

PAPER DETAILS

TITLE: Cumhuriyet Dönemi Klasik Türk Müziği Kadın İcracılarından Safiye Ayla'nın 'Menekselendi Sular, Sular Menekselendi' Eserinin İcra Özellikleri Açısından İncelenmesi

AUTHORS: Gülsah SÖNMEZ

PAGES: 82-102

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2182832>

Cumhuriyet Dönemi Klasik Türk Müziği Kadın İcracılarından Safiye Ayla'nın 'Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi' Eserinin İcra Özellikleri Açısından İncelenmesi

Analysis of Performance Characteristics of 'Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi' Performed by Safiye Ayla, a Female Performer of Classical Turkish Music in the Republican Period

Gülşah SÖNMEZ⁽¹⁾⁽²⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:

Gülşah Sönmez, İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü,

Öğr. Gör.

E-posta: cubukcuoglu@itu.edu.tr

ORCID: 0000-0001-8044-0185

Atıf / Citation: Sönmez, G. (2022). Cumhuriyet Dönemi Klasik Türk Müziği Kadın İcracılarından Safiye Ayla'nın 'Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi' Eserinin İcra Özellikleri Açısından Eserinin İncelenmesi.

Porte Akademik Müzik ve

Dans Araştırmaları Dergisi, 23, 82-102.

(2) Bu makale, yazarın Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırladığı, "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Bir Kadın Figürü: Safiye Ayla" başlıklı yayımlanmamış Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

Özet

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş, beraberinde çalkantılı bir dönemi getirmiştir. Sosyo-kültürel değişimler insan, toplum, kültür ve tüm bu kavramların etrafında şekillenen sanat alanında reformist hareketlerin gerçekleşmesine neden olmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısında Türkiye'de yaşanan modernleşme hareketleri, Türk toplumunda kadının özgürleşmesini ve sosyal hayatta daha çok yer almasını sağlamıştır. Bu dönüşümler paralelinde, Cumhuriyet yıllarına kadar sahne sanatlarında kendine yer bulamamış Türk ve Müslüman kadınlar Cumhuriyet'in ilanı ve devamında gerçekleşen reformlarla Türk müziği ses icrasında da kendilerine yer edinmişlerdir. Kadınlar müzik ve sahne sanatları alanında özgürleştirilmiştir. Türk asıllı Müslüman kadınlar ilk plak kayıtlarını gerçekleştirebilmişlerdir.

Eldeki çalışmada, müzik hayatı ve icracılığı açısından geçirdiği evrelerle Türk müziği tarihinde önemli bir yeri olan, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde sosyal ve kültürel değişimlerin canlı şahidi olarak bir köprü niteliği taşıyan Safiye Ayla ele alınmıştır. Sesiyle ve sanatıyla ülkemizin en ünlü icracıları arasında yer alan Ayla, kadın icracı kimliğinin önemli bir temsilcisidir. Bu çalışmada Safiye Ayla'nın sanat hayatına dair bilgilere de yer verilirken; klasik Türk müziği icrası açısından Safiye Ayla'nın, 1950 yılı öncesi kaydedildiği düşünülen "Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi" eserindeki solistlik icra özelliklerinin analiz edilerek ortaya konulması amaçlanmıştır. Bunun yanı sıra icracının solistlik kabiliyeti, örnek eser icrası üzerinden ele alınmıştır. Çalışma, Kalan Müzik Arşivi Serisi'nde [Columbia BT 22163/22172] yer alan, Ayla'nın kendi deyişiyle "olgunluk sesi" olarak tanımladığı sesi ile icra ettiği Sadettin Kaynak'a ait adı geçen eserin kaydı ile sınırlandırılmıştır. Eserin notası TRT arşivinden edinilmiştir. Kalan Müzik Arşiv Serisi'nde yer alan eserin Safiye Ayla'ya ait icrası araştırmacı tarafından notaya alınmış ve TRT arşivinden edinilen notası ile karşılaştırmalar yapılmıştır. Safiye Ayla'nın sahne hayatı ve icracı kişiliği ele alınıp, yapmış olduğu icra kaydı üzerinden klasik Türk müziği üslubu analiz edilmiştir. Çalışmada doküman inceleme yoluyla literatür taranmış, bilimsel yayınlara ulaşılmış, klasik Türk müziği alanında uzmanların görüşlerine yer verilerek, Türk müziğinde klasik tavrın gerekleri ortaya konmuştur. Kaynaklardan elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle analiz edilerek sonuçlara ulaşılmıştır. Bu çalışmanın, -Safiye Ayla ile ilgili alandaki literatürden farklı olarak- bahsi geçen eser üzerinden yorum özelliklerinin ilk kez incelenmiş olması açısından, gelecek kuşak klasik Türk müziği icracılarına bir kaynak teşkil edecek olmasıyla önem arz ettiği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk müziği, Ses icrası, Kadın icracılar, Safiye Ayla, İcra analizi

Abstract

Transition from the Ottoman Empire to the Turkish Republic brought along with it a turbulent period. Socio-cultural changes have led to reformist movements in the fields of art that shaped around the concepts of human, society and culture. The modernization movements that took place in Turkey during the first half of the 20th century enabled women to become more emancipated and take a greater place in social life in Turkish society. In parallel with these transformations, Turkish and Muslim women, who could not find place for themselves in the performing arts until the years of the Republic. With the proclamation of the Republic and the reforms that followed, also helped women exist in the vocal performance scene of Turkish music. That is, women were liberated in the field of music and performing arts. Muslim women of Turkish origin started to get able to release their first music records.

In this study, Safiye Ayla, who has an important place in the history of Turkish music with the stages she went through in terms of her musical life and performance, and who witnessed the social and cultural changes that took place during the transition from the Empire to the Republic, is discussed. Ayla, who is among the most famous performers of our country with her voice and art, is an important representative of a female performer identity. While this study includes information about her art in terms of classical Turkish music performance, it is aimed to analyze and reveal the soloist performance characteristics on performing the song called "Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi", which is thought to have been recorded before 1950. In addition to this, the soloist ability of the performer is discussed through the exemplary performance. The study is limited to the recording of the aforementioned song by Sadettin Kaynak, which is included in the Kalan Music Archive Series [Columbia BT 22163/22172] and performed by Ayla, which she defines as her "maturity voice". The scores of the song was obtained from the TRT archive. Safiye Ayla's performance of the song in the Kalan Music Archive Series was transcribed by me, the writer of this manuscript, and comparisons were made with the score obtained from the TRT archive. Safiye Ayla's stage life and performer personality were discussed, and classical Turkish music style was analyzed through her performance recording. In this study, by analyzing written documents, reviewing the scientific literature related to the subject, and by consulting the experts in the field, I aimed to reveal the necessities of proper vocal performance style of classical Turkish music. I used descriptive analysing method to interpret the data I obtained. As this is the first stylistic analysis of this specific song in terms of the vocal techniques used by Safiye Ayla, I believe that it will contribute to the literature on Safiye Ayla and will be helpful for the future generations of vocal performers of classical Turkish music.

Keywords: Classical Turkish music, Vocal performance, Female performer, Safiye Ayla, Performance analysis

1. GİRİŞ

Batı medeniyetlerinde 19. yüzyılda ortaya çıkan siyasal ve ekonomik gelişmeler kısa sürede Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkisi altına almış ve Osmanlı, Avrupa'nın siyasal ve kültürel etkisine girmiştir. Osmanlı, Tanzimat dönemi ve sonrasını takip eden süreçte yenilikçi hareketlerle Batı'ya yönelmiştir (Akkaş, 2015, s. 1). Cumhuriyet Türkiye'sinde yeniden yapılanan 'batıcılık-batılılaşma' hareketi, Avrupa'dan örnek alınan, ulaşılması amaç edinilen toplumsal ve fikişsel uygulamaların bütünü olarak tanımlanabilir (Sarı, 2013, s. 208). Batılılaşma ve modernleşme paralelinde Osmanlı seçkinleri arasında kadın özgürlüğü, bu hareketin ilk zamanlarından beri konu olmuştur (Mardin, 2011, s. 31).

Osmanlı musikisinde kadınların, geleneğin bugüne ulaşmasında ve gelişmesinde büyük rol oynadıkları göz ardı edilmemelidir. Besteci, icracı, hatta hoca olarak Osmanlı musikisinde önemli bir yere sahip olan kadınların, nadir de olsa toplum hayatında erkeklerle bir araya geldikleri ortak noktanın musiki olduğu görülmektedir (Aksoy, 2008, s. 87).

Osmanlı toplumunda kadınla erkeği birbirinden ayıran toplumsal ve **sosyokültürel** değerlerin musiki eğitimine etki ettiği söylenebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınlar sosyal hayatta geçerli olan harem-selamlık olgusunun bir gereği olarak müzik ve eğlence ihtiyaçlarını kendileri karşılamak zorunda bırakılmışlardır (Karlıklı, 2019, s. 91).

Cumhuriyet yıllarına gelindiğinde ise Atatürk'ün Türk İnkılabı olarak nitelendirdiği Kurtuluş Savaşı ile başlayan, Cumhuriyet'in ilanı ile derinleşen, yalnız müzik alanında değil toplumun günlük hayat biçimi, zevkleri, dünyayı algılayış biçimi ve düşünce tarzını da etkileyen köklü değişikliklerin bir araya gelmesi ile toplum yeniden şekillendirilmiş, bu doğrultuda adımlar atılmıştır (Akkaş, 2015, s. 30,31). Modernleşme yolunda Atatürk ilke ve inkılapları ışığında kadınsız Osmanlı toplum yapısından, kadınlı modern Türk toplumuna geçilmiştir. Atatürk ilke ve inkılapları programlı bir sosyal değişim yaratmıştır. Atatürk'ün başlıca emellerinden biri Türk kadının toplumsal statüsünü köklü biçimde değiştirmek olmuştur (Arıkan, 1998, s. 357).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte hükümetler başta müzik olmak üzere sahne sanatlarının modernleştirilmesi, Batılı anlayışın benimsenmesi üzerine gitmiştir (Katoğlu, 1997, s. 423). Kadınlar müzik ve sahne sanatları alanında da özgürleştirilmiştir. Ancak icracı kadın sanatçılar ya yalnızca gayrimüslim tebaadan gelmiş ya da sadece kadınlar arasında icrada bulunmuşlardır. Cumhuriyet dönemi ile Müslüman kadınlar müzik meclislerine paravan olmadan katılabilmiş, solist (ses, çalgı) olarak bu meclislerde yer alabilmişlerdir (Sarı, 2013, s. 209).

Osmanlı'da kadın kimliğini ön plana çıkaran ve gündeme gelmesini sağlayan ilk Türk müziği türü olan kanto da yine gayrimüslim kadın icracılar tarafından seslendirilmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısı itibari ile plak sanayi İstanbul'a gelmiş ve ilk olarak erkek icracılar tarafından seslendirilen ilk türler arasında gazeller ve fantezi şarkılar, karagöz ve meddah havaları, Mevlevi Ayinleri ve Kur'an tilavetinden söz edilebilir. Bu dönemde kadının toplumsal yaşamda kimliğini kazanmaya başlaması nedeniyle kadın icracılar müzik piyasası ve plak sanayinden uzak durmuşlardır. Türk asıllı Müslüman kadınlar ancak ses kayıt aygıtlarının İstanbul'a gelişinden yaklaşık 30 yıl sonra ilk kayıtlarını gerçekleştirmişlerdir (Sarı, 2013, s. 212).

Cumhuriyet döneminin plak dolduran ilk kadın icracısı Fikriye Hanım (Şakrakses) olarak bilinmektedir. AX 467 numaralı Sahibinin Sesi plağına Muhlis Sabahattin Bey'in Ayşe Opereti'nden 'Gel Okşa Beni' adlı şarkısını okumuş ve onun operetlerinde de rol almıştır. Fikriye Hanım ile aynı dönemlerde Sahibinin Sesi plaklarını dolduran Nezahat ve Faize (Ergin) Hanımlar Türk kayıt tarihinde taş plak kayıtları gerçekleştiren ilk kadın icracılardır (Ünlü, 2004, s. 256). Cumhuriyet döneminin plaklara okuyan ilk kadın icracıları arasında, ilk plaklarını Pahte firması için dolduran Deniz Kızı Eftelya ve Lale-Nerkis Hanımlar ile Odeon, Columbia ve Sahibinin Sesi firmalarının sanatçıları olan Nermin, Şükufe, Celile, Fatma, Semiha, Servet, Seyyan, Mihrimah, Necla, Neriman, Afife, Suzan Lütfullah Hanımlar da yer almaktadır. Cumhuriyet tarihimizin plak dolduran ilk kadın icracıları arasında Muhlis Sabahattin Bey'in kardeşi hanende ve besteci Süheyla Bedriye, Vedia Rıza, Mahmure (Şenses), Küçük Melahat, Neveser (Kökdeş), Nedime, Müşerref, Hamiyet (Yüceses), Müzeyyen (Senar) ve Safiye Hanımları (Ayla) da saymak gerekmektedir (Sarı, 2013, s. 212).

Cumhuriyet Türkiye'si'nin ilk plak okuyucularından biri olan, Bardakçı'nın (2017) deyimiyle sadece halkın değil, Türk müziğini yalnız erkek sesine mahsus gören, kadınların bu müziği icra etmelerine karşı olan gelenekçilerin bile icra tavrına söz söyleyemedikleri Safiye Ayla, bu çalışmanın ana figürü olacaktır. Safiye Ayla Türkiye Tarihi'nde İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş sürecinin çalkantılı sosyal ve kültürel değişimlerinin canlı bir şahidi olarak bir köprü niteliği taşımaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan rejime başkaldırı, ayaklanmalar, kadınların sosyal hayatta yer almasını sağlayan düzenlemeler, ses ve güzellik yarışmaları o dönemin ne denli bir değişime sahne olduğunun birer kanıtıdır. İşte tüm bu değişimlerin yaşandığı Türkiye tarihinin en reformist döneminde Safiye Ayla, sembol niteliğindedir.

Bu çalışmada Klasik Türk müziği icrasında yorum unsurları ele alınmış, Kalan Müzik Arşiv Serisi'nde [Columbia BT 22163/22172] yer alan, Safiye Ayla'nın kendi deyimiyle "olgunluk sesi" olarak tanımladığı sesi ile icra ettiği Sadettin Kaynak'a ait "Menekşelendi sular, sular menekşelendi" eseri yorum özellikleri açısından incelenmiştir. 1950 öncesi kaydedildiği düşünülen (Bardakçı, 2017, s. 158) bu kayıt üzerinden Safiye Ayla'nın icra analizi yapılarak, çalışmanın alanda ilk olması sebebiyle gelecek kuşak klasik Türk müziği icracılarına bir kaynak teşkil etmesi amaçlanmıştır. Safiye Ayla'nın sahne hayatı ve icracı kişiliği ele alınmıştır. Alanda Ayla ilgili yapılmış diğer çalışmalardan farklı olarak, yapmış olduğu icra kaydı üzerinden klasik Türk müziği üslubu analiz edilmiştir. Bu çalışmanın amacı, klasik Türk müziği icrası açısından Safiye Ayla'nın, 1950 yılı öncesi kaydedildiği düşünülen (Bardakçı, 2017, s. 158) "Menekşelendi sular, sular menekşelendi" eserindeki solistlik icra özelliklerinin analiz edilerek, ortaya konulması olarak belirlenmiştir.

1.1 Safiye Ayla'nın Hayatı ve İcracı Kişiliği

Sesi ve sanatıyla en ünlü klasik Türk müziği kadın icracıları arasında yer alan Safiye Ayla Targan, Osmanlı İmparatorluğu'nun son ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına şahitlik etmiş bir köprü niteliği taşıyan kimliğiyle Türk müziği tarihine damga vurmuştur. Sanatçı doğum tarihi ile ilgili farklı zamanlarda, farklı tarihleri dile getirmiştir. Ayla'nın İstanbul'da doğduğu tahmin edilmektedir. Safiye Ayla henüz kendisi hayattayken Nalan Seçkin'e verdiği röportajda (Milliyet/17 Ocak 1998) “-mişli” geçmiş zamanı, yani rivayet zamanı kullanmıştır. Dolayısıyla çocukluk yılları hakkında net bilgiler elde edilememiştir (Uysal, 2011, s. 271). Müzeyyen Senar'ın söylemiyle Safiye Ayla 1907 doğumludur. “Evlendiğinde 43 yaşındaydı. Ama yaşını hiç göstermiyordu, çok bakımlı ve ince bir insandı.” sözlerinden Safiye Ayla'nın 1907 doğumlu olduğu anlaşılmaktadır (Dikici, 2009, s. 182).

Safiye Ayla'nın kardeşi ya da herhangi bir yakın akrabası bulunmamaktadır. Safiye Ayla'nın ağzından yazılanlar dahi birbirini tutmayan tutarsız söylemlerden ibarettir (Uysal, 2011, s. 270). Ayla, Nalan Seçkin ile yaptığı röportajı sırasında (Milliyet/17 Ocak 1998) babasının Filistin ya da Suriye, Arabistan romanı olduğunu, Suudi Arabistanlı bir günah çocuğu olabileceğini, üstelik çingene soyundan geldiğini belirtmiştir (Seçkin, 1998, s. 7). Çocukluğu öksüzler yurdunda geçmiştir. Çağlayan Dârüleytamı'nda yetiştikten sonra Bursa Kız Muallim Mektebi'ne gittiğinden, başka bir söyleminde Çapa Kız Öğretmen Okulu'ndan, diğer bir söyleminde ise Konya Kız Lisesi'ne devam ettiğinden bahsetmiştir. Okul yılları konusunda da net bilgiler elde edilememektedir. Müziğe Dârüleytam senelerinde başlamıştır. Okul yıllarında Batı Müziği eğitimi aldığı, piyano çalmayı öğrendiği bilinmektedir (Bardakçı, 2017, s. 34-35).

Okul yılları Bursa, Konya, Adana, Konya ve yeniden Bursa arasında mekik dokuyarak geçen Ayla, daha önceden kendisini tanıyan öğretmeni Gevher Hanım tarafından İstanbul'a getirilmiştir. Milli Eğitim Müdürünün yardımı ile Eyüp'te bir ilkokula öğretmen yardımcısı olarak atanmıştır (Uysal, 2011, s. 273).

Türk musikisi ile ilgili daha öncesinde herhangi bir eğitim almadığı bilinen Ayla, 1929 yılının ortalarında Eyüpsultan'daki musiki cemiyetine giderek musiki dünyası ile tanışmıştır. Eyüp Musiki Cemiyeti'nin hocası Mustafa Sunar, Ayla'nın sesini ve tavrını beğenerek, özellikle kendi şarkılarını meşk etmiş ve bir plak doldurabileceğini düşündüğünü söylemiştir. Böylece Türkiye yepyeni bir sesle tanışmış ve ardından geçen seneler boyunca şarkılarını dinlemiştir (Bardakçı, 2017, s. 38-39).

Udi Nevres Bey'le birkaç defa yaptığı üslup çalışmalarının dışında düzenli bir şekilde ders aldığı bir hocası hiç olmamıştır. Mustafa Sunar'la yaptığı meşklerin benzerlerini Yesâri Âsım Arsoy ve Selahattin Pınar'la da yapmıştır. Ancak Udi Nevres Bey'in ölümünden sonra Safiye Ayla; “O'nun ölümü Türk musikisinin bir daha yerini dolduramayacağı ve eşini bulamayacağı büyük bir kayıptır. O benim hocamdı, beni o yetiştirdi. Lale ve Nerkis'i de o yetiştirdi. O Türk musikisinin anahtarı, Türk musikisinin babasıydı. Gözyaşlarımızla bu büyük âlimi kara topraklara gömdük.” demiştir. Bu sözlerinden Udi Nevres Bey'i hocası olarak kabul ettiğini anlamaktayız. İcracılığının sonraki senelerinde bir gazetecinin; sesinizi anlayan, sizin sanatkâr hüviyetinizi ilk bulan kim olmuştur sorusuna; “Cevabıma iddia damgası basmayınız. Kendimi kendim buldum.” karşılığını vererek musiki eğitimi konusunda da kafa karışıklığına yol açmaktadır.

Yesâri Âsım Arsoy'a ait iki hüzzam şarkı “Sevda yaratan gözlerini her zaman öpsem” ve “Şen gözlerinin nurunu içtim de o akşam” eserlerinin yer aldığı Columbia Plak Şirketi'nden çıkan plak, Safiye'nin piyasaya çıkan ilk plağıdır (Bardakçı, 2017, s. 40-41).

Murat Bardakçı'nın “Safiye” adlı kitabında aktardığı bilgiler doğrultusunda, Ayla'nın sanat yaşamı şu dört dönemde ele alınabilir (Bardakçı, 2017, s. 7):

1) Gazino ve plak şirketlerinin gazetelerdeki ilanlarında rastlanan “Muganniye Safiye Hanım” olarak anıldığı, tanınmaya başladığı gençlik yılları

2) Art arda çıkardığı plaklarla müzikli mekanlardaki icralarıyla Safiye Ayla adını duyurduğu şöhretinin zirvesindeki dönemi

3) Peygamber soyundan gelen Şerif Muhittin Targan ile evli olduğu, sadece radyoda okuduğu ve her sene yalnızca birkaç konser verdiği dönem

4) Şerif Muhittin Targan'ın ölümünden sonra evlenmeden önceki musiki hayatına geri döndüğü, şort giyerek konser verdiği, uçarı bir genç kız gibi görüldüğü dönemi.

Şöhret olduğu senelerde kendine has tavır ve üslubu artık oturmuştur ve icra ettiği eserler arasında en fazla rağbet görenler Sadettin Kaynak'a ait şarkılardır. Safiye Ayla ilk plaklarını sevmediğini dile getirmiştir. “Eski sesim cırtlaktı, bana sesin ne kadar güzel dedikleri vakit ciyak ciyak bağırırdım. Zira ne kadar çok bağırırsam o kadar iyi olduğumu zannederdim. Ama böyle yapmakla hata ettiğimi sonra anladım, asıl sesimi belli bir yaştan sonra olgunlaşınca kazandım” demiştir(Bardakçı, 2017, s. 41).

Safiye Ayla'nın sesinin rengini bulduğu olgunluk sesi dediği dönem 1940 sonrası dönemdir. Safiye Ayla'yı farklı kılan musiki tavrı olmuştur. Hem sözlere hem de duyguya önem vererek okumak anlamına gelen *Belcanto* tavrını kimden öğrendiği sorulduğunda Udi Nevres Bey'i işaret etmiştir(Bardakçı, 2017, s. 41).

Ancak Safiye Ayla'nın icra tavrını belirleyen bir diğer konu ise Dârüleytam'da aldığı Kur'an'ı kurallarına göre okumak denen *tecvidi* öğrenmiş olmasıdır. Harflerin çıkış yeri demek olan mahreçlerine alışkın olan Ayla, kelimeleri düzgün telaffuz ederken anlam da katabilmekteydi. Tecvit kurallarına uyulduğu, doğru yerlerde nefes alındığı ve bazı sessiz harflerin yanına sesli harfler gelecek şekilde çıkarıldığı zaman kelimeler düzgün anlaşılır bir şekilde ifade edilirdi. Diğer Türk musikisi icracısı kadınların okuyuşundaki anlaşılmaza Safiye Ayla'da rastlanmamasının sebebi tecvit ve mahreç bilmesidir.

Safiye Ayla'nın, Sadettin Kaynak'a ait “Menekşelendi sular, sular menekşelendi” sözü ile başlayan Nihavend şarkısını örnek göstererek dile getirdiği sözlerinden, icrada güfte anlamına ne kadar önem verdiğini anlamaktayız:

“Menekşelendi sular benim sanat hayatımda ve bütün konserlerimde ...creme dediğimiz üst tabakayı teşkil eden eserlerden biri, halkla daima aramda koro halinde de beraber söyledığımız o röfreniyle (terennümü ile) beraber bana çok şeyler hatırlatan ve içimi halka rahat rahat ifade edebilecek kelimeleri içinde bulunduran bir eserdir. Bu şarkı tarzı değil biliyorsunuz, bunlar fantezi dediğimiz tarzdadır ve bunları Saadettin Kaynak yapmıştır. 'Güneş' gibi, 'Mehtap' gibi, 'Yanık Ömer' gibi daha birçokları da var 'Mecnun', 'Leyla' filan.

Şimdi bu 'Menekşelendi sular'a bakın ne güzel güfte. 'Menekşelendi sular, sular menekşelendi, esmer gözlü akşamı dinledim yine sensiz' bir defa esmer var içinde hani biraz kendime bir şey çıkarıyorum bir.. İkincisi de o 'Dinledim yine sensiz' var ya muhakkak bir aşkın hüsrancı var içinde: 'Sensiz dinledim' sonra o bir meyanı var 'Ne bülbül gülü sevdi seni sevdiğim kadar, ne böyle seven gönül, ne de senden güzel var' dediğim zaman bu meyan içimden kopar. Zaten beste de biliyorsunuz harikulade ve bunu beni dinleyenlere hitap ederim yani 'Ne de senden güzel var, ne bülbül gülü sevdi seni sevdiğim kadar'. Bir de ondan sonra işte o nakarat dediğimiz kısım girer 'Dikensiz gül olmazmış, çilesiz gönül Ayşe, her kuş bülbül olmazmış, her gönülde gül Ayşe' dediğimiz zaman şu bülbül ne güzel kuş diye hani düşünmek.. İnsanlar ama diyorlar ki bülbül güzel değilmiş benim gibi ama bütün şairlere ilham vermiş bütün gönüllere girmiş bahtiyar kuş, benim gibi” (Bardakçı, 2017, s. 41-43).

Çocukluğu öksüzler yurdunda geçen ve hazin hayat hikayesi ile bir başarı timsali olan Safiye Ayla, dönemin en ünlü icracıları arasında yer almaya başladıktan sonra, başta Atatürk olmak üzere, dönemin devlet adamları ile sıkı ilişkiler kurmuştur. Ayrıca Mısır Kralı Faruk Ürdün Kralı Abdullah ve Kral Naibi Abdülilah'a kadar pek çok devlet adamının hayranlığını kazanmıştır. Safiye Ayla, kralın amcasının oğlu Şerif Muhittin Targan'la evlenmiş ve peygamber gelini olmuştur. Yukarıda da belirtildiği gibi Bardakçı (2017, s. 7), bu evlilik dönemini Safiye Ayla'nın sanat hayatının bir dönemi olarak sınıflandırmıştır.

Devletin ileri gelenlerinin yanı sıra dönemin şairleri, yazarları, ressamlarının, kültür sanat alanında ileri gelenlerinin de yakın arkadaşlığını ve hayranlığını kazanmıştır. Başta Nazım Hikmet Ran olmak üzere, Rıza Tevfik, Hüseyin Cahit, Halikarnas Balıkcısı, Kemal Tahir, Naci Sadullah ve Doğan Nâdi gibi ünlü şair ve yazarlar, Çallı gibi dönemin en şöhretli ressamı yakın arkadaşları arasındadır (Uysal, 2011, s. 271-272).

1.2 Klasik Türk Müziği İcrasında Alan Literatürü

Klasik müzik; gerek Batı, gerekse Türk müziğinde eski müzik anlamına gelmemektedir. Eski musiki, bugün yaşamayan ve kullanılan musiki sistemi ve gereklerinden başka sistem ve özelliklere dayanan musiki demektir. Klasik Türk müziği, hala hayatta ve temsilcileriyle aktarılan bir kültürdür. 19. yy. II. Mahmud devrinde klasik kurallar dışında eser vermek moda olmuştur (Öztuna, 1969, s. 343-344).

Meşk sistemi ile hafızadan hafızaya aktarılarak gelen klasik Türk müziği icra tavrı ve repertuarı, icracıların üslupları ve eserler üzerinde yaptıkları değişikliklerle birlikte günümüze ulaşmıştır. Bu nedenle notanın kullanıldığı döneme gelindiğinde, eser notaları söz konusu esere ait tavır ya da yorum özelliklerine dair bilgi vermemektedir. Hatta bu sebeple farklı icralara göre notaya alınan eserlerin farklı versiyonları doğmuştur. Batı müziğinde nota yazımı, nüans ve süsleme işaretlerinin kullanımı, Türk müziğine göre daha yaygındır fakat eser üzerindeki yorum tasarrufu daima yorumcuya, yani icracıya aittir (Özdemir, 2013, s. 18).

Klasik Türk müziğinde üslup ve tavır kavramları günümüzde hala tartışmalara konu olan, anlamları karışmış ve kesin çizgilerle birbirinden ayıramayan niteliktedir. Kimilerine göre üslup daha öznel bir ifadeyi karşılarken, tavır daha geniş ve nesnel bir anlama gelmektedir. Bu konuda farklı fikirler ortaya konulmuş olsa da, bu iki kavram ile ilgili net bir ortak görüş oluşturulamamıştır. Türk müziği alanında uzman kişilerin görüşlerinden hareketle bu iki kavram ele alınmıştır.

Dikkat çekici ve insana hoş gelen anlatılandan ziyade, anlatılanın aktarım, anlatım şeklidir. Buradan hareketle üslup tanımlaması için, bir anlatım tarzı, şeklidir demek yanlış olmayacaktır. Sanat eserleri söz konusu olduğunda ise işte bu anlatım tarzı yani üslup kavramı dikkat çekmektedir. Bir eserin çekiciliği, güzel diye nitelendirilebiliyor oluşu üslubuyla doğru orantılıdır.

Üslup, eski anlatım tarzı ile ifade edilecek olursa, “nevi şahsına münhasır” ifadesi, bu terimin karşılığı olabilecek niteliktedir (Gürlek, 1981, s. 27). İnsanlar, nasıl ki kendilerini ifade etme şekilleri ve konuşmaları ile birbirlerinden ayrılabilirlerse, sanat eserlerinin nasıl ifade ve icra edildikleri, bu anlamda sanatçının üslubu önem arz etmektedir.

Klasik Türk müziğinde üslup terimi icra ve icracıyı nitelemektedir. Aynı zamanda icra üslubu tanımıyla kendine özgü bir özellik olarak görülmektedir. En kısa tabiri ile üslup; bir sanatçının duyuş, görüş, anlayış ve anlatışındaki özelliktir (TDK, 2021). Sanatçıya, konuya ve çağa göre değişen üslup, icracının yüzyıllar önce yaratılmış klasik eserlerin duygusunu, ruhunu, fikrini anlatış biçimidir. Klasik Türk müziğinde etkili bir alana sahip olan ifade şeklidir (Aktaş, 2014, s. 53).

Türk müziğinde üslup, eserin makamına, usulüne, formuna ve güftenin manasına uygun şekilde icra edilirken, aynı zamanda bestekarının estetik anlayışına ters düşmeyecek nitelikte icracının kendi ifadesini yorumuna katması şeklinde tanımlanabilir (Beşiroğlu, 1998, s. 137).

Yalnızca üslup yaratmak kaygısıyla eserin ruhundan uzaklaşmak, eserin özünü ortadan kaldırmamalıdır. Üslup, güzeli daha iyi yansıtmak, fikirlerin parlamasını sağlamak için kullanılan bir araç niteliğindedir. Eserin anlamındaki derinliği zedelememesine önem verilmelidir (Gürlek, 1981, s. 27).

Üslup kavramının sanatçıya özgü bir durum olduğunu Öztuna, şu şekilde aktarmıştır:

“Güzel sanatlarda takip edilen hususi yola “mektep”(ecole), sanatçının iç karakterine ait hususi yola “üslup”(style) denir. Musikide gerek bestekârda gerek icracıda üslup meselesi çok mühimdir. Zira sanatçının ibda kabiliyetini gösterir. Bütün büyük bestekârların ve büyük icracıların mutlaka bariz diğerlerinden az veya çok fakat mutlaka farklı üslupları vardır. Aynı musiki anlayışına ve ekolüne sahip olanlarda üslup farkı küçülür.

Fakat yine de mevcuttur. Üslubu meydana getiren unsurlar meselesi de çok önemlidir. Sanatkârın kullandığı malzemeye verdiği yön, bu malzemeyi kullanış tarzı, üslubu meydana getirir. Bestekârın belli bir güfteyi, makamı, usulü, formu, geçkileri seçmesi üslubu meydana getiren ilk unsurlardır. Bu ve ikinci derece unsurların şahsi bir anlayışla terkibi, üslubun ta kendisidir” (Öztuna, 1990, s. 472).

Bekir Sıdkı Sezgin; “Türk musikisi kitaptan öğrenilemez. Ancak bir ustanın rahle-i tedrisine diz çökmek mecburiyeti vardır.” diyerek, Türk müziği üslubunun ancak yıllar boyu meşek edilmesi ile kazanılabileceğini vurgulamıştır (Sezgin, 1982, s. 3).

Sadettin Heper, Türk müziğinde maneviyat ve üslup üzerine verdiği bir röportajında, klasik üslubun bir ustanın dizi dibinde, diz döverek meşek edilebileceğini söylemektedir. Klasik icra yapabilecek kişide o devrin zevkinin bulunması gerektiğini, artık maddi kaygılarla bu zevkin terk edildiğini dile getirmektedir. Klasik üslubu aktaracak ustaların hayatta olmayışını, icracıların, bestelerin özündeki kültüre yeterince hakim olamayışlarını (güfte manası, telaffuz) klasik üslup sahibi icracıların yetişememesine sebep göstermektedir (Gültaş, 1982, s. 26-27).

Klasik Türk müziği icrasının, geleneğin sürdürülmesi gerekliliği doğrultusunda ilerlemesi gerektiğini savunan görüşlerin yanı sıra, üslubun her devir kendini yeniden yarattığını Bülent Aksoy'un şu sözlerinden anlamaktayız:

“Geleneğin icât edildiği şartlar vardır; siz mesela bir şey yapmak istiyorsunuz ve buna gelenekte küçük bir dayanak arıyorsunuz, onu alıp büyütüyorsunuz...Yani her ülkenin tarihinde de vardır... Mesut Cemil'in yaptığı şey Frenk icadı geleneğe aykırı! Niyazi Sayın'ın yaptığı şey tekke tavrına aykırı! Böyle bunlar baskı kuruyorlar. Mesela, adam hiçbir özen duymadan gümbür gümbür kudüm çalıyor ve gelenek böyle diyor... Klasik üslup diye bir şey yoktur zaten yüz yıllık bir şeydir bu. Yani Hacı Ârif Bey nasıl okuyordu, İtri nasıl okuyordu, bunun bir açıklaması var mıdır? Her dönem kendi zevkini yaratır. Bu bir zenginliktir” (Zeybek, 2013, s. 14).

Kelime manası olarak kişiden beklenen davranış biçimi (TDK, 2022) olarak ifade edilen tavır, klasik Türk müziği icrasında gelenekten aktarılan davranış, okuyuş, icra stili olarak tanımlanabilmektedir. Say'a göre ise tavır, geleneksel sanat müziğinde seslendirme inceliklerini belirleyen üslup özellikleri olarak, genel bir yaklaşım değil, derinlikli özel bir üslup içermektedir (Say, 2010, s. 451).

Osmanlı eğitim sisteminde hakim bir parametre olan Kur'an kırâatına göre okuma şekli olan hafız tavrı, dini musikide olduğu kadar la-dini eserlerin icrasına da etki eden bir unsur halini almıştır ve bu etkileniş zaman içerisinde klasik musikinin içerisine giderek daha fazla nüfuz ederek Türk müziğinde klasik tavrı oluşturmuştur (Beşiroğlu, 1998, s. 137).

Alaeddin Yavaşca, musiki tavrını ustadan çıraqlarına intikal eden bir meziyet olarak görmektedir. Sesi güzel olan ve nota okuyabilen her kişinin bir eseri okuyabileceğini, ancak bu okuyuşun bir kitabı sesli şekilde okumaktan öte gidemeyeceğini, tavır konusunun tam da bu noktada önem arz ettiğini söylemektedir. Türk müziğinde icracı ustalar, kabiliyetli çıraqlarından yalnızca, ısrarlı bir şekilde heveskar ve sebat edebilecek nitelikte olanlarına kendilerinde bulunan ışıktan dağıtmayı seçmişlerdir. Bu sayede klasik musiki tavrı nesilden nesle aktarılmıştır (Yavaşca, 1981, s. 8). Alaeddin Yavaşca'nın bu sözleriyle klasik tavrı ustanın kendine has bir özelliği olarak nitelendirdiğini görmekteyiz.

Prof. Dr. Nevzat Atlığ üslubun daha geniş bir kavram ifade ettiğini, tavrın ise daha öznel bir anlam içerdiğini belirtirken, Erol Deran, Atlığ'ın aksine üslup teriminin şahsa ait bir icra tarzını ifade ettiğinin altını çizmektedir. Mehmet Güntekin'e göre ise üslup, Erol Deran'ın görüşünü destekler niteliktedir, bireysel, şahsi bir anlam içermektedir. Bu şahsiliğin yaygınlaşmış ve kabul görmüş şekline ise tavır denmektedir (Zeybek, 2013, s. 7, 10).

Ses kullanımı açısından bakıldığında, Türk müziğinde klasik diye adlandırdığımız tavır, günümüz anlayışında şan tekniği ile hafızlık geleneğinden gelen tekniğin tek bir potada eritilmesi ile elde edilmiştir

diyebiliriz. Türk müziğinde klasik tavır, meşk sistemi bağlamında usta çırak ilişkisi ile gelenekten geleceğe aktarılan, klasik kural ve kaidelere uygun şekilde dönemin icra özelliklerini yansıtan genel bir kavram olarak tanımlanabilirken, klasik üslup gelenekten aktarılan musikin, icracının kendi katkısı olan özellikleri ve yine icracının nevi şahsına münhasır yorumuyla birleştiği icra şekli olarak kabul edilebilir. Bu çalışmada üslup kelimesi öznel, tavır ise genel bir anlam taşıdığı düşünülmüş ve kullanılmıştır.

1.2.1 Türk musikisi icrasında yorum unsurları

Türk müziği nota sistemi makamların tüm özelliklerini ve dahi seslerini yeterince yansıtmadığından, icracının makamları, seyir karakterini ve perdelerin kullanımını çok iyi biliyor ve kullanabiliyor olması çok önemlidir. Bir icracı tüm bu özellikleri yerine getirebildiği ölçüde, icra ettiği eseri dinleyiciye ulaştırabilecektir (Özdemir, 2013, s. 20).

Türk müziğinde özellikle fasıl icrasında nota dışı seslerde gezinmek, icracının bireysel kabiliyetleri ölçüsünde ayırt edici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalnızca fasıl icrasında değil, diğer tüm formlar içerisinde, icracı kendi tasarruflarıyla yaptığı süslemeler ve eklenti notları kullanım şekli ile üslup farklılıkları yaratarak kendi özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

Türk müziği icrasında ifadeyi kuvvetlendiren süslemeler, icracının kendine has tavrını belirleyen unsurlar arasında yer almaktadır. İracının kullandığı süslemelerin yanı sıra icracının, icra ettiği eserin giderine dair yaptığı değişiklikler de yorumu etkileyen unsurlar arasında sayılmaktadır. Türk müziği notalarının çoğunda eser üzerinde belirtilmeyen metronom, bu gibi değişikliklere sebebiyet vermektedir.

Türk müziği icrasında yazılı olmayan fakat eser icrası sırasında yapılan nüanslar ve vurgular, icracının yorum karakterini yansıtmaktadır. Bestecinin icracı vasıtasıyla aktardığı duyguyu, icracı kendi hissi, kabiliyeti ve müzikalitesi derecesinde yansıtabilmektedir. Bir icracının yorumunda fark yaratan unsurları notadan farklı olarak yaptığı süslemeler, eserin gideri, nüans ve vurgu kullanımı olarak sıralamak yanlış olmayacaktır.

Nüans Kavramı

İracının, eser icrası sırasında sesleri kuvvetli ya da zayıf şekilde seslendirmesi anlatımı derinleştirmektedir. Bu noktada karşımıza nüans kavramı çıkmaktadır. Her icracının yorumunun bir parçası kabul edilen nüans, sanatçının icra seviyesi ölçülerinden biridir (Torun, 1996, s. 99).

Nevzat Atlığ, klasik Türk müziği icrasında nüans kullanımının icracının üslubuna göre değişiklik gösterebileceğini dile getirmiştir:

"Eserlerin bestekâr tarafından yapılan bir havası ve karakteri var; ne şekilde icrâ ederseniz edin o karakter ve havadan dışarı çıkamazsınız... Eski mûsikîmizde hatta son zamanlarda yapılan şarkılarda bile bestekârlar nasıl icrâ edileceği hususunda herhangi bir nüans (ve) hareket işaretlerini esere koymamaktadırlar... Son zamanlarda bazıları metronomlarını koymakla yetiniyorlar. Şimdi eski eserlerin hiçbirinde ifade (ve) hareket işaretleri de yok. Bina aleyh, icracıya önemli bir görev düşmektedir. İracı, kendisinin yetiştiği dönemde eski ustaların plaklarını... yaptıkları müziği dinleyerek kendisine bir yol çizmeye koyulacak, bunu da o eserin usûlünden giderini aşağı yukarı çıkartarak icrâ edecektir. Yani daha ziyade kendinden bir şeyler katmak suretiyle ortaya bir üslûp çıkar" (Kaya, 2021, s. 5).

Klasik Türk müziği icrasında sıkça kullanılan nüans elemanları şu şekilde sıralanmaktadır:

Forte (f) : Kuvvetli

Mezzo-Forte (mf) : Orta kuvvette

Piano (p) : Zayıf

Decrescendo : Zayıflayarak

Crescendo : Kuvvetlenerek (Torun, 1996, s. 99)

Vurgu

Bir melodinin belirli notalarının vurgulanarak bir etki meydana getirmesi amacıyla kullanılan bir süsleme şeklidir (Özbilen, 2007, s. 33). Vurgu konusunda en çok dikkat etmesi gereken kişi icracıdır. Eseri yorumlayan icracı, belli bir 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 ifade edebiliriz. Türk müziğinde vurgu, eserde belli notaların, kelimelerin veya belli hecelerinin öne çıkarılması ile etkiyi çoğaltan en önemli süslemedir (Özdemir, 2013, s. 30-31).

Süsleme Elemanları

Klasik Türk müziği eser icrasında, icracının eserin notası dışına çıkarak yaptığı süslemeler okuyuş üslubunun belirleyici unsurları arasında yer almaktadır. İcracı kendi solistlik kabiliyeti ölçüsünde süsleme elemanlarını, icra ettiği eserin uygun bulunduğu notlarında, kendi tasarrufu doğrultusunda kullanır. Türk müziği icrasında kullanılan süslemeler şu şekilde sıralanabilir:

Çarpma: Türk Müziğinin en önemli süsleme çeşitlerinden biri olan çarpma, değerini kendinden önceki notadan alır. Batı müziğinde nota üzerinde gösterilen ve apojatur olarak adlandırılan çarpma Türk Müziği'nde nota üzerinde yazılmaz ve icracı çarpmayı üslubu ile yapar (Özdemir, 2013, s. 23). Çarpma, mümkün olduğunca kısa icra edilir. Eser ağırlaştığı zaman, çarpma da ağırlaşmaz bu nedenle ağır eserlerde çok daha küçük değerlere karşılık gelmektedir (Torun, 1996, s. 282).

Grupetto: Esas notanın üst veya alt notundan başlayacak şekilde üç ya da dört notanın oluşturduğu, grup biçimindeki bir süsleme elemanıdır. İki nota arasına konulan grupetto değerini birinci notanın son bölümünden, asıl notanın üzerine konulan grupetto ise değerini bu notadan almaktadır (Torun, 1996, s. 292).

Vibrato: Türk Müziği icrasında esere anlam veren bu süsleme, seslerin düz değil dalgalı olarak uzaması anlamına gelir. Vibrato bir ifade elemanıdır (Torun, 1996, s. 272). Klâsik Türk Müziği üslubu gereği uzun olan makam sesleri genellikle dalgalanır. Açık ve dar bir aralık sisteminde ise bu geçişler çok yumuşaktır (Özbilen, 2007, s. 21).

Tril: Tril, notanın üzerine "tr" olarak gösterilir. Üzerine geldiği gerçek notaya bir üzerindeki sese, sürekli, peş peşe ve hızlı bir şekilde eşit değerler ile tekrar edilir. Notanın değeri bu tekrarlar sayesinde doldurulmaktadır (Torun, 1996, s. 293).

Mordant: Mordant kısa bir tril gibi, esas notaya dokunup yakın sese uğrayıp daha sonra esas notaya varan bir çift küçük nota olarak tanımlanır (Torun, 1996, s. 290). Batı müziğinde notanın üzerinde zikzak bir yatık küçük çizgi şeklinde gösterilen mordant, bir notanın iki ya da üç defa çarpma yapması sonucu ortaya çıkan bir çeşit doygun tril olarak tanımlanır. Geçici ya da asma kalıplarda netliği güçlendirmek; eser sonunda bir denge içinde bitiş hissini istikrar içinde süsleme amacıyla kullanılmaktadır (Özbilen, 2007, s. 23-24). Mordantı oluşturan notalardan ilki asıl notadır. Diğer nota alt komşu ses ise alt mordant, üst komşu ses ise üst mordant olarak adlandırılır (Yavuzoğlu, 2010, s. 207).

Glissando-Portamento: Glissando, bir sesten diğer bir sese kesinti olmaksızın, aradaki seslerin duyurularak kaydırılmasıdır. Portamento ise ses taşınması anlamına gelmektedir. Portamentoda kaydırma zamanının çok kısa olmasına önem verilmelidir. Bir sesten diğerine ses taşınır (Torun, 1996, s. 301). Glissandodan farklı olarak portamento, iki ses arasında seri bir dizi oluşturmamaktadır. Türk müziği icralarında glissando ve portamento ayırt edici bir yorum özelliği olarak ele alınır fakat bu iki süsleme elemanı anlam bakımından genellikle ayrıştırılmaz. Her ikisine de glissando denmesi adet olmuştur. İcracı, icra sırasında üslubu gereği bu süslemeleri kullanır ancak eser notalarında belirtilmemektedir.

Legato: Notaların ayrılmadan birbirine bağlı olarak seslendirilmesi anlamına gelmektedir (Yavuzoğlu, 2010, s. 210).

Puandorg: İcracının isteğine göre üzerine konulduğu notayı uzatan işaretidir (Yavuzoğlu, 2010, s. 196).

Rubato: Nota değerlerinin zamanlamasına bağlı kalınarak esnek biçimde küçük uzatmalar ya da küçük kısaltmalarla yapılan bir süslemedir. İcracı bu süslemeyi üsluba ve icra şekline göre kullanır (Torun, 1996, s. 319).

Staccato: Notaları kesik kesik, bazen de öne çıkararak okumaktır. Staccatoyu vurgudan ayıran, kesik ve kısa okuyuşlarla ritmik yapıyı öne çıkarmasıdır. Türk Müziği'nde bazı eserlerde Batı müziğinde olduğu gibi nota üzerinde “.” ile gösterilmektedir (Özdemir, 2013, s. 31). Bu çalışmada sözü geçen staccatissimo ise daha kısa ve kesik bir okuyuşu ifade etmektedir (Yavuzoğlu, 2010, s. 211).

Stapo: Ritmik etkiyi güçlendirmek ve ritmi vurgulamak için, heceleri keserek; eskinin goygoylu söyleyişinde, cümle parçacıklarının usulün belli yerlerine getirilip oturtulmasını amaçlayan bu süslemedir. Küçük “s” harfi ile gösterilir (Özbilen, 2007, s. 31).

Vakfe: Kelime anlamı olarak “durmak” olan vakfe, genellikle dini müzikte kullanılan kıraat ilimleri arasında yer alır. Türk müziği icrası içerisinde yorumcunun inisiyatifine bağlı olarak değişen bir durguyu nitelemektedir (Zeybek, 2013, s. xx).

2. YÖNTEM

Betimsel modele dayalı nitel bir araştırma olan bu çalışmada, doküman inceleme yoluyla literatür taranmış, bilimsel yayınlara ulaşılmıştır. Klasik Türk müziği icrasında yetkin kişilerin görüşlerine yer verilmiştir. Araştırmacı yazar Murat Bardakçı, biyografik bir inceleme olan “Safiye” adlı kitabında, Ayla'nın sanat hayatını dört ana başlık altında toplamıştır. Bu bölümlenmenin çalışmanın sınırlarını belirleyeceği varsayılmıştır. Çalışmaya konu olan eser notası TRT arşivinden edinilmiştir. Eserin Kalan Müzik Arşiv Serisi'nde yer alan Safiye Ayla'ya ait icrası notaya alınmış, iki nota arasında karşılaştırmalar yapılmıştır. İcra analizi Prof. Mutlu Torun'un “Dinleyerek Analiz Dersi” notlarından istifade edilerek yapılmıştır. Bu çalışma, Bardakçı'nın (2017) sınıflandırmasına göre Safiye Ayla'nın olgunluk dönemi icraları arasından seçilen “Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi” icrasının analizi ile sınıflandırılmıştır. Kaynaklardan elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle analiz edilerek sonuçlara ulaşılmıştır.

3. BULGULAR

Çalışmaya konu olan “Menekşelendi sular, sular menekşelendi” adlı eser, 1895-1961 yılları arasında yaşamış, Cumhuriyet dönemi Türk müziği tarihinin en önemli bestekârları arasında yer alan Sadettin Kaynak'a aittir. Sadettin Kaynak, bestekarlığının yanı sıra hanendeliği ile de musiki tarihimizde adından söz ettirmektedir.

19. yüzyılda şarkı formunun vazgeçilmez bir beste formu olmasının ardından, 20. yüzyılın başlarında 1930 yılı itibari ile şiiri, formun işleniş açısından geleneksel şarkı formundan ayrılan, bölümleri arasında denge bulunmayan fantezi şarkı adı verilen eserler bestelenmeye başlanmıştır (Özalp, 1992, s. 22). Nihavend makamında, değişmeli (sofyan-semai) usulde bestelenmiş bu eser “Fantezi Şarkı” formuna bir örnektir.

Eserin güftesi, güfte şairi Vecdi Bingöl'e aittir. Şairin verdiği isimle “Jokond”, bugün bilinen adıyla “Menekşelendi Sular” eserinin güftesi şu şekildedir:

Menekşelendi sular, sular menekşelendi
Esmer gözlü akşamı dinledim yine sensiz
Leylak pırıltılarla bahçeler gölgelendi
İnledi yine bülbül; olmazmış gül dikensiz...
Dikensiz gül olmazmış, çilesiz gönül Jokond,
Her kuş bülbül olmazmış, her çiçek de gül Jokond.
Ne bülbül gülü sevdi, seni sevdiğim kadar.
Ne böyle seven gönül, ne de senden güzel var...
İçli bir özleyişle bırak beni yanayım;

Gözlerinde gördüğüm rüyâma inanayım
Dikensiz gül olmazmış, çilesiz gönül Jokond,
Her kuş bülbül olmazmış, her çiçek de gül Jokond.

Bu çalışmaya konu olan söz konusu icrada giriş sazı eser notasından farklı olarak dönüşsüz çalınmıştır. İcrada göze çarpan en önemli nokta, notaya genellikle bağlı kalan icracının klasik icraya örnek olabilecek süslemeleri özellikle eserin serbest bölümlerinde çokça kullanmış olmasıdır. Eserin icra analizinde yapılan süslemeler açık şekilde nota ile gösterilmiştir. Ayla'nın nota dışı yapmış olduğu süslemelerden notasyonu yapılabilir olanları daha anlaşılır bir ifade elde etmek amacıyla açık şekilde yazılırken, vibrato, glissando, portamento gibi açık yazımı olmayan yorum elemanları işaretlerle verilmiştir. Yapılan süslemeler icra analizinde açıklanmıştır. İcracının nefes yerleri (,) işareti ile gösterilmiştir. Grupetto ve mordant “kesik çizgili yay” ile ilgili notaya bağlanmıştır.

İncelenen kayıtta Safiye Ayla tarafından icra edilen eserin başlangıç ve bitişi arasındaki zaman 3 dakika 15 saniyedir. Eserin asıl notasında yer alan son nakarat dönüşü icra kaydında yer almamaktadır. Taş plak kayıtlarının 3 dakika 30 saniyeyi geçmeyecek şekilde kaydedildiği düşünüldüğünde, bu eser icrasının da ancak bu kadarının kaydedilebildiğini varsaymak yanlış olmayacaktır. Eserin giriş bölümünde çalınan 4/4'lük ölçü ile yazılmış giriş sazında metronom 1 dörtlük = 155 bpm'dir. Ardından güfte ile icra edilen bölüm serbest niteliktedir. Eserin nakarat kısmı 3/4'lük ölçü ile yazılmış ve metronom 1 dörtlük = 145 bpm olarak çalınmıştır. Bu bölümden sonra eser sonuna kadar serbest icra edilmiştir. Ayla eseri bolahenk akordundan seslendirmiştir.

Nihavend Şarkı
-Menekşelendi Sular-

Bestekar: Sadettin Kaynak

Şekil 1: Nihavend Şarkı “Menekşelendi Sular” 1- 13. Ölçülerin İcra Analizi

Şekil 1'de görüldüğü üzere eserin giriş sazı, asıl notaya nispeten farklı çalınmış, bu icra notaya alınmıştır. Güfte ile başlayan şan bölümü serbest niteliktedir. Eserin serbest bölümü 1. mısra 11. ölçüde sekizlik notlandırılmış “-disu” hecesini, Safiye Ayla icrasında on altılık notlarla ve çarpma yaparak süslemiştir. 12. ölçüde “menekşelendi” kelimesinde “-nek” ve “-di” hecelerine vurgu yapmış, aynı zamanda “-di” hecesini

staccatissimo ile çok kısa ve kesik bırakmıştır. 12. ölçü “-ak” hecesinde vibrato kullanmış “-mı” hecesindeki çargah sesine üst mordant kullanarak ulaşmıştır. 13. ölçüde ikinci mısra da “dinledim yine sensiz” derken “-dim” ve “-ne” hecesinde küçük çarpmalarla “-dim” hecesinde neva sesine ve “-ne” hecesinde kürdi sesine bir önceki sestən çarparak gelmiştir. “-sen” hecesindeki dörtlük ve sekizlik notları parçalayarak on altılık notalar ve çarpma ile süslemiş “-siz” hecesinde yine vibrato kullanmıştır.

14
LAY LAK PIRIL TILAR LA BAHÇELER
LAY LAK PIRIL TILAR LA BAHÇELER

15
GÖLGE LEN Dİ İNLEDİ Yİ NE BÜL BÜL
GÖLGE LEN Dİ İNLEDİ Yİ NE BÜL BÜL

16
OL MAZ MIŞ GÜL Dİ KEN SİZ
OL MAZ MIŞ GÜL Dİ KEN SİZ

Şekil 2:Nihavend Şarkı “Menekşelendi Sular” 14-16. Ölçülerin İcra Analizi

Şekil 2’de görüldüğü gibi icracı 14. ölçüde üçüncü mısrayı söylerken “leylak” kelimesinde rast perdesinden gerdaniyeye ulaşırken glissando kullanmış “-lak” hecesinde vibrato tercih etmiştir. “pırıltı” kelimesinde “-tı” hecesinde vibrato, “-lar” hecesinde çarpma, “-la” hecesinde yine vibrato kullanmıştır. “bahçeler” derken “-ler” hecesini vurgulayarak portamento ile hüseyni perdesine ulaşmış ve piyano nüansını kullanmıştır. Burada belirtmek gerekir ki, Türk müziği icrasında yapılan glissando ve portamentoları yalnızca glissando diyerek nitelemek yaygınlaşmıştır. Bu çalışmada ayrıca ele alınmış olmasına rağmen Türk müziği icracıları arasında her iki süslemeye de glissando demek tercih edilmektedir. 15. ölçüde “gölgelendi” kelimesinde “-len” hecesinde çarpma kullanmış “-di” hecesinde çargah çarpmasıyla neva sesini ulaşmış ve vibrato yapmıştır. “inledi” kelimesinde “-di” hecesinde vibrato yapmış “yine” kelimesinde ise grupetto süslemesini kullanmıştır. 15. ölçüde sonunda bülbül derken rast-hisar, çargah-hisar perdeleri arasında glissando yaparak hisar perdesinde vibrato kullanmıştır. 16. ölçüde “olmazmış” kelimesindeki “-mı” hecesinde vibrato ile çargah perdesinde kalmış, “dikensiz” kelimesinde “-ken” hecesinde çarpma kullanmış ve yine “-siz” hecesinde rast perdesinde vibrato yapmıştır.

Şekil 3:Nihavend Şarkı "Menekşelendi Sular" 17-34. Ölçülerin İcra Analizi

Şekil 3'te gösterildiği gibi 16. ölçünün sonunda serbest bölüm sona ermiş 17. bölüm itibari ile tempoya girmiştir. 3/4'lük ölçü ile devam eden eserde nakarat kısmı koro ile icra edilmiştir. 17. ölçüde "dikensiz gül olmazmış" derken "-di" ve "-ken" hecelerinde vibrato kullanmış, "-siz" hecesinde hisar perdesine kısa bir neva çarpması ile ulaşmıştır. "olmazmış" kelimesinde ise staccato kullanarak kesik bir okuyuş gerçekleştirmiştir. 23. ölçü ritim içinde devam eden bölümde "çilesiz gönül Ayşe" denen kısımda icracı "-çi" hecesinde vibrato kullanmış "-siz" hecesinde neva çarpmasıyla hisar perdesine ulaşmıştır. Burada dikkat çeken bir nokta ise icracının eser boyunca "Ayşe" dememesidir. 27. ölçüde "çilesiz gönül Ayşe" denecek kısımda icracı "Ayşe" demeyi tercih etmemiştir. Kayıтта ne söylediği anlaşılamamaktadır. 3/4'lük usul ile devam eden 30 ve 31. ölçülerde "kuş" ve "-bül" hecelerinde vibrato kullanan icracı, "olmazmış" derken yine staccato süslemesini kullanarak kesik okuyuş gerçekleştirmiştir.

Şekil 4:Nihavend Şarkı "Menekşelendi Sular" 35-45. Ölçülerin İcra Analizi

Şekil 4'te görüldüğü üzere 35. ölçüde yine eser serbest icra edilmiştir. "her çiçekte gül Ayşe" derken "-çek" hecesini üst mordant, "-de" hecesindeki dörtlük notayı grupetto ile süslemiştir. "-gül" hecesinde yine grupetto kullanmıştır ve Safiye Ayla burada da Ayşe demeyi tercih etmemiştir. 35. ölçünün sonunda ırak perdesinde "A" demiş, rast perdesini yalnızca sesiyle icra etmiştir. Kayıтта ne dediği anlaşılamamaktadır. 36–45. ölçüler arasında aranağme çalınmıştır. Notada yer alan dönüş yine icrada kullanılmamıştır. Aranağme tek icra edilmiştir. Asıl notadan nispeten farklı icra edilen aranağme yine notaya aktarılmıştır.

46
NE BÜL. BÜL. GÜ LÜ SEV
NE BÜL. BÜL. GÜ LÜ SEV

47
Dİ SE Nİ SEV Dİ ĞİM
Dİ SE Nİ SEV Dİ ĞİM

48
KA DAR NE BÖY LE
KA DAR NE BÖY LE

49
SE VEN GÖ NÜL
SE VEN GÖ NÜL

50
NE DE SEN DEN GÜ ZEL VAR
NE DE SEN DEN GÜ ZEL VAR

Şekil 5:Nihavend Şarkı "Menekşelendi Sular" 46-50. Ölçüler İcra Analizi

46. ölçü itibari ile yine eserin serbest bölümü karşımıza çıkmaktadır. 46. ölçüde "ne bülbül" derken "bülbül" kelimesinin ilk "-bül" hecesinde gerdaniye perdesinde vibrato kullanmış, ikinci "-bül" hecesinde ise notadan farklı olarak dörtlük gerdaniye perdesini senkoplu şekilde şekil 5'te görüldüğü gibi çeşitli süslemelerle icra etmiştir. İkinci "-bül" hecesini vurgulamıştır ve ardından grupetto süslemesi kullanarak gerdaniye sesine ulaşmıştır. Neva perdesine asıl notada olmayan uşşak çeşnisi ile gitmiştir. 46. ölçünün sonunda "gülü sev" derken "-sev" hecesinde alt mordant kullanmış, aynı zamanda "-sev" hecesini vurgulanmıştır. "-sev" hecesinin sonunda gerdaniye perdesinde vibrato kullanan icracı, 47. ölçünün başında "-di" hecesinde asıl

notada olmayan acem perdesine grupetto ile gitmiş, ardından gerdaniye perdesine ulaştığında vibrato kullanmıştır. 47. ölçüde “seni sevdiğim kadar” kısmını tek nefeste söylemesi dikkat çekicidir. 47. ölçüde “-sev” hecesinde alt mordant kullanarak muhayyere ulaşmış, “-diğim” hecesinde vurguyu hissettirmiştir. “-yim” hecesinde çarpma kullanmıştır. 48. ölçüde “kadar” kelimesinde “-ka” hecesinde gerdaniye perdesine gelirken muhayyer çarpmasını hissettirmiş, acem perdesinde alt mordant kullanmış, yine acem sesinde vibrato yapmıştır. Vibrato ile birlikte acem sesinde hissedilebilir bir piyano nüansını görmekteyiz. 48. ölçüde “ne böyle” derken gerdaniye perdesine muhayyer çarpmasıyla gelmiş, “-böy” hecesinde on altılık notlarda çarpmalar kullanmış, “-le” hecesinden hisar perdesinde vibrato ve neva perdesinde piyano nüansını hissettirmiştir. 49. ölçüde “seven” kelimesinde “-ven” hecesine vurgu yapmış, vibrato kullanmış, aynı zamanda forte nüansını hissettirmiştir. “gönül” kelimesinde “-gö” hecesinde gerdaniyeden sünbüle perdesine bir glissando duyurmuş ve piano yaparak aşağı doğru seyretmiştir. “-nül” hecesinde grupetto ve çarpma yaparak neva sesine ulaşmıştır. 50. ölçüde “ne de senden” derken “-den” hecesine vurgu yapmış, vurguladıktan sonra grupetto ile hisar perdesine ulaşmış, “güzel var” derken “-zel” hecesine vurgu yaparak üçleme ile seslendirmiş ve çarpmalarla neva sesine ulaşmıştır.

48
KA DAR NE BÖY LE
KA DAR NE BÖY LE

49
SE VEN GÖ NÜL
SE VEN GÖ NÜL

50
NE DE SEN DEN GÜ ZEL VAR
NE DE SEN DEN GÜ ZEL VAR

Şekil 6:Nihavend Şarkı “Menekşelendi Sular” 51-53. Ölçülerin İcra Analizi

Safiye Ayla, 51. ölçüde güftede yer alan “içli bir özleyişle” kısmını “içli bir özleyişle” şeklinde seslendirmiştir. 51. ölçüdeki “-le” hecesini sekizliklere bölerek seslendirmiş, “-se” hecesinde gerdaniye perdesine acem çarpmasıyla ulaşmıştır. 52. ölçüde “-ni” hecesindeki iki sekizlik notu onaltılıklara bölerek seslendirmiş, çarpma kullanmıştır. “-göz” hecesini dörtlük yerine sekizlik okumuş, “gözlerinde” derken “-de” hecesinde çargah perdesine düşmüştür. 53. ölçüde “gördüğüm” derken “-gör” hecesindeki sekizlik notu onaltılıklara

bölmüş, çarpma kullanmıştır. “-ğüm” hecesindeki onaltılıkları çarpmalarla süslemiş, “rüyama” kelimesinde rast perdesine denk gelecek “-rü” hecesinde ise yine sessiz kalmıştır. İcracı “rüyama” derken “-ya” hecesinde düğah perdesine rast sesinden çarparak gelmiş, “-ma” hecesine de kürdi perdesinden çarparak ulaşmıştır.

Süslemeler	Ölçü Numaraları	Toplam
Çarpma	11, 13 (3 kez), 14, 15 (2 kez), 16, 19, 25, 47, 48(3 kez), 49, 50, 51, 52, 53(4 kez)	22
Staccato	21(3 kez), 33 (3 kez)	6
Staccatissimo	12	1
Vibrato	12, 13, 14 (3 kez), 15 (2 kez), 16 (2 kez), 17, 18, 23, 30, 31, 46 (2 kez), 47, 48(2 kez), 49	20
Mordant	12, 35, 46, 47, 48	5
Grupetto	15, 35 (2 kez), 46, 47, 49, 50	7
Glissando	14, 15 (2 kez), 49	4
Portamento	14	1
Piano	14, 48(2 kez), 49	4
Forte	49	1
Vurgu	12 (2 kez), 14, 46 (2 kez), 47 (2 kez), 49, 50 (2 kez)	10

Tablo 1.Safiye Ayla “Menekşelendi Sular” İcra Analiz Tablosu

4. SONUÇ

Klasik Türk müziği icrası açısından Safiye Ayla'nın en parlak dönemine ait ve kendisinin de söylemlerinde icra ederken kendini doğru ifade edebildiğini işaret ettiği, Sadettin Kaynak'a ait Nihavend makamındaki “Menekşelendi sular, sular menekşelendi” eserindeki solistlik icra özelliklerinin analiz edilerek, ortaya konulması amaçlanan eldeki çalışmada, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan kadın icracı kimliği ile Ayla ele alınmış, söz konusu icrasına yansıyan yorum özellikleri incelenmiştir.

Klasik Türk müziği alanında uzmanların görüşlerine yer verilerek, Türk müziğinde klasik tavrın gerekleri ortaya konmuş, üslup kavramına açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Klasik Türk müziği icrasında kullanılan süslemeler ve bir icracının yorumuna etki eden nüans, vurgu, gider (metronom) özellikleri söz konusu eser üzerinden Safiye Ayla icrası paralelinde incelenmiştir.

Bulut'un (2017) klasik kavramı ve klasik Türk müziği üzerine yaptığı çalışmada Safiye Ayla'ya ait bir icra kullanılarak klasik Türk müziğinde klasik kavramı ortaya konmuşken, Özdemir'in (2011) çalışmasında Safiye Ayla'nın Türk müziği solistlik kimliğine kattıkları ve dönemde yaşanan kültürel değişiklikler, dönemin gazino hayatı ele alınmıştır. Önder'in (2019) Kalan Müzik Arşiv Serisine odaklanan tez çalışmasında ise icracıların ya da repertuarların arşiv niteliğine nasıl sahip olabilecekleri ortaya konmuş, Safiye Ayla'nın Kalan Müzik Arşiv Serisi'ndeki kayıtlarına da yer verilmiştir ancak bu çalışmalar herhangi bir icra analizi içermemektedir.

Eldeki çalışmada ise alanda Safiye Ayla figürünün yer aldığı diğer araştırmalardan farklı olarak, icra kayıtları arasından seçilmiş bir eser üzerinden Safiye Ayla'nın icra analizi yapılmıştır. Bu doğrultuda bu çalışma, alanda bir ilk olması açısından önem arz etmektedir.

Çok geniş bir ses sahasına sahip soprano bir kadın sesi olan Safiye Ayla, hançeresini mükemmel kullanımı, sesinin tınısı ve bu özelliklerini musiki bilgisiyle birleştirmesiyle üstün bir üslup ve tavır elde etmiştir. Bu üslubu elde etmesinde nefesini doğru kontrol edebilmesi ve fark edilebilir bir şan tekniği kullanmasında, Kur'an'ı kurallarına göre okumak denen tecvidi öğrenmiş olmasının da büyük etkisi olduğu bilinmektedir.

İcracı, incelenen eser üzerinde yorumcu kimliği ile bazı tasarruflarda bulunmuştur. Eserin özellikle serbest bölümlerinde nota dışı seslerle, solist kabiliyetinin verdiği ustalıkla gezinmiş, süslemelere yer vermiştir. Mümkün mertebe tamlamaları bölmeyerek şiirin anlaşılabilirliğini kuvvetlendirmiştir. Söz konusu eserin güftesini çok sevdiği bilinen icracı, ifadeye verdiği önemi bu icrasında göstermiştir. İcracıya eşlik eden saz sanatçıları da icracının nüanslarına uyum sağlamışlardır.

Çalışma sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda Safiye Ayla'nın icrasında en çok çarpmalara yer verdiği görülmektedir. Literatürde verilen, Türk müziği icrasında genellikle kullanılan süsleme elemanları arasında yer alan legato, rubato, stapo, trıl ve vakfe Ayla'nın incelenen icrasında örneklenmemiştir. Vibrato ve grupetto kullanımının çokluğu ise diğer unsurlara nazaran fark edilir seviyededir. Bu eser özelinde nüans kullanımı göze çarpmamakta, fakat eser içerisinde ifadeye uygun şekilde, can alıcı noktalarda piano ve forte nüanslarını kullandığı görülmüştür. Eserin Safiye Ayla icrasında dikkat çeken bir diğer nokta ise Ayla'nın eser boyunca güfteye yer alan "Ayşe" kelimesini hiç söylememiş olmasıdır.

Safiye Ayla icralarına genel bir perspektiften bakıldığında, ilk icralarından günümüze sesindeki ajilitenin kaybolduğu ve eserleri icra ettiği akordun değiştiği görülmektedir. İncelenen icrasında Ayla, parlak bir ses tınısına, genişliğine ve ajilitesine sahiptir. "Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi" eseri Safiye Ayla'nın araştırmamıza konu olan bu kaydında yerinden yani bolahenk akordu ile icra edilmiştir. Safiye Ayla söz konusu eseri daha sonraki yıllarda yeniden seslendirmiştir. Akordunun pestleştigi ve hançere kullanımının azaldığı görülmektedir.

Bu çalışmada Safiye Ayla'nın icracılığına dair bir genelleme yapılmak istenmemiş, "Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi" eserinin içerisinde yapmış olduğu kendine has icra ve üslup özelliklerinin analizi yapılarak gelecek kuşaklara ekol oluşturan bir üslubun nasıl oluştuğuna dair alana katkı sunulmak istenmiştir.

Çalışmayı geliştirmek isteyen araştırmacılara, Ayla'nın olgunluk döneminde icra ettiği diğer eserleri de icra özellikleri açısından ele alarak, Safiye Ayla icrası çerçevesini daha geniş bir perspektifte incelemeleri önerilir.

Safiye Ayla, incelenen eserin genelinde notaya riayet etmiş, kullandığı çarpmalar, glissando, grupetto ve mordantlar ile klasik tavra örnek teşkil edebilecek bir icra sunmuştur. Eserin Safiye Ayla icrası notaya alınarak icracının kişisel üslubu ortaya konmuştur. Klasik Türk müziği icrası alanında yapılacak araştırmalara Safiye Ayla üslubu ışık tutacak niteliktedir.

Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir. <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir. <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>

Kaynaklar

- Akkaş, S. (2015). *Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları*. İstanbul: Sonçağ Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktaş, Y. (2014). Devlet Konservatuvarları Türk Müziği Bölümlerinde Verilen Üslup ve Repertuar Dersinin Uygulamasında Eser Kimliği Yönetiminin Kullanımı ve Önemi. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* (ODÜSOBİAD), 4(10), 50-57.
- Arıkan, G. (1998). Atatürk, Cumhuriyet ve Kadın Hakları. *Erdem*(32), 357-366. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44373/548744>
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. (1998). Türk Musikisinde Üslup ve Tavrı Açısından Meşk. G. Ay içinde, 4. *İstanbul Türk Müziği Günleri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu* (s. 136-142). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bulut, M. H. (2017). Klasik Kavramı ve Klasik Türk Müziği Üzerine Bir Çalışma. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 181-186. <https://doi.org/10.22252/ijca.337017>
- Dikici, R. (2009). *Cumhuriyet’in Divası Müzeyyen Senar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gültaş, S. (1982). Musiki ve Edebiyat-Saadeddin Heper ile Mülakat III. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(12), 26-27.
- Gürlek, D. (1981). Kalem Dili- Üslûb. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(6), 27.
- Karlıkl, S. (2019). Osmanlı Dönemi Musiki Hayatı ve Dönemin Kadın Tanburileri Üzerine Bir Değerlendirme. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(6), 90-98.
- Katoğlu, M. (1997). Cumhuriyet Türkiye’sinde Eğitim, Kültür, Sanat. *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980* içinde (s. 393-469). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kaya, B. G. (2021). Klasik Türk Musikisi Ses İcracılarından Münir Nurettin Selçuk, Meral Uğurlu ve Bekir Sıtkı Sezgin’in Dört Eser Üzerinden Üslûp Ve Tavrı Özelliklerinin Karşılaştırmalı Analizi. [Yüksek Lisans Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü].
- Mardin, Ş. (2011). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Önder. E. (2019). Türkiye’de Müzik Arşivlerinin Yeniden Üretimi Bağlamında Kalan Müzik Arşiv Serisi Örneği. [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Ana Bilim Dalı, Etnomüzikoloji ve Folklor Bilim Dalı]
- Özalp, M. N. (1992). *Türk Musikisi Beste Formları*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- Özbilen, N. Ö. (2007). Fasil Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler. [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Özdemir, G. B. (2013). Sözlü Türk Müziği’nde Yorum. [Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Özdemir, S. (2011). Assolistlik Kimliğine Geçiş Sürecinde Safiye Ayla Örneği. *Porte Akademik*, (2), 374-385
- Öztuna, Y. (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi (Cilt 1). İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*(Cilt 1). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*(1. b.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

- Sarı, G. Ç. (2013). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadın Müzisyenler: Taş Plak Geleneğinde Lale ve Nerkiş Hanımlar CD'si. *Porte Akademik*, (6), 208-216. http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider181/Yay%C4%B1n-Ar%C5%9Fivi/6.-say%C4%B1/porte_akademik-6-16.pdf
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara : Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Seçkin, N. (1998). *Musalladan Şöhrete*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Sezgin, B. S. (1982). Düşündüklerimiz. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(12), 2-3.
- Torun, M. (1996). *Ud Metodu "Gelenekten Geleceğe"*. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uysal, S. S. (2011). *Bâki Kalan Bu Kubbede Türk Sanat Musikisinin Altın Yılları*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman Fonograf- Gramofon- Taş Plak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yavaşca, A. (1981). İcranın Dili-Türk Musikisinde Tavır. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(1), 8-9.
- Yavuzoğlu, N. (2010). *Uygulamalı Müzik Teorisi-1*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Zeybek, Ö. (2013). Türk Makam Müziğinde Üslup - Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcralarının Analizi. [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Extended Abstract

Analysis of Performance Characteristics of “Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi” Performed by Safiye Ayla, a Female Performer of Classical Turkish Music in the Republican Period

In parallel with the political and economic developments emerged in the 19th century in Western civilizations, the Ottoman Empire was exposed to the political and cultural influence of Europe. The Ottomans turned to the West with innovative movements in the Tanzimat Period and the periods that followed. In the Ottoman society, male and female individuals were separated in social space and socio-cultural sense. This situation also affected the music education. It is known that women in Ottoman music had important effects on its development and for the traditions to reach the present. As composers, performers, and even teachers, in Ottoman music, women could only meet men at the point of music. By the time of the Republican era, with the reformist movements Atatürk characterized as the Turkish Revolution, westernized and fundamental steps were taken in all cultural and art fields as well as in daily life. With the proclamation of the Republic, women were also liberated in the field of music and performing arts. Muslim women of Turkish origin started to get able to release their first music records. Safiye Ayla, one of the first female vocal performers whose performances were recorded in the Republic of Turkey, has been the main character of this reformist period. Witnessing the most reformist period in Turkish history, Safiye Ayla is a symbol of female presence in Turkish classical music.

In this study, I present the elements of style (interpretation) in performing classical Turkish music. The song “Menekşelendi sular, sular menekşelendi” by Sadettin Kaynak, which is included in Kalan Music Archive Series [Columbia BT 22163/22172], which she defines as her “maturity voice”, was examined in terms of the stylistic features peculiar to the singer. This recording was made before 1950, and I took this recording as an example to analyze and reveal the features of Ayla's solo performance characteristics. Her stage life and performer personality were discussed, and classical Turkish music style was analyzed through her performance recording. Unlike other studies in the field about Safiye Ayla, it is thought that this study is important because it constitutes a source for future generation of classical Turkish music vocal performers in terms of examining the musical interpretation features on the aforementioned work for the first time.

Safiye Ayla Targan, one of the most famous classical Turkish music female performers, has an important place in the history of Turkish music with her identity as a bridge between the Ottoman Empire and the Republic of Turkey. In her interviews, she expressed different dates at different times about her birth date. It is presumed that Ayla was born in Istanbul. Among the female performers of Turkish music before Safiye Ayla, there were some who had their records as well. However, Safiye Ayla made a name for herself in every era with her repertoire choices, social relations, view of life, and attitude.

In this study, which is a qualitative research based on descriptive model, In this study, I analyzed written documents, and reviewed the scientific literature related to the subject. The score of the song, which is the subject of the study, was obtained from the TRT archive. The song, performed by Safiye Ayla that is included in Kalan Music Archive Series, was transcribed and compared with the the one from TRT.

By consulting the opinions of some experts in the field of classical Turkish music, the requirements of the classical style in Turkish music are revealed. The ornaments used in classical Turkish music performance and the nuance, emphasis, tempo features that affect a performer's interpretation are examined in parallel with Safiye Ayla's performance of the song.

Although Safiye Ayla has previously been discussed in studies of the concept of classical style and classical Turkish music, her performance techniques have been analyzed in this study. In this sense, this study is important as it is the first one in the field.

Safiye Ayla, a soprano female voice with a very wide vocal range, has achieved a superior style and attitude with her perfect use of her vocal chords, the timbre of her voice and combining these features with her musical knowledge. It is known that her ability to control her breathing correctly, use a recognizable singing technique, and her skills of tajweed, which is called reciting the Qur'an according to its rules, had a great influence on her acquisition of this style.

The performer has made some interpretations on the studied work with the identity of the interpreter. Especially in the improvisational parts of the song, she used off-score vocal excursions, with the mastery of her soloist talent, and included ornaments. She strengthened the intelligibility of the poem by not dividing the phrases as much as possible.

The performer, who is known to love the lyrics of the work in question, showed the importance she attached to the expression in this performance. The instrumentalists accompanying the performer also adapted to the nuances of the performer.

In line with the findings obtained as a result of this study, it is seen that Safiye Ayla mostly includes acciaccaturas in her performance. The use of vibrato and grupetto is another striking feature. The use of nuances is not noticeable in this performance, but it has been seen that she uses piano and forte nuances at crucial points in accordance with the expression in the song. Another striking point in Safiye Ayla's performance of the song is that Ayla never uttered the word "Ayşe" in the lyrics throughout the performance.

Safiye Ayla has presented a performance style that can set an example for the classical attitude, in the song we have examined. The observance of musical notes throughout the song, the acciaccaturas used, glissando, grupetto and mordants are exemplary of the classical attitude. The performance of Safiye Ayla was transcribed and the personal style of the performer was revealed. Her style will shed light on the future research in the field of classical Turkish music performance.

In this study, it is not intended to reach general conclusions about Safiye Ayla's performance style, rather, by analyzing one example: "Menekşelendi sular, sular menekşelendi", it is aimed to contribute to the studies of future generations of vocal performers who would like to understand understand Ayla's unique style and to do further research on her of her.