fiziksel özellikleri frekans, gürlük, süre ve tınıdır. Ancak bir yorumda yorumcunun sesinin fiziksel özelliklerinden yani duyumdaki kapasitesinden çok duyum anlayışı

önem kazanmaktadır. Bunlar da yorumcunun ses kalitesi, ses seviyesi ve ritmik algılamasıdır. Bu yetenekler doğuştan gelen yeteneklerdir. Ama eğitim ve tecrübe ile beceriler kazanılarak müzik alanında zihinsel gelişim sağlanmaktadır.

Sözlü müzikte bir yorumcunun enstrümanı sesidir. Bu yüzden bir yorumcunun yorumu, ifadesi onun ses alanı yani register ile tanımlanabilir.

Register teriminden anlaşılan; birbirinden sonra gelen, pestlerden tizlere doğru çıkıcı seslerin aynı prensiplerle üretilmiş olmasıdır. Türk Müziği'nde ses sahası, ses alanı olarak da adlandırılan vokal register Lehmann'a göre "sıralı seslerin gırtlak, dil ve damağın aldığı konumlara göre söylenmesi" olarak tanımlanmıştır. Registerler hem fiziki, hem de fizyolojik durumlardır. Erkekler, şarkı söylerken göğüs registerini, kadınlar ise göğüs ve kafa registerlerini bir arada kullanmaktadırlar. Falsetto denilen, erkek seslerinde kafa registerinin hafif gürlükte kullanılmasıyla elde edilen, yalancı ses (kadın sesi karakterinde) anlamına gelen bir register daha bulunmaktadır. Münir Nurettin Selçuk'un yorumladığı eserlerde , falsetto tekniğine sıkça rastlamaktayız.

Göğüs, orta ve kafa registeri olmak üzere üç register bulunmaktadır. Bu registerlerin kaynaştırılmasıyla, ses, tek bir register olarak duyulmaktadır. Geçişlerde bu düzenlemeleri yapanlar iyi seslerdir. Çünkü bu seslerde register geçişleri duyulmamaktadır.

Register şarkı sesiyle, rezonans ise yankılanmayla ilgilidir. ( Ömür, 2004)

Rezonans ise fiziksel anlamda, ilk titreşimin kendisiyle uyumlu ikinci bir titreşimi başlatması olayıdır. Çalgı ve insan sesindeki ilk titreşimler genellikle müziksel bir ses oluşturacak niteliğe sahip değildirler. Bu seslerin müziksel bir nitelik kazanması, dışarıya verilmeden önce titreşimlerin zenginleştirilmesi, düzenli ve uyumlu hale getirilmesiyle mümkündür.

Ses, kaynağından çıktıktan sonra çevrenin akustik özellikleriyle de şekillenerek nitelik kazanır. Buna rezonans olayı denir. Konuşma ve şarkı sesi armonikleri zenginleştirilmiş karmaşık seslerdir. İnsan sesine dilin tüm inceliklerini kazandıran rezonansın niteliğidir.

Genellikle büyük rezonans boşlukları alçak frekanslı (pest), küçük rezonatörler ise daha yüksek frekanslı (tiz) sesleri üretirler. Bunların yanında, damak ve larenksin boyutları da önemlidir. Geniş bir soluk borusu ve larenks iyi ve kaliteli bir sesin özellikleridir. Sinüs boşlukları rezonansta etkin olurken, burun, rezonans dengesini sağlayan tek ve en önemli organdır. Ses tellerinin ürettiği ilk ses rezonans bölgelerinde son şeklini alır. Büyük ve geniş rezonans bölgeleri, güzel, volümlü ve tınılı bir sesin üretilmesinde önemli bir etkidir. Geniş

yumuşak ve esnek bir damak, küçük ve sağlıklı bademcikler, düzgün çıkışlı sessizler için uygun bir dil-diş yapısı, rezonans olayının gerçekleşmesi ve sesin tınısını olumlu yönde etkilemesi bakımından önemli anatomik yapılarıdır (Belgin, 1996).

Seslerini profesyonel olarak kullanan kişilerde, geniş bir ses ve ton kalitesi gerekir.

Klasik şarkıcıların (opera, operet vb.) bu özellikleri rezonansla birlikte azamiye çıkarmaları gerekir. Zira fonasyon ve ses uyumu, sesin akustik kalitesini, renk ve tınısını belirlemektedir (Morrison and Rammage, 1994).

#### **4.5.2. Diksiyon ve Artikülasyon**

Güfte ve beste sahibinin dile hâkimiyeti ne kadar önemliyse yorumcunun dile hâkimiyeti de o kadar önemlidir. Hatta en büyük sorumluluğun yorumcuya ait olduğu söylenebilir. İyi bir yorumcu, prozodi hatası olan bir eseri düzelterek yorumlayabilir.

Bazen doğru bir okumada yapılması gerekenlere dikkat etmeyiz. Harflerin ve fonetik unsurların farkında olmadan yazarların anlamı için okuruz. Dolayısıyla müzikte bir bütün olarak müzikal tasarım ve etkiye dikkat ederiz. Diğer bir anlatımla çiçek seven kişiler bu çiçeklerin yapılarının kimyası ya da fiziği hakkında hiçbir şey bilmeden sadece duygularıyla çiçeklerden sonsuz bir haz alabilir. Özetle gerçek doğasını bilmeden müzikle ilgili bir şeyler yapmak ve müzikten hoşlanmak mümkündür. (Bradley 1971)

Bir müzik eseri yapısal eksikliklerine hatta icracının performans düşüklüğüne rağmen etkili olabilir. Burada önemli olan güfte, beste, yorumcu bütünlüğünün sağlanabilmesidir. Bu bütünlük kendiliğinden oluşabildiği gibi çoğunlukla titizlikle yapılan araştırma ve çalışmaların sonucunda oluşabilmektedir. Bir şair veya besteci ifade edilmek istenen duygularını bazen uzun çalışmalar ve birikimleri buluşturabilir; bazen de bu bir anda oluşabilir. Bir eser ya da bir icra yalnız duygularla ortaya konulabilir ama sanat sadece duygusal dürtülerin oluşturduğu bir bütünlük değildir. Yorumun estetik özellikler de taşıması gerekir.( Otacıoğlu,2008).Bu da yorumcunun hayal gücü, hafızası, müzikal zekâsı gibi unsurlarla doğru orantılıdır.

#### **4.5.3. Hafıza**

Hafıza her müzikte önemlidir ancak Klasik Türk Müziği günümüze hafızaya dayalı bir sistemle geldiğinden, müzik hafızası daha da önem arz eder. Klasik Türk Müziği'nde bir icracının hafızasındaki eser sayısı o icracının değerini ortaya koymaktadır. Bir eser ise ancak ezberlendikten sonra özümselebilmekte ve üzerinde yorum yapılabilir. Hafıza ve ezbere verilen önem doğrultusunda, Meşk Türk müziğinin eğitim sistemini oluşturmuştur.



Meşk sisteminde önce eser bir hocadan öğrenilmekte hafızaya alındıktan sonra ise yorumlanmaktadır. Hocadan aynı zamanda eserin üslubu öğrenilmektedir. Türk müziğinin Üslup özellikleri usta-çırak ilişkisi olarak da bilinen meşk ile kazanabilmektedir. Notalı sisteme geçilmiş olsa da usta çırak ilişkisi devam etmektedir.

Hafıza; kişisel özellikler, hayal gücü müzikal yaşamı düzenler ve çoğunlukla müzikte başarıya belli bir oranda sınırlama getirebilir. (Otacıoğlu, 2008)

Bir yorumcu icrasını ezbere yaparak hem yorumladığı esere ait bilgileri hem de o eserin üslubuna ait bilgileri kullanmaktadır.

#### **4.5.4. Hayal Gücü ve Müzikal Zeka**

Sanatın her dalında olduğu gibi müzikte de hayal gücü çok önemlidir. Çünkü yorumcu hayal gücü ve hafızasında yaratıp kurguladığı şeyleri karşı tarafa aktarmaktadır. Bu aktarımda ise müzikal zekâ ve duyarlılık önem kazanmaktadır.

Müzikal zekâ; müzikal bilgi, tecrübe ve görevlerin oluşturduğu bir zekâ türüdür. Bir yorumcunun limitlerini ve başarısını hayal gücü ve müzikal zekâsı belirlemektedir.

Büyük besteciler, orkestra şefleri ve yorumcular çok geniş zihinsel hareketlilik imkânı olan zihin alanlarında yaşarlar. Bu insanlarda çalışmalarını yüksek, entelektüel düzeye taşıyabilecek her türlü zihinsel beceri mevcuttur. Onlar bilgilerini büyük bir ustalıklı organize edebilir, durmaksızın düşünce güçlerini kullanabilirler. Fakat bunları aşırı çaba sarf etmeden yaparken aynı anda son derece yaratıcı ve ayrıntılı işler de çıkartabilirler. (Cropley, 1996)

Bir yorumcu bestecinin duygularını karşı tarafa hissettirebildiği ölçüde başarılıdır. Bu da müzikal duyarlılığın varlığıyla mümkündür. Türk Müziği'nde de durum böyledir. Yorumcu müzikal duyarlılığa sahipse çeşitli okuma hatalarına rağmen başarılı, dinleyiciyi etkisi altına alan bir icra gerçekleştirebilir.

Müzikle hissedilenler ile ilgili yapılan önermelerin esasını rutinden sapmalar oluşturur. (Doğal tondan, dinamiklerden, doğru ve sabit ritimlerden sapmalar gibi) tüm bu sapmaları bir sistem haline getirerek ölçebiliriz. Ve böylece nicel olarak şarkıcıları, bu karakteristik sapmalara göre sınıflandırmamız mümkün olabilir. Bu karakteristiklerin dışında duygusal yönden müzikal karakteristikler de araştırılır ve incelemeye alınabilir. Bu duygusal ortamda öncelik iyi bir modülasyonun olması şarttır. Bununla beraber ses perdesine ait ses tınlarında, ritimde, vurguda ve tüm karakteristiklerin bileşiminde hiyerarşik müzik sistemi için gerekli değerler aranır. (Seashore, 1932)

Bazen müzikteki sapmaların uyumu, yeri geldiğinde güzelliği, yeri geldiğinde çekiciliği simgelemektedir. Bu da müziğin özel bir sanat dalı olduğunu göstermektedir.

Tetrazini ,”Hatalı tonlama, hatalı melodi çalma, yanlış zamanlı girişler, yanlış nota çalmak, tonlara yanlış akorlarla geçiş “ gibi müzikal hatalar yönünden şefler arasında bir sınıflandırma çalışması yapmıştır. Bu çalışmasında, şeflerin yaptıkları tüm biçimsel hatalara rağmen müziğin gücünün, üstünlüğünün ve güzelliğinin daha baskın geldiğini belirtmiştir. (Wardsvburns, 1982)

#### **4.5.5. Müzikalite**

Yorumu etkileyen en önemli unsurlardan biri de yorumcunun müzikalitesidir. Müzikalite müzik yeteneğine sahip olma olarak tanımlansa da bu tanım yeterli olmamaktadır.

“Müzikal” olarak kabul edilen kişi, müzikal tecrübelerini kolayca yaptığı sanatsal işe transfer edebilir. Bireysel yaratıcılığını, üretkenliğini artistik yönüyle yayıp, özgün düşünce tarzıyla bir bütün olarak sunuş yapabilir. Bununla beraber duyguları abartıdan uzak istekli ve coşkulu müzik sevgisiyle dolu olup, sanatın müzikal insanı karakterize etmesi gibi, ”Akıl ve zekâ” müziğin bu kavramına da hakimdir. (Abeles 1980).

Akıl ve zeka yeteneği, iyi bir müzisyen, besteci ya da yorumcu için gerekli en önemli unsurlardandır. Bu yetenek icracının yorumunun biçimlenmesini sağladığı gibi üslubunun da oluşmasına olanak tanımaktadır.

Müzikal kişi, müzik formlarını, eserlerin temel yapısı ve müzikal hareketlerini derinlemesine anlama ve kavrama gücüne sahiptir. Aynı zamanda eserlerin stilindeki duyguları ve müzikal düşünce sürecindeki katı yapılandırmayı da kolayca ortaya çıkarabilmektedir. Bunlara ek olarak bestecinin eserde neyi amaçladığını ve anlatmak istediğini takip edebilmekte, bazen de bunları kendi sezgi gücüyle yapmaktadır. Müzikal kişilerin karakteristik özelliklerinden biri de onların müziğin ruhuna inebilmeleri ve müzikle kendi manevi dünyaları arasında bir bağ kurabilmeleridir. Bu özelliklere sahip olan kişi ayrıca, sanki müzik eserlerini kendi yaratmışçasına, müzikle içten ve derinden ilgilenir. Bu yaratma duygusu sadece estetik özümseme esnasında değil, aynı zamanda bu özelliğe sahip kişileri, müziği yorumlarken de etkilemektedir. Bu özelliklere sahip olma, kişiye müzikal çalışmaların akustik yönlerini yargılama ve değerlendirme imkanı tanır (Coker,1972).

Bir yorumcunun algısını, duygularını, müziği nasıl hissedip değerlendirdiğini yorumu göstermektedir. Başarılı bir yorum da müzikal yetenek ile doğru orantılıdır. Yorumcu için gerekli en önemli özellik olan müzikal yetenek doğuştan gelen, kalıtsal bir yetenektir. Repp (1999) müzikal performansın, tüm diğer olağan üstü ve yüksek kapasitede beceri isteyen eylemler gibi, yaratılıştan gelen, kalıtsal psikomotor kapasiteler ile sınırlı olduğunu belirtmiştir. Psikomotor davranışlar kas yapıları ile sinirsel yapı arasında sağlanan iletişimidir. Duyu organları ile algılanan

uyarıcılar beyinde ilgili merkeze iletilmekte, oluşan algılamadan sonra da ilgili kas veya kas grupları harekete geçmektedir.

Boy ya da saç rengi gibi kişisel özelliklerin “kişisel denge” içinde yer alması gibi, şarkı söyleme konusunda da ses ile ilgili organların psikomotor denetim ile uyumlu olması, müzikal performansın özelliklerini etkiler (Gabrielsson, 1999).

Genetik özelliklerine bağlı olarak müzikal yeteneği ve geliştirilebilen psikomotor kapasitesi, bir yorumcunun yorumunu etkileyen en önemli faktörlerdendir diyebiliriz. Bir müzisyenin sesleri algılaması, ritm yeteneği bu özelliklere göre değişmekte, enstrüman çalan bir kimsenin ise herkesten daha fazla hız kapasitesine sahip olması gerekmektedir.

#### **4.5.6. Fizyoloji ve Psikoloji**

İcranın özelliği ve başarısı çoğunlukla, yorumcunun sağlık, yorgunluk ve adaptasyonu gibi fizyolojik durumlarıyla da ilgilidir.

Yorumcunun mevcut olumlu fiziksel ve fizyolojik koşulları ile psikolojik ve eğitimi profili, onun büyük değişkenleri olarak düşünülmektedir. Bu koşullar arasında yorumcunun bilgisi, eğitiminin karakteri, müzikal ifadesinin göstergesi olan ve kendi mizacından gelen duygusal yaşamının gelişmesi, onun yorumlayıcı yeteneklerinden sadece bazılarıdır (Tunks, 1980).

Bu yeteneklerden her biri, doğal yetenek, onun mirası ve çevresel etkilerle birlikte değerlendirilmektedir.

Yorumcunun psikolojisi ve bilgisi ile ilgili tüm faktörler, duygusal hareketler, ona güç sağlayacak olan enstrüman ile kas ve sinir yapısı gibi doğal kapasitenin çevresinde müzikal büyümenin bir sonucu olarak birbirleriyle örtüşmektedir (Kemp, 2000).

#### **4.5.7. Yorumu Etkileyen Diğer Faktörler**

Yorumu etkileyen diğer faktörler arasında, icranın yapıldığı dönem, icracının yaşı ve cinsiyeti gibi unsurları da saymak mümkündür. Ayrıca icranın nasıl bir ortamda yapıldığı, yani konser salonu veya stüdyo kaydı olması da yorumu etkileyen unsurlar arasında sayılabilir. Örneğin icra, bir stüdyo kaydı olarak yapılıyorsa, tonmayster, bir albümse sanat yönetmeni de yorumu etkileyen unsurlar arasında yer almaktadır.

Yorum unsurlarına eklemek gereken en önemli unsurlardan biri de yorumcunun kültürü, bilgi ve birikimidir. Yorumcu hissettiklerini, besteciden ve şairden aldıklarını anlayıp sindirerek, onları anlatabilecek bilgi ve birikime sahip olmalıdır. Eğer o bilgi ve birikime sahip değilse müzikal zekası, fiziksel gücü, ne

kadar iyi olursa olsun eseri tam olarak anlayamaz. Böylece esere bazen gereksiz bir duygusallık, bazen gereksiz bir neşe katıp, bazen de abartılı vurgular yapabilir. Prof.Dr.Alaeddin Yavaşca bilgi ve birikimin önemini şöyle açıklamıştır:

Bir defa her şeyden önce bir alt yapı lazım. Kültür, alt yapıdır. Hakim olur alt yapı lazım, savcı olur, müzisyen olur alt yapı lazım. Yani mesleğe ait değil, genel bir çerçevede bilgi alt yapısı gerekir. O sağlam olursa, onun üzerinde hissiyatı ifade eden her güzel şey, daha açık, daha belli, daha anlaşılır şekilde dillenir. (Yavaşca, 2011)

Duygularını ilk yorumlayanların şair ve besteciler olduğundan söz etmiştik. Bu sebeple şair ve bestekarların da duygularını ifade edebilecek bir alt yapıya sahip olması gerekmektedir. Türk Müziği'ne çok önemli eserler kazandıran Bestekar Selahattin İçli, fevkalade bir donanıma sahip olmasına rağmen, Çetin Körükçü ile yaptığı sohbette şunları dile getirmiştir:

Bir gün rahmetli Selahattin hocamızla konuşurken, Türk müziğindeki tek seslilik çok seslilik konularını tartışıyorduk. Orada şöyle bir ifadeye bulundu hoca. Zaman zaman kendimi, duygularımı tam ifade edememekten dolayı sıkıntıda ve zorda hissediyorum. Hissettiklerimi kağıda kaleme nota olarak dökemiyorum. Yani çok seslendirilmiş olarak, bir orkestrasyon yapamıyorum. Yapabilene verdiğim zaman da onlar benim hissettiklerimi hissetmiyorlar. Dolayısıyla ortaya çıkan şeyi ben beğenmiyorum. (Körükçü, 2012)

Selahattin İçli, çok sesli müzik içinde yoğrulmamış olmanın sonucunda bu duyguları hissetmiştir.

Türk Müziği'nde yorum ve yorum unsurlarını ortaya koyduktan sonra, aşağıda üç yorum örneği ile ifade etmeye çalıştık. İlk örneğimiz, Türk Müziği'nde solistliğiyle öne çıkmış, hatta solo icra ve yorum konusunda yeni bir dönem başlatmış olan Münir Nurettin Selçuk'un yorumladığı bir eserdir.

#### 4.6. Yorum Örneği 1

Münir Nurettin Selçuk'un seslendirdiği, Muhayyerkürdi makamındaki “Akşam yine gölgen”

### MUHAYYERKÜRDÎ ŞARKI (Akşam Yine Gölgen)

Usûl: Sofyan

Seslendiren: Münir Nurettin Selçuk  
Güfte: Cemal Nabedit  
Beste: Saadettin Kaynak

Seslendirilen

Yazılan

SAZ

SAZ

gliss. vib.

Ak şam yi ne\_ göl

Ak şam yi ne\_ göl

Esere, girişte piyanoyla yapılan saz bölümünden sonra, ilk heceden itibaren “akşam” kelimesi, melodiye uygun olarak nüanslandırılmıştır. İlk hecedeki muhayyer perdesi, gerdaniyeden başlayan bir glissando ile iki sese dönüştürülerek, ikinci ses vibratoyla uzatılır ve “ak” hecesinin bütünlüğü sağlanmış olur. Vibratoyla yükselen ses, “şam” hecesinde tekrar başlangıç seviyesine gelir. (cresc.-delesc) Bu esnada puandorg yapılarak, bir sekizlik diğer ölçüye uzatılmış olur.

Üçüncü ölçüye forte bir giriş yapılmış, “yine” kelimesi çarpma ve küçük bir puandorgla vurgulanarak “yine gölgen” kelimeleri nefesle ayrılmadan bütünlüğü korunmuştur.

gen

gen

port.

yi\_ ne\_ göl

gen

gen

yi\_ ne\_ göl

gen

Dördüncü ölçüde ise üst çarpmalar kullanılarak ölçü puandorgla bitirilmiştir. Beşinci ölçüde çarpmalar, altıncı ölçüde portamento kullanılarak, “yine gölgen” kelimelerinin ifadesi korunmuştur.

Yedinci ölçüde “yine” kelimesi çarpmayla vurgulanarak, “akşam” kelimesine de vibrato ile dikkat çekilerek, eserin zemin bölümü tamamlanmıştır. Burada dikkati çeken bir başka husus, “yine gölgen yine akşam” cümlesinin manasına uygun, kelimeleri bölmeden adeta konuşur gibi bir okuyuş tarzıdır. Eserin nakarat bölümünün ilk ölçüsünde, ilk hecede vibratolu ve puandorg ile başlayan “Gölgen” kelimesi ikinci hecedeki portamento ile bağlanmıştır.

On birinci ölçüde, es'e denk gelen yerde, Münir Nurettin Selçuk'un yorumlarında rastladığımız iç çekiş (plainte) ten sonra, “neyi” kelimesinin ilk hecesi üst çarpma ile “gör” hecesi glissando ile vurgulanarak, görsem kelimesi “neyi görsem” şeklinde birleştirilmiştir. Bu durum, Münir Nurettin Selçuk'un iyi bir yorumcu olmasının yanında, bestelerindeki güfte, usul ve melodi bütünlüğüne bakılınca, dilimizi ve müziği ne kadar iyi bildiğini ortaya koymaktadır. Yine on birinci ölçüde “görsem” kelimesinin “gör” hecesi mana bütünlüğü bozulmadan çarpmalı olarak ikinci heceyle birleştirilerek “sem” hecesinde vibrato sönerek sonlandırılmıştır.

On üçüncü ölçüde, “neyi sevsem” sözünün bütünlüğü korunurcasına seri ve belirsiz, on dördüncü ölçüde “sem” hecesinde daha belirgin ve vurgulu çarpmalarla (tekli ve ikili) on beşinci ölçüye bağlanır.

14

sem ne ye bak sam SAZ Sen siz i çi

sem ne ye bak sam SAZ Sen siz i çi

On beşinci ölçüde ise çarpmalarla vurgulanan “neye baksam” kelime grubu on altıncı ölçüde tamamlanır.

Meyan bölümünde kemanla yapılan saz payından sonra, on sekizinci ve on dokuzuncu ölçülerde “sensiz içilen” sözü konuşma dilindeki vurgularla ve vibratolu olarak okunur.

19

len SAZ Ba

len SAZ Ba

21

de ka ranlık do lu bir

de ka ranlık do lu bir

Yirmi ve yirmi birinci ölçüde “bade” kelimesi, çarpma ve portamentolarla vurgulanır ve son sekizlikde “karanlık dolu bir cam” kelime grubu başlar. Yirmi ikinci ölçüde vibrato ve çarpma kullanılarak, Münir Nurettin Selçuk’un yorumunda rastladığımız iç çekiş (hı) yapılmıştır. Yirmi üçüncü ölçüde vibrato ve glissando ile “cam” kelimesine kelimesi bağlanır.

24

cam SAZ Göl gen

27

ne yi\_ gör sem ne\_yi\_ sev sem

İkinci nakaratın ilk ölçüsünde, ilk hecede vibratolu ve puandorg ile başlayan“Gölgen” kelimesi ikinci hecedeki portamento ile bağlanmıştır.

Yirmi yedinci ölçüde, es'e denk gelen yerde, Münir Nurettin Selçuk'un yorumlarında rastladığımız iç çekiş (plainte) ten sonra, “neyi” kelimesinin ilk hecesi üst çarpma ile “gör” hecesi glissando ile vurgulanarak, görsem kelimesi “neyi görsem” şeklinde birleştirilmiştir. Bu durum, Münir Nurettin Selçuk'un iyi bir yorumcu olmasının yanında, bestelerindeki güfte, usul ve melodi bütünlüğüne bakılınca, dilimizi ve müziği ne kadar iyi bildiğini ortaya koymaktadır. Yine yirmi yedinci ölçüde “görsem” kelimesinin “gör” hecesi mana bütünlüğü bozulmadan çarpmalı olarak ikinci heceyle birleştirilerek “sem” hecesinde vibrato sönerek sonlandırılmıştır.

Yirmi dokuzuncu ölçüde, “neyi sevsem” kelime grubunun bütünlüğü korunurcasına seri ve belirsiz, otuzuncu ölçüde “sem” hecesinde daha belirgin, birinci nakaratta kullanılan çarpmalar yerini, asıl notalara bırakarak, vurgulu bir şekilde otuz birinci ölçüye bağlanır. Otuz birinci ölçüde çarpmalar kullanılarak ikinci nakarat tamamlanır.



31

ne ye bak sam A gu şum a\_çık ren gim u çu kal bim ı şık sız

ne ye bak sam A gu şum a\_çık ren gim u çu kal bim ı şıl sız

Serbest kısımda, konuşur gibi söyleme olan resitative söyleyişte, ilk mısradaki “ışık” kelimesinin ikinci hecesi glissando, “ışksız” kelimesinin son hecesi çarpma ile vurgulanmıştır.

34

Kar şım da gü nün çeh re si bir yas lı ça tık kız

Kar şım da gü nün çeh re si bir yas lı ça tık kız

35

Hüs nün o ka\_dar ta ze ki sev gim ya kı şık\_sız Göl gen

Hüs nün o ka\_dar ta ze ki sev\_gim ya kı şık\_sız Göl gen

İkinci mısradaki “yaslı” kelimesi portamento ile birleştirilmiş, son mısradaki “sevgim” kelimesi konuşma dilinde olduğu gibi kullanılarak, ikinci heceye portamento gelmiştir. Bu bölümün sonunda “yakışksız” kelimesinde ise, vibratolu “-ışık” hecesinden son hece olan “-sız” a glissando ile bağlanarak, vibratoyla son verilir.

37

ne yi gör sem ne yi sev

ne yi gör sem ne yi sev

40

sem ne ye bak sam

sem ne ye bak sam

Son nakarata gelindiğinde, kırkinci ölçüde birinci nakaratta olduğu gibi çarpmalar kullanılmış, nakarat bölümünün sonunda farklı olarak portamento kullanılarak, falsetto tekniği ile bir oktav tize çıkılarak son heceye gelinir ve gittikçe sönen bir vibratoyla eser sona erer.

#### 4.7. Yorum Örneği 2

Safiye Ayla'nın seslendirdiği ve bestesi Osman Nihat Akın' a ait, "Güzel bir göz beni attı bu derin sevdaya" mısrasıyla başlayan Nihavend Şarkı

### NİHAVEND ŞARKI

Güzel Bir Göz Beni Attı Bu Derin Sevdaya

Osman Nihat AKIN

Seslendirilen

(SAZ) Gü zel bir göz be ni\_\_\_ at tı bu de\_\_ ri\_\_\_\_\_

Yazılan

Gü zel bir göz be ni\_\_\_ at tı bu de\_\_ ri\_\_\_\_\_

Eser, notadaki es yerine sazların rast perdesini duyurmasıyla başlamıştır. İkinci ölçüde "beni" kelimesi konuşur gibi okunarak, notadan farklı olarak "-ni" hecesi on altılık değer haline gelmiş, üçüncü ve dördüncü ölçüler çarpmalarla süslenmiştir.

4

sev\_\_\_ da\_\_ ya\_\_ ah\_\_\_\_\_ vib. (∞) bu de\_\_ rin\_\_\_\_\_

sev\_\_\_ da\_\_ ya\_\_ ah\_\_\_\_\_ ah\_\_\_\_\_ bu de\_\_ rin\_\_\_\_\_

Beşinci ve altıncı ölçülerdeki "ah" kelimesi, altıncı ölçüde vibrato ve ölçü sonunda grupetto kullanılarak, puandorglu olarak sonlandırılmıştır.

8

sev da ya SAZ Ben zi yor

1. 2.

vib. port. vib.

Yedinci ölçüdeki “bu derin” kelime grubu notadaki gibi okunurken, sekizinci ölçüde “sevdaya” kelimesi çarpmalarla süslenerek adeta “sevda” kelimesi vurgulanmıştır. Ölçü sonunda uzayan ses vibratolu okunmuştur. Zemin bölümü bir defa okunarak nakarat bölümüne geçilmiş, on birinci ölçüde “benziyor” kelimesinin ilk iki hecesi portamento ile birbirine bağlanarak, kelime bütünlüğü sağlanmıştır.

12

şim di be nim öm rüm u zun rü ya ya

vib.

gliss.

Ölçü sonunda vibrato yapılmış, on ikinci ölçüye mordan yapılarak vurgulu başlanmıştır. Bu ölçüde “şimdi” kelimesinin ilk ölçüsünde glissando yapılarak, gerdaniye perdesinden neva perdesine düşüş daha doğal hale gelmiştir. Ölçü sonunda “ benim” kelimesinin “-nim” hecesi uzatılmadan konuşur gibi okunmuş ve sekizlik nota ile dörtlük nota yer değiştirmiştir. On üçüncü ölçüde “ömrüm” kelimesinin “-rüm” hecesi çarpmalı okunmuş ve ölçü sonunda küçük bir puandorg yapılmıştır. On dördüncü ve on beşinci ölçülerde “uzun rüyaya” kelime grubu bir bütünlük içerisinde okunarak “rüya” kelimesinin heceleri aynı notayı (çargah) tekrarlamak suretiyle birbirine, on beşinci ölçüde vibratolu uzayan son hece ise, geçiş notaları ile mısranın tekrarına bağlanmıştır.

16

Ben zi yor şim di be nim öm rüm

Ben zi yor şim di be nim öm rüm

On altıncı ölçüde çarpma kullanılarak ve “benziyor” kelimesinin son hecesine denk gelen üç sekizlik nota kısa kesilerek, tekrar edilen kelime vurgulanmıştır. On yedinci ölçüde çarpmalar, on sekizinci ölçüde tril ve çarpma kullanılarak on dokuzuncu ölçüye geçilmiş ve mordan kullanılarak nakarat bölümü sonlandırılmıştır.

19

u zun rü ya ya SAZ Yâ ri kar\_şim da gör sem de

u zun rü ya ya Yâ ri kar\_şim da gör sem de

Notadan farklı saz bölümünden sonra, meyan bölümünde çarpma ve vibrato kullanılmıştır.

23

da la rım hül ya ya ah

da la rım hül ya ya ah

Yirmi dördüncü ölçüde “hülya” kelimesinin ilk hecesi üst çarpma ve glissando yapılarak vurgulanmıştır. “Hülyaya” kelimesi sona doğru vibrato kullanılarak iki ölçü uzatılmış ve notadan farklı olarak gazel okunmuştur.

26

vib.

(GAZEL)

Süslemelerin sık kullanıldığı gazel bölümünden sonra nakarat bölümüne geçilmiştir.

29

port. vib.

) Ben zi yor

SAZ Ben zi yor

33

(w) gliss. vib.

şim di be nim öm rüm u zun rü ya ya

şim di be nim öm rüm u zun rü ya ya

Bu bölümde yorumcu, nakaratı bazı küçük değişikliklerle okumuştur. Otuz üçüncü ölçüde notaya daha sadık kalarak, otuz yedinci ölçüde ise daha önce sekizlik okuduğu son notayı kısa kesmeden okumuştur.

37

Ben zi yor... şim di be nim... öm rüm SAZ

Ben zi yor... şim di be nim... öm rüm

Otuz sekizinci ölçünün sonunda birinci nakaratta yapılmayan bir tril kullanılmış, otuz dokuzuncu ölçü sonunda vibratolu küçük bir puandorg ile tizden notadaki sesleri içinde barındıran farklı bir nağme ile son hece bir sekizlik gecikerek eser sonlandırılmıştır.

40

u zun rü ya... ya...

u zun rü ya... ya...





Sekizinci ölçüde birinci mısranın tekrarı başlamaktadır. Ancak yorumcu bu defa öncekinden farklı olarak “olmaz” kelimesinin ilk hecesi olan “-ol” hecesinde glissando yapmıştır. Onuncu ölçü vibratolu başlayıp, vibratolu olarak diğer ölçüye kadar uzatılmıştır.

12

Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me

Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me

15

çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me SAZ

çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me SAZ

Nakarat bölümünde vibrato ve çarpmalar kullanılarak on altıncı ölçüye kadar gelinmiş, bu ölçüde “bulunmaz bilirim” kelime grubu “-maz” hecesinde yapılan portamento ile birbirine bağlanmıştır. Vibrato ve çarpma kullanılarak meyan sazına geçilmiştir. Sazlar “es” yerine segah notasını çalmıştır.



## 5.SONUÇ

Bu çalışma, geçmişten bugüne üzerinde konuşulup tartışılan önemli konular arasında yer alan Sözlü Türk Müziği'nde "yorum" kavramının içeriğinin ortaya konulmasına ve yorumu oluşturan unsurların tespitine yönelik bir başlangıç teşkil etmektedir. Bu anlamda çalışmamızın, daha sonra yapılacak araştırmalara ışık tutmasını umarız.

Sanatın hemen her dalında karşımıza çıkan "yorum" un en büyük özelliği kişiye özel olmasıdır. Ancak klasik sanatlarda estetik ölçütü, gerçeğin yansıtılması olduğundan, sanatçının yorumuna pek yer verilmemektedir. Buna göre Türk Müziği'nin klasik formdaki eserlerinde, dönemin icra üslubuna, eserin formuna, güfteci ve bestecinin anlatmak istediğine dikkat edilerek, eseri birebir yansıtmaya çalışmak gerekmektedir.

Modern sanatlar ise sanatçıya yorum yapma imkanı tanımış, klasik anlayışın, bu çağın büyük ustalarını taklitten ibaret olduğunu savunmuştur. Bu doğrultuda esere ve döneme göre yorum yapmak gerekmektedir.

Türk Müziği'nde notaya yazılmayan ve her icracının, kendi müzikalitesine ve eseri algılayış biçimine göre yaptığı süslemeler, eserin ritminde ve melodisinde değişikliklere neden olarak, yorumda farklılıklar yaratan önemli unsurlardandır. Süslemeler, üslup özellikleri, eserin formu, güftesi, melodisi, prozodisi göz önünde bulundurularak, icracının müzikal yeteneği, empati yeteneği, eğitimi, müzikal birikimi ve yetkin bir zevke sahip olması gibi özelliklerle doğru şekilde kullanılabilir.

Türk Müziği'nde önemli yeri olan, icralarıyla öne çıkmış sekiz yorumcu ve yorumladıkları on bir eser üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, Türk Müziği'nin üslup özellikleri arasında sayılan, yorum esnasında kullanılan "çarpma" ve "glissando" ile beraber, portamento, tril, tremolo, mordan, staccato, grupetto, rubato gibi çeşitli süslemeler ve vibrato gibi bir icra özelliğinin yapıldığı tespit edilmiş, belirlenen bu süsleme ve icra özellikleri, Batı Müziği'nde kullanılan ve bunlara

karşılık gelen terimlerle ifade edilmiştir. Süslemeler, örnekler üzerinde, işaret ve kısaltmalarla gösterilmiştir.

Sözlü Türk Müziği'nde yorum, önce şairin bir duyguyu ve düşüncüyü yorumlamasıyla başlamaktadır. Şairin anlatmak istediğini en iyi şekilde kavrayıp, şiiri müziğiyle birleştiren ve yorumlayan da bestekardır. Bir eserin yorumcu tarafından anlaşılıp özümsemesi ve doğru şekilde yorumlanması, icracının teknik kapasitesi ve kişisel özelliklerine bağlı olarak değişiklik gösterse de; icracının, eserin güfte ve bestesine, yapıldığı döneme, formuna ve ritmine gösterdiği ehemmiyet, yorumunu büyük ölçüde etkilemektedir. Zira bu unsurlar, bir eserin nasıl yorumlanması gerektiğini gösteren en önemli ipuçlarını işaret etmektedir. Bu doğrultuda baktığımızda, bir eserin bütünlüğünü sağlayan form, güfte, usul, melodi, güfte-usul-makam ilişkisi ve prozodi “eserle ilgili unsurlar”ı oluşturmaktadır. Yorumu yapan bir icracı olduğuna göre icracının ses özellikleri, register, rezonans, diksiyon, artikülasyon, hafıza, hayal gücü, müzikal zeka, müzikalite, fizyoloji ve psikoloji de “icracı ile ilgili unsurlar” olarak yoruma etki etmektedir.

Esere hakimiyet, yorumcunun teknik kapasitesi ve kişisel özellikleri eserde kullanılan hız, nüans, vurgu ve süslemeleri doğrudan etkilemektedir.

Sözlü Türk Müziği'nde yorum farklılıklarına neden olan en önemli unsurlardan biri de vurgudur. Zira vurgu, yorumu oluşturan en önemli unsur olarak, iyi veya kötü bir yoruma sebebiyet verebilir. Gereğinden fazla vurgulu bir icrayı, abartılı ve şova yönelik bir icra olarak düşünürsek, böyle bir icraya yorum yerine şovmenlik demek daha doğru olacaktır.

Sözlü Türk Müziği'nde yorum unsurların tespitinden sonra, bu unsurların notada ifade edilebilmesi için yapılacak çalışmalar da önem arz etmektedir. Tüm nüans, vurgu ve süslemelerin bir terim veya işaretle açıklanması mümkün olmasa da, dünya müziklerinde kullanılan terim ve işaretlerin Türk Müziğindeki karşılıklarını bulmak, bu konuda yapılacak önemli adımlardan biridir.

## KAYNAKLAR

- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*.(1.Baskı). İstanbul: Pan Yayınları.
- Arel, H.S. (1997). *Prozodi Dersleri*. M. Bardakçı (Haz.). (2.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Auer, L. (1921). *Violin playing as I teach it*. New York, USA: Frederick A. Stokes Company.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkaadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2008-9). *Musikiden Müziğe*. (2.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz-Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. (4.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cimball, C. (2006). *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. U.S.A: Hal Leonard Corporation.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC'si*. T. Doğan (Çev.). (1.Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Copland, A. (1999). *What to Listen for in Music*. U.S.A: New American Library.
- Elliott, M. (2006). *Singing in Style-A Guide to Vocal Performance Practices*. U.S.A: Yale University Press.
- Ezgi, S. (1935). *Nazari Ameli Türk Musikisi*. İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.
- Fubini, E. (2008). *Müzikte Estetik*. F.Genç (Çev.). (2.Baskı). İstanbul: Dost Kitabevi.
- Gazimihal, M.R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Güldaş, S. (2003). *Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Musikisinde Prozodi*. (1.Baskı). İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- Hatemi, H. (2004). *Kopuz ile Çeşte*. (1.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Hatipoğlu, A. (1983). *Karşılaştırmalı ve Uygulamalı Türk Músikisinde Prozodi*, Ankara: TRT Yayınları.
- Helvacı, A. (2003). *Ses Eğitiminde Register ve Razonans*. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Múzik Sempozyumu. Malatya.
- İçli, S. (1997). *50. Sanat Yılında Selâhattin İçli ve Besteleri*, İstanbul: Türk Kúltürüne Hizmet Vakfı.
- Judetz, E.P. (2007). *Türk Musiki Kúltürünün Anlamları*. B. Aksoy (Çev).(3.Baskı). İstanbul: Pan Yayınları.
- Kantemiroğlu, D. (1976). *Kitab-ı İlmü'l Musiki ala Vechi'l-Hurufat*. (1. Baskı). İstanbul: Tura Yay.
- Lehmann, L. (1902), *Meine Gesangskunst*, Verlag Der Zukunft, Berlin.
- Manav, Ö. Nemutlu,M.(2011), *Múzikte Ahımlama*,(1.Baskı).İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Michaelides, S. (1978). *The Music of Ancient Greece*. Londra: Faber and Faber.
- Oktay, A. (2012). *Türkiyede Popüler Kúltür*. (1.Baskı). İstanbul: Everest Yayıncılık.
- Otacıoğlu, S.G. (2008). *Múzik Psikolojisi I*. (1.Baskı). Ankara: Öđreti Yayıncılık.
- Refik, A. (1980). *Alimler ve Sanatkarlar*. Kúltür Bakanlığı Yayınları.
- Ridley, A. (2007). *Múzik Felsefesi-Tema ve Varyasyonlar*. B. Aydın (Çev.) (1.Baskı). Ankara: Dost Kaitabevi Yayınları.
- Rink, J. (2002). *Musical Performance-A Guide to Understanding*. UK: Cambridge University Press.
- Said, E.W. (2006). *Múzikal Nakışlar*. G. Çağalı Güven (Çev.) (1.Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Said, E.W. (2008). *Geç Dönem Üslubu*. Ö. Çelik (Çev.). (1.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sözer, Ö. (1981). *Anlayan Tarih*. Yazko Yayınları.
- Sözer, V. (2012). *Múzik Terimleri Sözlüğü*. (1.Baskı). İstanbul. Remzi Kitabevi.
- şaylan, G. (2006). *Postmodernizm*. (3.Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Tarasti, E. (1995). *Musical Signification*. Berlin-New York: Harvard University Press.

- Tarasti, ed. New York: Mouton de Gruyter.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (2001). London: Macmillan Publishers Limited, (ed. Stanley Sadie)
- Torun, M. (1996). *Ud Metodu*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2000). *Geçmişten Günümüze Türk Müziği- Aşk Ve Hüzn*. (1.Baskı). İstanbul: T.İş Bankası Yayınları.
- Tura, Y. (2000). *Geçmişten Günümüze Türk Müziği-Kalplerden Dudaklara*. (1.Baskı). İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yayınları.
- Walls, P. (2002). Interpretation. J.Rink, ed. Musical Performance-A Guide to Understanding. UK: Cambridge University Press.
- Yurga, C. (2010). *20.Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzikler*. (1.Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Zeren, A. (2003). *Müzik Sorunlarımız Üzerine*. (1.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

### **Kitap Makalesi**

- Christensen, O.M. (1995). Interpretation and Meaning in Music. E.Tarasti (Ed). 81-90 *In Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, New York: Mouton de Gruyter

### **Dergi Makalesi**

- Ökte, B. (1948). Atatürk’ten Hatıralar. *Türk Musikisi Dergisi*. 1 (3).İstanbul, 4.

### **Elektronik Makaleler**

- Helvacı, A. (2003). *Ses Eğitiminde Register ve Razonans* .Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu. Malatya.
- Kozanoğlu, C. (1988). *Radyo Hatıralarım*. (1.Baskı). Ankara: TRT Yayınları.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2005). Erişim Tarihi: 03.03.2012,  
<http://www.kultur.gov.tr/TR,24815/hamamizade-ismail-dede-efendi-1778-1846.html>

## **Tezler**

Özbilen, N.Ö. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler*. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Rodriquez, C.X. (1995). *Children's Perception, Production, and Description of Musical Expression*. Unpublished doctoral theses, USA: Northwestern University.

## **Yayınlanmamış Çalışmalar**

Belgin, E. (1996). *Ses Anatomisi*. Doktora Programı Ders notları. Ankara: G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü.

Rodriquez, C.X. (1995). *Children's Perception, Production and Description of Musical Expression*. Unpublished Doctoral Thesis. Nortwestern University. USA.

Torun, M. (2010). *Dinleyerek Analiz*. Sanatta Yeterlik Ders Notları. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Programı.

## **Röportajlar**

Aksüt, S. 26 Mayıs 2011, Kişisel Görüşme.

Deran, E. 4 Mayıs 2011, Kişisel Görüşme.

Körükçü, Ç. 14 Aralık 2012, Kişisel Görüşme.

Torun, M. 3 Mayıs 2011, Kişisel Görüşme.

Yavaşca, A. 6 Haziran 2011, Kişisel Görüşme.



## **EKLER**

**EK 1 : NOTA “Sana dn bir tepeden baktım Aziz İstanbul”**

**EK 2 : NOTA “Kime halim diyeyim kime feryad edeyim”**

**EK 3 : NOTA “Akşam yine glgen”**

**EK 4 : NOTA “Güzel bir göz beni attı”**

**EK 5 : NOTA “Olmaz ilaç sine-i sad-pareme”**

**EK 6 : RÖPORTAJLAR**

**A) Alaeddin Yavaşça**

**B) Sadun Aksüt**

**C) Erol Deran**

**D) Mutlu Torun**

**E) etin Körükçü**

**EK 7 : ÖRNEK ESERLER CD**

# EK 1: Nota“Sana dün bir tepeden baktım Aziz İstanbul

SemaI HİCAZ ŞARKI Beste : M. Nurettin SELÇUK  
Sana dün bir tepeden baktım aziz İstanbul Söz : Y. Kemal BEYATLI

GİRİŞ

Serbest

AH

SA NA DÜN BİR TE PE DEN BAK TIM A ZİZ İS TAN BUL (Saz )

GÖR ME DİM GEZ ME Dİ ÖİM SEV ME Dİ ÖİM HİÇ BİR YER

ÖM RUM OL DUK CA GÖ NÜL TAH TI MA KEY FIN CE KU RUL (Saz )

SA DE BİR SEM Tİ Nİ SEV MEK Bİ LE BİR ÖM RE DE GER (Saz )

SA DE BİR SEM Tİ Nİ SEV MEK Bİ LE BİR ÖM RE DE GER (Saz )

SemaI HİCAZ ŞARKI Beste :M.Nurettin SELÇUK  
Sana dün bir tepeden baktım aziz İstanbul Söz :Y.Kemal BEYATLI

(Saz ) Nİ CE REV NAK LI ŞE HİR LER GÖ RÜ LÜR DÜN  
YA DA (Saz ) LA KİN EF SUN LU GÜ ZEL LİK LE Rİ SEN SİN YA RA TAN  
YA ŞA MIŞ DIR DE RİM EN HOŞ VE U ZUN RÜ YA DA (Saz )  
SEN DE ÇOK YIL YA ŞA YAN SEN DE Ö LEN SEN DE YA TAN (Saz )  
SEN DE ÇOK YIL YA ŞA YAN SEN DE Ö LEN SEN DE YA TAN  
(Saz )  
*a tempo*  
SA NA DÜN BİR TE PE DEN BAK DIM A ZİZ İS TAN BUL A ZİZ  
İS TAN BUL (Saz ) Repet Oral

SANA DÜN BİR TEPE DEN BAKTIM AZİZ İSTANBUL  
GÖRMEDİM GEZMEDİĞİM SEVMEDİĞİM HİÇ BİR YER  
ÖMRÜM OLDUKÇA GÖNÜL TAHTIMA KEYFİNCE KURUL  
SADE BİR SEMENTİNİ SEVMEK BİLE BİR ÖMRE DEĞER

NİCE REVNAKLI ŞEHİRLER GÖRÜLÜR DÜNYADA  
LAKİN EFSUNLU GÜZELLİKLERİ SENSİN YARATAN  
YAŞAMIŞTIR DERİM, EN HOŞ VE UZUN RÜYADA  
SEN DE ÇOK YIL YAŞAYAN, SEN DE ÖLEN, SEN DE YATAN

## EK 2: NOTA “Kime Halim Diyeyim Kime Feryad Edeyim”

**ACEM-AŞİRAN ŞARKI**  
KİME HÂLİM DİYEYİM KİME FERYÂD EDEYİM

USÛLÜ : Düyek MÜZİK : Fâize ERGİN  
SÖZ : -

Kİ ME HÂ LİM Dİ YE YİM  
Kİ ME FER YÂD E DE YİM (SAZ - - - - -)  
Kİ ME RÛS VÂ Y O LA YİM  
GÜ LE REK GEL GÜ LE YİM  
Kİ ME ŞEK VÂ E DE YİM (SAZ - - - - -)  
KEN DİM HAN DÂN Bİ LE YİM  
Kİ ME BU DÂ Gİ DE RÛ NUM  
Kİ ME İF HAM E DE YİM (SAZ - - - - -)  
YİM (SAZ - - - - -)

KİME HÂLİM DİYEYİM KİME FERYÂD EDEYİM  
KİME RÛSVÂ Y OLAYIM KİME ŞEKVÂ EDEYİM  
KİME BU DAĞ-I DERÛNÜM KİME İFHAM EDEYİM  
GÜLEREK GEL GÜLEYİM KENDİM HANDÂN BİLEYİM

RÛSVÂ Y : Rezil, maskara  
ŞEKVÂ : Şikâyet  
DAĞ-I DERÛN : Gönül yarası  
İFHAM : Anlatma, bildirme  
HANDÂN : Gülen, mutlu, sevinçli

### EK 3: "AkşamYine Gölgen"

## MUHAYYERKÜRDÎ ŞARKI (Akşam Yine Gölgen)

Usûl: Sofyan

Seslendiren: Münir Nurettin Selçuk  
Güfte: Cemal Nabedit  
Beste: Saadettin Kaynak

Seslendirilen

Yazılan

SAZ

Ak şam yi ne\_ göl\_

gen\_ yi\_ ne\_ göl\_ gen\_

gen\_ yi\_ ne\_ ak şam SAZ\_ Göl\_ gen

ne yi\_ gör\_ sem ne\_ yi\_ sev\_

ne yi\_ gör\_ sem ne\_ yi\_ sev\_

gliss. vib. port. vib. port. vib. port. gliss. vib.

14

vib. vib.

sem ne ye bak sam SAZ 3 Sen siz i çi

sem ne ye bak sam SAZ 3 Sen siz i çi

19

vib. port. vib. (w)

len SAZ 3 3 Ba

len SAZ 3 3 Ba

21

port. vib. vib. vib. (hı) vib. gliss.

de ka ran lık do lu bir

de ka ran lık do lu bir

24

vib. port. vib.

cam SAZ 3 3 3 3 Göl gen

cam SAZ 3 3 3 3 Göl gen

27 *gliss.* *vib.*

ne yi\_ gör\_ sem ne\_yi\_ sev\_ sem

ne yi\_ gör\_ sem ne\_yi\_ sev\_ sem

31 *gliss.*

ne ye\_ bak sam A gu şum a\_çık ren gim u çu\_ kal bim ı şık sız

ne ye\_ bak sam A gu şum a\_çık ren gim u çu\_ kal bim ı şıl sız

34 *port.* (hı)

Kar şım da gü nün çeh re si bir yas\_ lı ça tık kız

Kar şım da gü nün çeh re si bir yas\_ lı ça tık kız

35 *port.* *vib.* *gliss.* *vib.* *vib.* *vib.* *port.*

Hüs nün o ka\_dar ta ze ki sev gim\_ ya kı şık\_ sız Gö l\_ gen

Hüs nün o ka\_dar\_ ta ze ki sev\_gim\_ ya kı şık\_ sız Gö l\_ gen

37

*gliss.* vib.

ne yi gör sem ne yi sev

ne yi gör sem ne yi sev

40

*port.* *sw-----*

sem ne ye bak sam

sem ne ye bak sam



EK 4: "Güzel bir göz beni attı"

NIHAVEND ŞARKI  
Güzel Bir Göz Beni Attı Bu Derin Sevdaya

Osman Nihat AKIN

Seslendirilen

(SAZ) Gü zel bir göz be ni at tı bu de ri

Yazılan

Gü zel bir göz be ni at tı bu de ri

4

sev da ya ah bu de rin

sev da ya ah ah bu de rin

vib. (∞)

8

sev da ya SAZ Ben zi yor

sev da ya SAZ SAZ Ben zi yor

vib. port. vib.

1. 2.

12

şim di be nim öm rüm u zun rü ya ya

şim di be nim öm rüm u zun rü ya ya

gliss. vib.

16

Ben zi yor şim di be nim öm rüm

Ben zi yor şim di be nim öm rüm

19

u zun rü ya ya SAZ Yâ ri kar şım da gör sem de

u zun rü ya ya Yâ ri kar şım da gör sem de

23

da la rım hül ya ya ah

da la rım hül ya ya ah

26

vib. (GAZEL (GAZEL

vib. (GAZEL (GAZEL

29

Ben zi yor

SAZ Ben zi yor

33

şim di be nim öm rüm u zun rü ya ya

şim di be nim öm rüm u zun rü ya ya

37

Ben zi yor şim di be nim öm rüm SAZ

Ben zi yor şim di be nim öm rüm

40

u zun rü ya ya

u zun rü ya ya

## EK 5: “Olmaz ilaç sine-i sad-pareme”

### SEGÂH ŞARKI Olmaz İlaç Sine-i Sad-Pâreme

Beste: Hacı Ârif Bey  
Güfte: Nâmık Kemâl

Seslendirilen

Yazılan

4

2

1

*port.* vib. vib. vib. vib.

Ol maz i laç si ne i sad\_ pâ\_ re me\_

Ol maz i laç si ne i sad\_ pâ\_ re me\_

8

*gliss.* vib. vib. vib. vib.

Ol maz i laç si ne i sad\_ pâ\_ re me\_ SAZ\_

Ol maz i laç si ne i sad\_ pâ\_ re me\_ SAZ\_

12

vib. vib. vib. vib.

Çâ\_ re bu lun\_ maz\_ bi\_ li\_ rim\_ yâ\_ re me\_

Çâ\_ re bu lun\_ maz\_ bi\_ li\_ rim\_ yâ\_ re me\_

15

vib. port. vib. vib.

çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me SAZ

çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me SAZ

19

port. vib. port. vib. vib. port.

Bak sa ta bî bâ ni ci hân çâ re me Bak sa ta bî

Bak sa ta bî bâ ni ci hân çâ re me Bak sa ta bî

23

vib.

bâ ni ci hân çâ re me SAZ

bâ ni ci hân çâ re me SAZ

## **EK 6: RÖPORTAJLAR**

### **A) Prof.Dr. Alaeddin Yavaşca ile 6 Haziran 2011’de Yapılan Kişisel Görüşme.**

#### **1.”Yorum” kavramı hakkında ne düşünüyorsunuz?**

Her güzel sanat dalında olduğu gibi müzikte de daha çok yeri olan bir konudur. İfadedir. Bir eser icra edilirken o eserin bestekarı kadar, sözlü eserse şairi kadar konuyu hissetmek, konuya gönlünü vermek ve o anlayış içerisinde de, bu şair, bu bestekar neyi anlatmak istiyor, ne istikamette dinleyenlere bu özellikler, bu husus, bu hissiyat aşılabilir sorusunun cevabı yorumdur. İcracı, ister sesiyle ister sazıyla olsun her şekilde icrasıyla o eseri yaşayabilmeli ve yaşatabilmelidir.

#### **2.”Yorum” kavramı sadece yorumcuya mı aittir? Güfte ve bestenin “yorum” a etkisi var mıdır?**

Bu da bir yetenek meselesidir, ruh meselesidir. Bazı icracı eseri çok muntazam okur, usulü yerli yerindedir ama içinde bir şey eksiktir, ruh eksiktir. Yani madde ile ruhun imtizaç edebilmesi gerekir. Bunlar yan yana gelirse, o zaman hakiki yorum ortaya çıkar. Bir de görgü, geçirilmiş devrelerin değerlendirilmiş olması lazım. Görgüyü de iyi değerlendirmek lazım. Bir de hafıza, duygu o kişide mevcut ise her şey halledilmiş oluyor.

#### **3. İyi bir yorumcuda bulunması gereken nitelikler nelerdir?**

Bir defa her şeyden önce bir alt yapı lazım. Kültür, alt yapıdır. Hakim olur alt yapı lazım, savcı olur, müzisyen olur alt yapı lazım. Yani mesleğe ait değil, genel bir çerçevede bilgi alt yapısı gerekir. O sağlam olursa, onun üzerinde hissiyatı ifade eden her güzel şey, daha açık, daha belli, daha anlaşılır şekilde dillenir.

#### **4. Türk Müziği’ni , “Geleneksel ( veya Klasik) Türk Müziği” ve “Popüler Türk Müziği” olarak ayırmak doğru olur mu?**

Bir defa dikkatle üzerinde durulacak husus, birisi bilimsel sanat, birisi de ağızdan dolma sanattır. Yani müziğin bir esnafları var, bir de müziğin ilim tarafı var. Türk Musikisi bilhassa yalnız müzik değildir, yalnız sanat değildir. Bünyesinde ilim vardır, matematik vardır, geometri vardır, simetrikler vardır. Mesela zemin belirli bir yapı gösteriyor. Nakarata geldiğinizde o da kendine has bir yapı içerisinde meyana bekliyor. Meyanda büsbütün şahlanıyor ve güftenin gerektirdiği güzellikleri sanata

aksettiriyor. Bir bakıyorsunuz gene geometride aynı simetri esasına göre bir nakarat tekrarlanıyor, içinde de geometri var. Ya bizim usullerimiz aritmetiğin en karmaşa olan bir şeklidir. İki zamanlıdan başlayıp yüz yirmi zamana kadar giden bir ölçü, usul var. Bu ölçü ve usullerle bir aritmetikte oynuyoruz. Bunlar olmadan Türk Musikisi olmaz. Bunun üstüne makamat geliyor, form gelip oturuyor.

**5. Geleneksel (Klasik) Türk Müziği'nin üslup özellikleri nelerdir? Bu özelliklerin “yorum”a etkisi nasıldır?**

“Klasik” asil tavrın, tarzın ve iyi icranın esas olduğu bir müziktir.

**6. Popüler Türk Müziği kavramının ortaya çıkmasındaki sebepler nelerdir?**

Para kazanma maksadıyla kendinden çok şeyler verme pahasına, içkili gazinolarda, sesi güzeldir ama Allah'ın verdiği diğer özellikleri kullanır, alt yapısı yoktur. İfadesi de içkili gazinoların anlayacağı şekilde olur. Giyimi, kuşamı, hanım olsun erkek olsun, bazen de hanım mıdır erkek midir şaşırıyoruz. Bu da toplumun son derece yozlaşmış olması ve iyiyle kötüyü ayırt edemeyecek duruma düşmüş olması, iyiden bir şey anlamadıklarından dolayı ancak piyasadaki ekşimiş hamur olarak düşüneceğimiz hamur onlara hoş gelecektir. En çok beğenilen kişi de en çok kazanacaktır. Yani madde, para önemli olmuştur. Sanatkar aldığı paraya göre rütbe kazanmaktadır adeta. Ama bir eser verelim okuyamaz. Bunları ayırt etmek lazım.

**7. Toplu icrada ve solo icrada yorum farkları nelerdir?**

Aslında fark etmemesi lazım. Gelişmiş ve kendini kabul ettirmiş bir solist hissini nasıl ifade ediyorsa aynı şekilde, gelişmiş ve kendini aşmış bir şef o hissiyatı topluluğa verebilir. Toplu icrada icra eden şeftir, kalabalık değildir. Solistin ise ne şefe ne de topluluğa ihtiyacı vardır. O, içindeki gücü ve yücelmiş hissiyatı halka aktarmaya çalışır.

**8. “İfade” ve “yorum” aynı şey midir?**

Gayet tabi.

**9. Dönemin müzik anlayışı “yorum”u ne kadar etkiler?**

Bu da toplumun içinde bulunduğu zamana bağlıdır. Çünkü o toplum çok gelişmiş bir şeyi anlamakta güçlük çeker. O zaman sanatkar buna uymak zorundadır. Ama bizim gibi olanlar, musikiyi musiki olarak yapmak isteyenler, musikiyi ilim

olarak ortaya koymak isteyenler, hiçbir zaman ödün vermezler. Yani gerek usulün gidiş hattında, gerek makamın seyrinin belirtilmesinde, yılların verdiği tecrübeleri de konuşurmak suretiyle en iyisini yapma gayretinde olurlar. O seviyeye de gelmek zor ve bazı şahsi özellikler gerektirir.

#### **10.Teknolojinin gelişmesi, Türk Müziği'nde ne gibi değişiklikler yaratmıştır?**

Teknolojide daima yeni teknoloji kullanılmaktadır. Üretmek için vardır ve üretmek için de sanata lüzum yoktur. Bir toplu icrayı isterse büyütür, isterse küçültür. Sanatkar da ister küçültür ister büyütür. Ancak volüm farkı vardır. Bu oyunlarla alete bağlı bir musiki şekli oluşur. Biz radyoda kendimiz yapıyorduk ama abartılı şeyler ilave etmek suretiyle sonra farklılaştı. Teknolojiyi iyi kullanabilmek lazım, abartılardan kaçmak lazım. Duyabildiğinizi duyurabiliyorsanız o zaman teknoloji doğru kullanılmıştır.



## **B) Tanburi Sadun Aksüt ile 26 Mayıs 2011’de Halis Kurtça Kültür Merkezi’nde Yapılan Kişisel Görüşme**

### **1. “Yorum” kavramı hakkında ne düşünüyorsunuz?**

Şarkı okuyan kişi şarkının aslını hiç bozmadan, sazların yaptığı gibi süslemeler, çiçeklenmeler yapabilir veya şarkının herhangi bir yerinde güfteye göre, güftenin besteyele intibakına göre, bir puandorg yapabilir, yahut bir yerde okuyuşu çabuklaştırabilir ya da ağırlaştırabilir. Bunların hepsi yorum olarak düşünülebilir.

Ama yorum diyerek şarkının aslını bozmak, o çok yanlış bir şey olur. Selahattin Pınar’a dedim ki:

-Şarkılarda değişiklik yapıyorlar?

- Hayır! Ben çocuğumu istediğim gibi giydirebilirim ama başkası benim çocuğumun giyimine karışmasın dedi. Giydirdiğim şekliyle kalsın. Bestelediğim şekliyle kalsın bestem. Ama sen onda ufak tefek süslemeler yapabilirsin.

### **2.”Yorum” kavramı sadece yorumcuya mı aittir? Güfte ve bestenin “yorum” a etkisi var mıdır?**

Yorum, yorumcuya aittir. Ama onu yoruma sevk eden melodi ve güftedir. Müzik edebiyattan daha üstün bir sanat hiç şüphesiz. Tanbur çalıyorsunuz ve uzun bir sap ve gövde, üzerine gerilmiş yedi tane telle, ruhların derinliklerine girip, oradan inci devşiriyorsunuz. Ama şarkı olursa, bir de bunun malzeme vereni var, şairi var, güfte sahibi var. Eğer melodiyle güfte çok güzel uyumuşsa, çok güzel anlaşmışsa, şarkının okuyana tesiri vardır. Yorum yapması için sanki ben şurada şunu istiyorum diyebilir şarkı.

### **3. İyi bir yorumcuda bulunması gereken nitelikler nelerdir?**

İyi bir yorumcu okuyacağı eseri çok iyi hazmetmeli. Güftenin anlamını mutlak suretle bilmeli. Güfte gibi melodiye hakim olmalı. Yani şarkıyı iyice içine sindirmeli. O takdirde istediği gibi şarkıya hükmedebilir. Şarkının istediğini verebilir. Ayrıca eğitimsiz birinin solist olabileceğine inanmıyorum. Sanatkar eğitilmiş ve kültürlü olmalı.

**4. Türk Müziği’ni , “Geleneksel ( veya Klasik) Türk Müziği” ve “Popüler Türk Müziği” olarak ayırmak doğru olur mu?**

Musikimize Klasik Musiki diyebiliriz. Popüler, halk tarafından çok fazla sevilen olduğuna göre, bugün ilgi gören müzikler popülerdir diyebiliriz. Mesela fasıl musikisini geleneksel haliyle değil de, bugünkü şarkılarla yaparsak, o da popüler bir fasıl olur.

**5. Geleneksel (Klasik) Türk Müziği’nin üslup özellikleri nelerdir? Bu özelliklerin “yorum”a etkisi nasıldır?**

Musikimizde üslup özellikleri usta-çırak ilişkisine bağlıdır. Ama çırak ustadan aldıklarına kendisi bir şeyler katacak ve şahsiyeti ortaya çıkacaktır. Sanat taklitle başlar ama sanatçı kendi şahsen bir şeyler ilave etmeli ki, kişiliği ortaya çıksın.

**6. Popüler Türk Müziği kavramının ortaya çıkmasındaki sebepler nelerdir?**

Şu an musikide ruhsal bir erozyon var. Anadolu’dan İstanbul’a göçle, ağız değiştirmiş kişiler. Okuyuş, anlayış değişmiş. Beyoğlu’nda gayet şık bir şekilde geçerken, şimdi lahmacundan geçilmiyor.

**7.Toplu icrada ve solo icrada yorum farkları nelerdir?**

Toplu icrada hem okuyuşta, hem de saz çalışında, beraberliği, birliği temin etmek gerekir. Ama soloda solo şerefi soliste aittir. Saz sadece refakat edecektir. Sazende her notayı da çalmaya mecbur değildir. Solistin rahatlıkla yorum yapmasına fırsat vermelidir.

**8.”İfade” ve “yorum” aynı şey midir?**

Tabi. İfade etmek ve yorumlamak aynıdır.

**9.Dönemin müzik anlayışı “yorum”u ne kadar etkiler?**

Daha öncede belirttiğim gibi çok etkiler.

**10.Teknolojinin gelişmesi, Türk Müziği’nde ne gibi değişiklikler yaratmıştır?**

Yeni cihazların yani mikrofon ve kayıt cihazlarının çok etkisi var tabi. Bilgisayar ortamında yapılıyor artık her şey.

**C) Prof. Erol Deran ile 4 Mayıs 2011’de Haliç Üniversitesi’nde yapılan Kişisel Görüşme.**

**1- Yorum kavramı hakkında ne düşünüyorsunuz?**

Yorum; icrâkârların sanatsal tecrübelerinin birikimlerinin tezâhürüdür diye düşünüyorum.. Yâni sanatçı, duygularını ve ilmini bir araya getirerek, icrâ ettiği eseri kendi süzgecinden geçirmek suretiyle dinleyiciye yansıtan kişidir.

**2- “Yorum” kavramı sâdece yorumcuya mı âittir? Güfte ve bestenin “yorum”a etkisi var mıdır?**

Burada asıl olan, yalnız güftenin güzelliği veya yalnız melodinin güzelliği değil, ikisinin birlikteliği, arkadaşlığı ve bir bütün hâlinde olabilmesidir. Tabî, bu sanatçının eserine göre de değişebilir. Meselâ güftesiyle melodisiyle hattâ ikisinin bir araya gelip, çok güzel bir kompozisyon oluşturması gibi. Bestekârın kendi karakterini, kendi iç yapısını eserinde ifâde etmesidir. Özellikle, eserin bestekârını yakından tanıyorsanız, bu kavramı daha iyi anlayabilirsiniz. Meselâ benim çok yakından tanıdığım ve birlikte musiki icrâ ettiğimiz bestekâr ve keman sanatçısı olan merhum Cevdet Çağla’nın sözlü olsun sözsüz olsun, bir eserini çaldığımız zaman, icrâmız da, yorumumuz da çok isabetli ve farklı olurdu. Gerek göçmüş, gerek yaşayan bestekârların hayat hikâyelerini, felsefelerini, ruh hallerini kitaplardan okuyarak veya hayatta olanları yakından tanıyarak hattâ, o bestekârın yerine geçerek, sanki eseri siz bestelemişçesine, ve onu hissederek bestekârın eserini âdetâ kendinizinmiş gibi icrâ etmeniz lâzımdır. Sonuç olarak; bestekâr kendine veyâ bir başkasına âit bir hâli yorumlamak sûretiyle, bir eser yapmıştır. Siz o yoruma bestekârın tarzını incitmeden kendi yorumunuzu katabilirsiniz ,yani bu yorum asla suni olmayıp aslına sadık kalacak şekilde olmalıdır.

**3- İyi bir yorumcuda bulunması gereken nitelikler nelerdir?**

Bu nitelikleri şöyle sıralayabiliriz. Yorumcuda, önce yetenek gereklidir, sonra yorumcunun bu yeteneğini müziğin hangi dalında en üstün olarak belirleyebilmesi, yani kendini keşfetmesi gereklidir. Bundan sonra: metodlu çalışma, âile terbiyesi, ve şahsın mâneviyatı, önem kazandıran unsurlardır. Çünkü sanat ahlâk demektir. Sanat ibâdettir. Mâneviyâtı gerçek mânâda anlamaya yaklaşabilmek için, her insan gayret sarf eder, fakat sanatkâr, bu hâle çok daha yakındır. Sanatı, o mânâyı, o geniş sevgiyi, kendi içsel güzelliğini, neden, nedir, ne değıldiri sanatla uğraşan kişiler daha

iyi bilir. Dolayısıyla, herkesin görmediğini gören, bilmediğini araştıran insandan bahsediyoruz. Yani iyi bir yorumcu herşeyden önce iyi bir gözlemci olmalı ve kabiliyetinin nereye kadar gidebileceğini bilmelidir. Hiç birşey yapmasa bile düşünmesini bilmelidir. Kanaâtımce, düşünmeyi düşünmek gereklidir

#### **4- Türk Müziği’ni “Geleneksel (veya Klasik) Türk Müziği” ve “Popüler Türk Müziği” olarak ayırmak doğru olur mu?**

Kesinlikle doğrudur. Her müzikte olduğu gibi bizim klasik müziğimizin de kendine özgü kuralları ve sağlam bir karakteri vardır ve bunu eğlence müziği ile asla karıştırmamak gerekir. Ama bir gerçek de vardır ki her çeşit müziğin kendine göre dinleyicisi bulunur.

#### **5- Geleneksel (Klasik) Türk Müziği’nin üslûb özellikleri nelerdir? Bu özelliklerin yoruma etkisi nasıldır?**

Geleneksel müziğimizin her devrinde, o döneme mahsus bir ülûbu olmuştur. Sesli kayıt öncesindeki icrâları sâdece kaynaklardan okuyabildik. Bugün ise sesli kayıt döneminden itibâren o devirlerin icrâsı hakkında fikir sâhibi olduğumuz bazı sanatkârlar vardır. Bir dönem, sanatçılar yaşadıkları devrin üslubuna uygun olarak ‘goygoylu’ okuma tarzına devam etmişlerdir. Fakat Münir Nûrettin Selçuk, okuyuş tarzında büyük bir değişiklik gerçekleştirmiş ve yeni bir üslûp kazandırmıştır. Sanat, sosyal hayatla aynı paralelde gider. 1950’li yıllarda Beyoğlu’nda kravatsız gezmek yadırganırdı. O devrin müziği de buna göre saygındı. Buna, hâlin sanata yansımadır diyebiliriz. Geçmiş dönemin mimarisine baktığınızda güzel sanatların bütün dallarının bu mimari ile tam bir uyum içinde olduğunu görürsünüz. Her devrin kültürü, yaşam tarzı, hayat şartları değişikliğe uğradıkça, teknik ilerlemeler arttıkça, sanattaki üslûp ve yorumlar da değişmektedir. Dolayısıyla üslûp özelliğinin yoruma etkisi çok tesirli olmuştur.

#### **6- Toplu icrâda ve solo icrâda yorum farkları nelerdir?**

Bu konuda ihtisaslaşma meselesi önemlidir. Koristlik ayrı, solistlik ayrı bir iştir. Koristlikte homojenliği hissettirecek bir okuyuş tarzı gerekmektedir. Solistlerin ise kendine özgü üslûpları ve yorum farklılıkları olabilir. Koro icrasında ise yorum tamamen şefe kalmaktadır. Yani bütün koristlerin ve saz satçılarının icrâsını bir kişide dinler ve seyredersiniz, o da Şef tir.

### **7- “İfâde” ve “yorum” aynı şey midir?**

Her ikisi de birbirine çok yakın olup üslûbun içindeki birer icrâ özelliğidir.

### **8- Dönemin müzik anlayışı “yorumu” ne kadar etkiler?**

Zâten onlar birbirinden ayrılmayan iki unsurdur. Yorum, dönemin müzik anlayışının neticesidir. Yalnız şunu unutmamak lazımdır ki her sanatçı, yaşadığı dönemin icra ettiği müzik türünü, farklı bir biçimde yorumlayabilir.

### **9- Teknolojinin değişmesi Türk Müziği’nde ne gibi değişiklikler yaratmıştır?**

Sanatın en ince ve hassas ayrıntılarını öne çıkartacak şekilde kullanıp, müziğe gerçekçi bir biçimde hizmet ederse teknoloji müziğe yararlı olabilir, tabîi bunun aksi de geçerlidir.

Teknolojik bir icra her ne kadar mükemmel olursa olsun, bence duygusal olmaktan uzaktır.

## **D) Prof. Mutlu Torun ile 3 Mayıs 2011’de Haliç Üniversitesi’nde Yapılan Kişisel Görüşme.**

### **1.”Yorum” kavramı hakkında ne düşünüyorsunuz?**

Genel olarak pek çok şeyi yorum kavramı içine sokma temayülü vardır müzisyenlerimizin arasında. Ben mümkün olduğu kadar yorumu daha kendine ait olan özelliklerle beraber tarif etmeyi tercih ediyorum. Mesela notadan farklı icrayı da yoruma katar pek çok kişi. Bence o yorum değildir. Tabi bir açıdan bakıldığı zaman yorum denilebilir ama eskiden denildiği gibi “ifade” olarak alıyorum ben. Yani müzisyenin icra ettiği eserin, duygusunu vermeye çalışması. Yorumcunun şunu düşünerek yorum yapması doğru olabilir. Besteci eserini ne şartlar altında yazdı, ona ne gibi duygular yükledi ve ben o eseri icra ettiğim sırada nasıl yansıtabilirim. Yorum dendiği zaman eserin giderinin ayarlanması, nüansın ayarlanması ve vurguların ayarlanması diye sayılır. Bunun içine başka şeylerde katılabilir. İnsanın sesinin kullanması ve enstrumanın çalanın sesini kullanması yani bir enstrumanın daha metalik ses çıkartması, daha yuvarlak ses çıkartması, insanın kafa sesini kullanması. Forteden piyanodan ayrı olarak ses renginden bahsediyorum. Bir şefin eğer çok sesliyse, bazı partileri daha önde dinletmek istemesi, eşliği öne çıkartması, melodiyi çok öne çıkarması gibi

### **2.”Yorum” kavramı sadece yorumcuya mı aittir? Güfte ve bestenin “yorum” a etkisi var mıdır?**

Yorumda ideal olan, yorumcunun, bestecinin istediğini aramasıdır. Şöyle bir laf vardır: Deniz ne kadar büyük olursa olsun, herkes daldırdığı kap kadar alır. Dede Efendi öyle büyük bir bestecidir ki, onu bestelerini herkes ona ulaşabileceği kadar güçte icra eder. Ama bazen bir bakıyorsunuz, Bekir Sıdkı Sezgin öyle birisinin eserini okuyor ki, hiç o derecede değil, birdenbire eser yükseliyor. Yani bazen icracı besteciden yukarda olabiliyor. Güfte, söz yerine şiir demek istiyorum. Şiir gerçek bir şiirse ve ona saygısı olan bir besteciye, onun duygusunu yakalamaya çalışıyor. Demek ki ilk önce bir şiir var, o şiiri çok sevip kendi müziğiyle beraber o duyguyu aktarmak isteyen bir besteci var ve tüm bu yazılmış olanı da aktarmak isteyen bir “söyleyen kişi” var. Teganni eden “muganni” var. Bugün artık söyleyen kişiden bir adım sonra tonmayster var. Biraz eko veriyor, derinlik veriyor. Bunlarda yorumun

içine giriyor. Eğer sanat yönetmeniyseniz, hem icracının yorumu, hem de stüdyodaki kayıt, edit, mixaj hepsi sanat yönetmeninin yorumuna kalıyor.

### **3. İyi bir yorumcuda bulunması gereken nitelikler nelerdir?**

Öncelikle empati yeteneği, şair ve besteciyle empati kurup, onun ne anlatmak istediğini hissetmesi, ondan sonra onun içine kendinden ne koyması gerektiğini hissetmesi lazım. Ama bu yetmiyor, bu hissettiklerini yapacak kadar icra tekniğine, iyi bir sese ve duyguya sahip olması gerekiyor. Öyle bir icracı vardır ki, çok iyi icracıdır, kendi kafasına göre yapar. Öyle bir icracı vardır ki, besteciye ve onun duygularını yakalamaya çalışıpta icra yapar. Besteciye saygısı olup olmaması meselesi de tartışılabilir.

### **4. Türk Müziği’ni , “Geleneksel ( veya Klasik) Türk Müziği” ve “Popüler Türk Müziği” olarak ayırmak doğru olur mu?**

Geleneksel popülerin tam karşılığı değildir. Çünkü popüler müziğinde gelenekselden geleni vardır. Bu yüzden popülerin karşılığı klasik müzik, seviyeli ve ciddi müziktir. Klasik müzik kavramı tam olmasa da, popülerin karşılığı olarak kullanılıyor.

### **5. Geleneksel (Klasik) Türk Müziği’nin üslup özellikleri nelerdir? Bu özelliklerin “yorum”a etkisi nasıldır?**

Daha eski zamanlarda, zannediyorum ki, klasik müzikle popüler müzik arasında bugünkü kadar keskin bir çizgi yoktu. Popülerle klasik olanının arasında daha bir yakınlık olduğunu düşünüyorum. Türk müziği geleneğinde nüans olarak çok fazla kontrast yok. İcrada en çok öne çıkan şey, Batı müziğinde her notanın arası, başka bir şekilde doldurulmaz. Notalar tek tek verilmeye gayret edilir. Bizde üslup olarak çok fazla süsleme vardır. En çok kullanılan çarpma. Çarpmalar iki gruba ayrılabilir. Biri zamanı kendinden önceki notadan alandır. İkinci kendinden sonrakinden ki bu apajiatür görevindedir. Burada bir sonraki nota daha kuvvetlidir. Ama Türk Müziğinde bu hiçbir zaman böyle olmaz. Aksine ikinci nota o kadar hafiftir ki, sesi çıkmaz olur. Bunlar üslubu veren şeyler. Sonra glissando var. Batı Müziğinde la notasından sol notasına glissando yapıldığına çok fazla rastlanmaz. Ama Türk Müziğinde bunun gibi çok yapılır.

## **6. Popüler Türk Müziği kavramının ortaya çıkmasındaki sebepler nelerdir?**

Aslında Hafif Türk Müziği'ydi onun adı. Hafif Batı Müziği'nin Türk Müziği'ndeki karşılığı gibi. Hafif Batı Müziklerine önce Türkçe sözler yazıldı. Daha sonra yavaş yavaş Türk Müziği üslubunda söylenmeye başladı. İçlerinde daha önce bahsettiğim süslemeler yapıldı. Sonra Türk Müziğinin makamlarında ve bazı usullerinde yapılmaya başlandı.

## **7. Toplu icrada ve solo icrada yorum farkları nelerdir?**

Gelenekteki toplu icrayı fasıl olarak biliyoruz. Fasılda notanın dışında pek çok şey yapılıyor. Ayrı ayrı solisttir fasılda sanatçılar ve sesleri ayırt edilir Çok sesliliği bile aratmayan bir zenginlik var bu anlamda. Mesut Cemil'le başlayan bir koro disiplini var. Yeni koro denilen bu koro Batıdaki gibidir ve homojen bir ses vardır.

## **8. “İfade” ve “yorum” aynı şey midir?**

Evet. İfade ve yorumu aynı düşünüyorum.

## **9. Dönemin müzik anlayışı “yorum”u ne kadar etkiler?**

Her sanatçı popüler olmak ister. Sanat duyguların aktarımıdır ve ne kadar çok kişiye ulaşırsanız o kadar mutlu olursunuz. Popüler olmak adına, müzikalitesi çok yüksek olduğu halde kötü müzik yapanlar var. Ama geleneksel müziği bugüne taşıyarak popüler olan örneklerde var.

## **10. Teknolojinin gelişmesi, Türk Müziği'nde ne gibi değişiklikler yaratmıştır?**

Daha önce de belirttiğim gibi artık yorumu doğrudan etkileyen bir şey stüdyo aşaması. Pek çok yeni alet var ve bunları kullanan tonmayster çok önemli.



### **E) Çetin K r k i ile yapılan kişisel görüşme**

Bir gün rahmetli Selahattin hocamıza konuşurken Türk müziğindeki tek seslilik çok seslilik konularını tartışıyorduk. Orada Şöyle bir ifadede bulundu hoca. Zaman zaman kendimi, duygularımı tam ifade edememekten dolayı sıkıntıda ve zorda hissediyorum. Hissettiklerimi kağıda kaleme nota olarak d kemiyorum. Yani çok seslendirilmiş olarak bir orkestrasyon yapamıyorum. Yapabilene verdiğim zaman da, onlar benim hissettiklerimi hissetmiyorlar. Dolayısıyla ortaya çıkan Şeyi ben beğenmiyorum.

## **EK- 7: ÖRNEK ESERLER CD**

## ÖZGEÇMİŞ

İstanbul'da doğdu. 1987 yılında İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümü'ne girdi. Orta ve lise eğitimini tamamlayarak, Çalgı Eğitim Yüksek Bölümü'ne devam etti ve 1997 yılında bölüm birincisi olarak mezun oldu.1996-2005 yılları arasında TRT İstanbul Radyosu'nda Tanbur Sanatçısı olarak görev yaptı. Tanburi Sadun Aksüt, Alaeddin Yavaşca, Erol Sayan, Nevzat Atlığ, Haydar Sanal, Hurşid Ungay, Mutlu Torun gibi değerli hocalardan dersler aldı.1996-2006 yılları arasında İzmit Belediye Konservatuvarı'nda Tanbur ve Türk Müziği Repertuvar, 1997-2000 yılları arasında Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde Türk Müziği Solfej-Nazariyat ve Repertuvar dersleri verdi.1996-2006 İzmit Belediye Konservatuvarı öğrenci konserlerini yönetti.2003 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2002 yılından bu yana Kasdav (Kadıköy Sağlık ve Sosyal Dayanışma Vakfı) Feneryolu Gönüllüleri Korusu'nu çalıştırmakta ve konserlerini yönetmektedir.1999 yılında kurulan Haliç Üniversitesi Konservatuvarı'nda kuruluşundan bu yana öğretim görevlisi olarak çalışmakta, Tanbur ve Türk Müziği Solfej-Nazariyat dersleri vermektedir. Tanburi ve solist olarak çeşitli konserlerde görev alan Göknil Bişak Özdemir, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde sanatta yeterlik programına devam etmektedir.