

PAPER DETAILS

TITLE: ACEM ASÎRAN MAKAMINDAKI "BİR HABER VER EY SABÂ"ESERİ ÖRNEKLEMİNDE;
KLÂSİK TÜRK MÛSİKÎSİ KADIN SES ICRÂCILARINDAN MERAL UGURLU VE SABİTE TUR
GÜLERMAN'IN TAVİR ÖZELLİKLERİNİN TAHLİLİ VE MUKÂYESESİ

AUTHORS: Esin DOĞAN

PAGES: 102-120

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/776333>

**ACEM AŞÎRAN MAKAMINDAKİ “BİR HABER VER EY SABÂ”ESERİ
ÖRNEKLEMİNDE; KLÂSİK TÜRK MÛSİKÎSİ KADIN SES
İCRÂCILARINDAN MERAL UĞURLU VE SABİTE TUR GÜLERMAN’IN
TAVIR ÖZELLİKLERİNİN TAHLİLİ VE MUKÂYESESİ
Esin DOĞAN¹**

¹ Esin DOĞAN, Yüksek Lisans, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, (e.esin_dogan@hotmail.com)

ACEM AŞİRAN MAKAMINDAKİ “BİR HABER VER EY SABÂ”ESERİ ÖRNEKLEMİNDE; KLÂSİK TÜRK MÜSİKİSİ KADIN SES İCRÂCILARINDAN MERAL UĞURLU VE SABİTE TUR GÜLERMAN’IN TAVİR ÖZELLİKLERİNİN TAHLİLİ VE MUKÂYESESİ

Özet

Klâsik Türk Müsîkîsi eserleri, neredeyse 20. yüzyıla kadar “meşk” ile varlığını sürdürmüş, bu müsikînin üslûbu da meşk halkasında şekillenerek, günümüze kadar ulaşmıştır. Bugün, icrâcılarının birbirinden farklarını ortaya koyma ihtiyacı sebebiyle icrâ tavırlarını tanımlamaya ve birbirinden ayırmaya yönelik çalışmalar yapılmakta, bu çalışmalarla yeni yetişen icrâcılara kaynak oluşturmak amaçlanmaktadır. Bu nedenle, Klâsik Türk Müsîkîsi’nin kabul görmüş kadın hânendelerinden Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın tavırlarının incelenmesi, çalışmamıza konu olmuştur. Bu icrâcılarının yorumlarındaki benzerlik ve farklılıkları göstermek amacıyla, ortak icrâ ettikleri Acem Aşîran makamındaki “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser tercih edilmiş, icrâcılarının kullanmış oldukları süsleme teknikleri, ifade unsurları, nota dışı icrâ unsurları ile benzer ve farklı yönleri notaya alınarak asıl nota ile karşılaştırılmıştır. Sonuç olarak, her iki icrâcının aynı süsleme tekniklerini benzer ve farklı yerlerde kullandıkları tespit edilmiş, ayrıca eser icrâlarında, Uğurlu’ya göre Gülerman’ın tartımsal çeşitleme unsurunu daha çok kullandığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk Müsîkîsi, Meşk, İcrâ, Üslûp, Tavir.

THE ANALYSIS AND COMPARISON OF TURKISH CLASSICAL MUSIC VOCALISTS, MERAL UĞURLU AND SABİTE TUR GÜLERMAN, CHARACTERISTICS OF STYLES IN THE CASE OF “BİR HABER VER EY SABÂ” SONG IN ACEM AŞİRAN MAKHAM

Abstract

Classical Turkish Music Works maintained its existence almost until the 20th century with Meşk and the style of this music reached present day by taking its shape in its Meşk circle. Today, due to the necessity of revealing the differences between the performers, studies are carried out to define and differentiate the performing styles of the performers, and thus studies aim to create a resource for the newly trained performers. For this reason, the study of performing styles of Meral Uğurlu and Sabite Tur Gülerman, two of the recognized famous singers of Classical Turkish Music, have been the subject of our study. In order to show the similarities and differences in the interpretations of these performers, their mutually performed song “Bir haber ver ey sabâ” in Acem Aşîran makham is preferred. The ornamentation techniques used by the performers, elements of expression with non-musical elements, similar and different aspects are scored then compared with the genuine notes. As a result, it is determined that both performers use the same ornamentation techniques in similar and different places, in addition it is seen Gülerman’s according to Uğurlu’s uses the rhythmological variation component more in the performing musical pieces.

Keywords: Classical Turkish Music, Meşk, Performance, Style, Performing Style.

GİRİŞ

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin gelişimi ve öz kimliğini buluş sürecinde, çoğunlukla notanın kullanılmadığı görülmektedir. Türk toplumunda, yüzyıllar boyunca, farklı müzik yazı sistemleri ortaya çıkmış fakat genellikle bu sistemler, zamanın mûsikîşinasları tarafından benimsenmemiş ve kullanılmamıştır (Ak, 2002, s.23). Dolayısıyla, Klâsik Türk Mûsikîsi, XX. yüzyıla kadar çoğunlukla tekrar ve hafızaya dayanan bir öğretim biçimi olan, “meşk” ile varlığını sürdürmüştür. Arapça bir kelime olan meşkin sözlük anlamı; “Bir öğretmenin, aynısını yazmaları için öğrencilerine verdiği yazı örneği, yazı veya müzikte alışmak, öğrenmek için yapılan çalışma, el alıştırmaları” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2011, s.1664). Mûsikî'deki anlamı ise, “Bir örneği taklit etmek suretiyle öğrenmek veya öğretmek” şeklinde ifade edilmektedir (Öztuna, 2006, c.2, s.45). Meşkte; eserlerin, fem-i muhsin de denilen usta bir ağızdan dinlenerek, iyice kulağa yerleştirilmesi en önemli husustur. Bunu sağlamak için de talebenin, makamların nasıl kullanıldığını kavraması yani temel bilgi birikimine sahip olması gerekmektedir (Sezgin, 1982, s.3). Meşk, mûsikî dünyasının hat sanatından ödünç aldığı bir terimdir ancak bu terim mûsikîde, hat sanatından önemli bir farkla ayrılmaktadır. Bu öğretim biçiminin farkı; öğrencinin, hocasının kullandığı teknik, üslûp ve icrânın yanında, var olan müzik dağarcığını yani repertuarını da öğrenmiş olmasıdır (Behar, 1992, s.11-12). Bu bilgiler ışığında meşkte, günümüz anlayışıyla, icrâ, repertuar, nazariyat derslerinin bir arada sürdürüldüğü önemli bir öğretim biçimi olduğuna ve meşkin usta bir ağızdan dinlenilmesi gerekliliği ifadesi ile üslûp ve tavır özelliklerine vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde üslûp ve tavır, vazgeçilmez en önemli iki unsurdur. Sözlük anlamı olarak üslûp; “Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz” olarak tanımlanmasının yanı sıra, “bir sanatçıya ya da bir çağa özgü teknik, renk, kompozisyon ya da biçimlendirme yolu” şeklinde de açıklanmaktadır (TDK, 2011, s.2287). Mûsikî'de ise; “Sanatkârın kullandığı malzemeye verdiği yön, bu malzemeyi kullanım tarzı” olarak ifade edilmektedir (Öztuna, 2006, c.2, s.471). Tavır ise, sözlük anlamı olarak; “Belli bir durum veya davranış biçimini benimsemek” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2011, s.2287). Yine mûsikî yönüyle bakıldığında tavır; “Klâsik Türk Musikisi'nde, okuyuş (tegannî) üslûp ve usûlü” olarak açıklanmaktadır” (Öztuna, 2006, c.2, s.382). Üslûp ve tavır kelimeleri anlamları bakımından, bu şekilde ifade edilmiş olsalar da bu konuda çeşitli görüşler vardır. Bir görüşe göre üslûp; Bir eserin formunu bozmadan, bestekârın estetik anlayışına, güftesine, uygun bir ifade tarzı ile makamın özellikleri doğrultusunda, kendi estetik anlayışını da katarak icrâ etme olarak tanımlanmakta, ayrıca icrâ üsluplarının; notanın kullanılmaya başlanmasından önce, icrâcılarının yetenekleri ve eserler üzerindeki hâkimiyetlerine göre şekillendiği belirtilmiştir (Beşiroğlu, 1998, s.137). Klâsik Türk Mûsikîsi'nin, bugün yaşayan en önemli ses icrâcılarının biri olan, Alâeddin Yavaşca ise üslûbu tanımlarken; Öncelikle, bestekârın çok iyi incelenmesi gerektiğini, bunun zor bir mesele olduğunu ancak bestekârın ruh yapısının ve nerede nasıl duygular ifade etmeye çalıştığının kavranmasıyla bu zorlukların aşılabileceğini belirtmiş, bu şekilde üslûbunun anlaşılabilirliğini vurgulamıştır. (Özbilen, 2007, s.81-82). Bu ifadeler göz önünde bulundurulduğunda, icrâcının eserleri yozlaştırmadan, aslına sadık kalarak icrâ etmesinin önemi ve icrâ etmeden önce bestekârı özümsemesi yani mûsikî bilgisinin, tecrübesinin geniş olması gerekliliği üzerinde durulmaktadır. Böylece, iki görüşün de üslûbun bestekâra ait olduğu konusunda fikir birliğine vardıklarını söyleyebiliriz. Üslûba farklı bir bakış açısından yaklaşan bir diğer görüş ise; üslûp ve tavrın ayrı unsurlar olduğuna fakat bunun ayırımına kesin olarak varılamadığına vurgu yapmaktadır. Bu görüşe göre; Türk Mûsikîsi'nde üslûp-tavır terimlerinin anlam bakımından birbirinin içinde olduğu, bu terimlerin mûsikîşinaslarımızca yapılan tanımlarda farklı kabul edildiği ancak hangisinin kişisel olduğu konusunda fikir birliğine varılamadığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden her ikisini de kullanmanın daha doğru olacağına değinilmiştir (Şen, 1998, s.96).

Bunun tam tersi olan başka bir görüş ise; bu iki terimin birbirinden kesin olarak farklı olduğunu, tavrın icrâcıyla, üslûbun ise yalnızca yaratıcı ile yani bestekârla ilgili olduğunu söylemektedir. Örneğin, bir udînin ya da tanbûrinin tavrının olabileceğini ama üslûbunun olamayacağını, bunun yanında Mozart, Dede Efendi, Yaşar Kemal gibi isimlerin, eserlerini iştince ya da okuyunca o eserin kime ait olduğunun anlaşılacağını

belirtmektedir (Akdoğan, 2016). Tüm bu görüşlerin yanında bir başka görüş ise; Klâsik Türk Mûsikîsi'nde üslûp teriminin, "icrâ üslûbu" ifadesiyle şahsi bir özellik kazandığını ifade etmektedir. Ayrıca bu durumun, 19. Yüzyıl kayıt teknolojisiyle birlikte gelişerek, saz ve ses icrâcılarının kullanmış oldukları süsleme tekniklerini açıklama ihtiyacından kaynaklandığını, bu nedenle tavrı sözcüğünün üslûp kavramından ayrılabilirliğini belirtmektedir (Oter, 2018, s.362). Tüm bu ifadeler doğrultusunda, kişiye has bir özellik olan tavrı, zaman içerisinde çeşitli icrâ şekilleri nedeniyle kendi içerisinde farklı isimlerle anılmaya başlamıştır. Bu tavrılar genel olarak, hâfız tavrı, klâsik tavrı, radyo tavrı ve piyasa tavrı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Türk Mûsikîsinde Hâfız tavrına baktığımızda; "Kur'ân'ı bütününüyle ezbere bilen kimse" (TDK, 2005, s.827) olarak tanımlanan hâfızların, Kur'an'ı geleneksel bir biçimde mûsikî ile okumaları sebebiyle, mûsikîyi de bilmeleri gerekmektedir. Mûsikî bilgileri ve okuyuş tarzları ile dikkat çeken hâfızlar, "hâfız tavrı" denilen bir tavrın meydana gelmesini sağlamışlardır. Klâsik Türk Mûsikîsi'nin geçmişi incelendiğinde, birçok bestekârın ve icrâcının, bu gelenekle mûsikîye başladıklarını görebilmekteyiz. Klâsik tavrı ise, "Klâsik türlerde meydana getirilmiş, Klâsik mûsikîmizin üslûbuna bağlı olarak belli dönemlerde mükemmeliyete ulaşmış, estetik ve teknik yapıda eserlerin, sade ve abartısız icrâ şeklini tanımlamak için kullanılmaktadır" (Oter, 2018, s.363). Bu tavrı diğerlerinden ayıran bir özellik, içerisinde hâfızlık eğitimi almış ya da sadece mûsikî eğitimi almış kişileri barındırmasıdır. Çünkü bu tavrın içerisinde sadece hâfızlık değil, mûsikî eğitimi almış olan kişiler de kabul görmüşlerdir. Örneğin babası hâfız olan ve çocuk yaşta birçok hâfızla meşk eden Bekir Sıtkı Sezgin'e karşılık, hâfızlık eğitimi almayan Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu bu tavrın en önde gelen isimleri olmuşlardır. Klâsik tavrı icrâcıları içerisinde, hâfızlık eğitimi görmüş kişilerin yanı sıra yurt dışında Batı Mûsikîsi eğitimi alarak yeni açılım getiren kişilerin de bu tavra mensup olduğundan bahsetmek gerekir. Bunun belki de ilk örneği, Münir Nurettin Selçuk'tur. Selçuk, Darüelhan ve Muzika-i Hümayun'da görev yapmış, Cumhuriyet döneminde Paris'e gitmiş, piyano, şan ve solfej dersleri almış (Ak, 2002), batı şan tekniğini, klâsik eserler üzerinde ustaca kullanmıştır. Bunu yaparken eserlerin üslûbunu bozmadan, klâsik tavra, yeni bir icrâ biçimi kazandırmıştır. Şayet buna farklı bir isim koymak gerekirse, Klâsik tavrı içerisinde "yenilikçi tavrı" şeklinde adlandırabiliriz. Münir Nurettin Selçuk'un yanı sıra, Sabite Tur Gülerman ve Nesrin Sipahi gibi isimlerin de klâsik tavrı içerisinde yenilikçi tavrın temsilcilerinden olduklarını söyleyebiliriz. 1938 yılında Ankara radyosunun açılmasıyla bir nevi okul görevini üstlenen, öğretim kadrosu ile nazariyat, icrâ, usûl gibi dersler eşliğinde eğitim vermeye başlanan (Ak, 2002, s.123) bu kurumda, bahsettiğimiz tavrıların dışında bir tavrı meydana gelmiştir. Radyonun açılmasından önce, 1930'lu yıllarda Mesut Cemil'in önderliğinde, erkek icrâcılardan oluşan topluluk, unison koro adı ile eser icrâlarında, prozodik nefes bölmeleri, gırtlak nağmeleri ve süsleme unsurlarına dikkat ederek, bütünlük sağlamışlardır (Oter, 2018, s.364). Bu durum eser icrâlarında bütünlüğe önem veren radyo tavrının oluşmasına örnek teşkil etmiştir. Daha önceleri notanın ön planda olduğu, sanatkarların notaya daha bağımlı kalarak sade okuyuş tarzını benimsediği, sonradan ise daha abartılı ve süslemeli hale gelen bu tavrı, mûsikî camiasında radyo tavrı olarak anılmıştır. Radyo'da çalışan icrâcılar, zaman içerisinde gazino gibi yerlerde de sahne almaya başlamışlardır. Bunun sonucunda, mûsikî çevrelerince benimsenmeyen ancak halk tarafından ilgiyle karşılanan, söyleyiş tarzı bakımından abartılı olan bu icrâlar, "piyasa tavrı" olarak adlandırılmıştır. Günümüzde ses icrâcısı olmak isteyenler, tavrıyı ayırt etmekte zorlanmakta ve doğru icrâ tavrına ulaşmaya çalışmaktadır. Bu çalışma, kullandıkları icrâ teknikleriyle farklı tavrılarına sahip olan icrâcıların nasıl ayrılabilirliğine bugün cevap arandığı çalışmalara katkıda bulunmak ve yeni yetişen icrâcılara bir yöntem geliştirmek amacıyla, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın eser icrâları üzerinden mukayese edilmiştir. Bu mukayese için Acem Aşîran makamında icrâ ettikleri "Bir haber ver ey sabâ" adlı eser tercih edilmiş, icrâcıların kullanmış oldukları süsleme teknikleri, müziksel ifade unsurları, nota dışı icrâlarının tahlili ile icrâ tavrıların benzer ve farklı yönlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın temelini oluşturabilmek ve önceden belirlenen amaçlara ulaşabilmek amacıyla doküman inceleme, kaynak tarama, arşiv tarama teknikleri kullanılarak veriler elde edilmiştir. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, icrâ şekilleri ayrıntılarıyla gösterilmiş, yapılan dikte, alanında uzman akademisyenlere teyit ettirilmiştir.

Bu çalışmada; kaynak tarama, doküman inceleme ve arşiv tarama elde edilen veriler ile içerik analizi yönteminin kategorisel türü kullanılarak tahlil edilmiştir.

Bu doğrultuda;

Acem Aşîran makamındaki “Bir haber ver ey sabâ” eseri örnekleminde; Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın, icrâ tavırları tahlil edilirken;

1. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın kullandıkları süsleme teknikleri notaya alınan “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser üzerinde tespit edilmiş ve tahlil edilerek açıklanmıştır.
2. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın kullandıkları müziksel ifade unsurları, notaya alınan “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser üzerinde tespit edilmiş ve tahlil edilerek açıklanmıştır.
3. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın kullandıkları nota dışı icrâ unsurları, notaya alınan “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser üzerinde tespit edilmiş ve tahlil edilerek açıklanmıştır.
4. Meral Uğurlu ve Sabite Gülerman’ın icrâ tavırları bakımından benzer ve farklı yönleri “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser üzerinden tahlil edilerek açıklanmıştır.
5. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın icrâlarında perde hâkimiyetini dikkate alarak bir metronoma bağlı kalmadıkları, saz icrâcılarının da bu doğrultuda kendilerine refakat ettikleri belirlenmiş, bu yüzden, metronom bilgisi verilmemiştir.
6. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın icrâları notaya alınırken, Windows Media Player programı yardımıyla yavaşlatılarak dinlenmiş, eser icrâlarında görülen tüm unsurlar ayrıntılı bir şekilde tespit edilmiştir.
7. Karşılaştırmalı notalardaki, süsleme teknikleri ve müziksel ifade unsurları, Batı müziğindeki işaretleri gibi kullanılmış, grupetto, mordan gibi teknikler birden fazla şekilde kullanıma sahip olduklarından, açık bir şekilde yazılarak gösterilmiştir.
8. Eser tahlil bölümünde, başlıkları Batı Müziğindeki isimleri ile açıklamaları yapılırken ise Türkçe karşılıkları kullanılmıştır.
9. Geleneksel seyir anlatım tarzı örnek alınarak, “tiz durak”, “asma karar”, “tam karar”, “seyir” gibi ifadeler kullanılmıştır.
10. Eser icrâlarının notaya alınması işlemi sırasında Finale (Versiyon 2013) programı, kullanılmıştır.
11. Tahlillerin daha iyi anlaşılabilmesi için, notada icrâlara dair süsleme teknikleri, müziksel ifade unsurları, nota dışı icrâ unsurları ile ilgili terimler ve açıklamaları verilmiştir.

Süsleme Teknikleri

Çarpma

“Süs işaretlerinden sayılan çarpma, ekseriya bir pest veya tiz sesin esas sese çarpılmasıdır ki, küçük bir nota halinde esas notaya ince bir bağla bağlanarak gösterilir” (Öztuna, 2006, C.1, s.205). Genellikle çarpma notası bir bağ ile asıl notaya bağlanır, böylece değerini hangi notadan aldığı belirginleşir (Turgay ve Ayangil, 2016). Bu nedenle çarpma tekniği kendi içerisinde türlere ayrılmaktadır. Bu çalışmada, çarpma türlerinden, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma türleri kullanılmış olup aşağıdaki görsel nota örneğinde sırasıyla gösterilmiştir.

Çarpma Türleri



Örnek 1

Mordan

“Esas bir notanın iki veya üç kere çarpma yapmasıdır, yani iki veya üç çarpmalı trildir. Bu çarpmaların kapışları dolayısıyla: Kapıveren veya ısıran anlamında olarak “mordant” denilmiştir” (Gazimihal, 1961, s.158). Çeşitli kullanımları ve gösterimi olan mordan, bu çalışmada icrâ şekliyle açıkça gösterilmesi sebebiyle, aşağıdaki görsel nota örneğindeki şekliyle gösterilmiştir.



Örnek 2

Grupetto

“Grup notaları (it. Grupetto, ing. turn): Vokal ve enstrümantal müzikte kullanılan bir süsleme çeşididir. Grup notaları, esas notanın etrafında dolanan yaklaşık dört ya da beş notadan oluşan figürü içerir” (Özçelik, 2002, s.88). Mordan gibi çeşitli kullanımları ve işaretleri olan bu teknik, bu çalışmada icrâ şekli ile açık bir şekilde aşağıdaki görsel nota örneğindeki şekliyle gösterilmiştir.



Örnek 3

Trill

“Notada üzerine konulu bulunduğu sesi bir veya yarım ton üst tarafındaki sesle sık ve nöbetleşe çarpındıran işaretin adıdır. Tril kelimesinin ilk baş harfi (tr. şeklinde) notanın tepesinde işaretli bulunur” (Gazimihal, 1961, s.256). Tril ya da trill olarak yazılan bu teknik, bu çalışmada, trill olarak yazılmış ve notanın üzerinde “tr” şeklinde gösterilmiştir.

Vibrato

“Titrek, dalgalı, seslerin dalgalı izlenimini verecek biçimde çıkarılması” (Sözer, s.735). Bu çalışmada, notanın üzerinde “vib.” şeklinde gösterilmiştir.

Glissando

Türkçe karşılığı kaydırma ya da kaydırarak (Gazimihal, 1961, s.103). Bu çalışmada, kullanılan nota yazım programı doğrultusunda, Glissando ve Gliss. şeklinde gösterilmiştir.

Portamento

Ses kaydırması olarak tanımlanan bu teknik, aralıklı iki nota arasındaki seslerin bağlı bir şekilde hızlıca bağlanmasıdır diyebiliriz (Gazimihal, 1961, s. 203). Bu çalışmada iki nota arasında “Port.” şeklinde gösterilmiştir.

Müziksel İfade Unsurları

Piano (p.); Hafif (Hafif kuvvette)

Mezzo forte (mf); Yarım kuvvetli, orta kuvvetli

Forte (f); Kuvvetli

Fortissimo (ff); Çok kuvvetli

Kreşendo; (Crescendo); Hafiften kuvvetliye doğru gidileceğini gösterir (Öztuna, C.2, s.141).

Nota Dışı İcrâ Unsurları**Çeşitleme**

“Varyasyon. Bir melodiye, ikinci derecedeki öğelerini değiştirerek bir başka biçim verme sanatı. 1)Melodiyi oluşturan notaların tümü ya da bir bölümü yerine, aynı süreyi kapsayacak biçimde, daha küçük değerdeki notalardan oluşan kümeler koymak. 2) Tempoyu ya da usûlü değiştirmek” şeklinde açıklanmaktadır (Sözer, s.196). Bu çalışmada, tartımsal çeşitleme şeklinde ifade edilmiş, icrâ notaları üzerine “ttm” şeklinde gösterilmiştir.

Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Tersî

Klâsik Türk Mûsikîsi geleneğinde sıklıkla başvuru olan bir icrâ unsurudur. “Sus işaretlerinin nota ile doldurulması melodiyi zenginleştirirken; es’lerin eklenmesi ritmik yapıyı zenginleştirir” (Turgay ve Ayangil, 2016).

1. MERAL UĞURLU VE SABİTE TUR GÜLERMAN'IN TAVİR ÖZELLİKLERİNİN MUKAYESESİ

Bu başlık kapsamında, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın Acem Aşîran makamındaki eserin icrasında, kullandıkları süsleme teknikleri, müziksel ifade unsurları, nota dışı icrâ unsurları, icrâ tavırları bakımından benzer ve farklı yönleri 1,2,3 ve 4 numaralı sorulara yönelik elde edilen bulgular doğrultusunda, başta verilen karşılaştırmalı görsel nota sonrası, başlıklar halinde tahlil edilerek yorumlanmıştır.

Asıl Nota : TRT Müzik.D.B

ACEM-AŞİRAN ŞARKI
BİR HABER VER EY SABÂ N'OLDU GÜLISTÂNIM BENİM

İcrâ Notaları/Notaya Alan
Esin DOĞAN

BESTE:BİMEN ŞEN

USÛLÜ: AĞIR AKSAK

ASIL NOTA

M. UĞURLU

S.T. GÜLERMAN

Bir ha ber ver ey sa bâ nol

du gü lis tâ nım be nım şâz

vib. ttm vib. ttm ttm

f vib. ttm ttm mf Gliss

vib. f vib. Gliss Gliss vib.

vib. ff vib. f vib.

Şekil 1

1.1. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, eser icrâlarında kullandıkları süsleme teknikleri nelerdir? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problemde, belirlenmiş olan ses icrâcılarının kullandıkları süsleme teknikleri tahlil edilerek yorumlanmıştır.

1.1.1. Meral Uğurlu

Yapılan tahlil sonucunda; Meral Uğurlu süsleme tekniklerinden, çarpma, mordan, grupetto, vibrato, glissando ve portamentoyu kullandığı, trilli kullanmadığı belirlenmiştir.

Çarpma Kullanımı

Bu başlıkta, Meral Uğurlu'nun çarpma kullanımı tahlil edilmiştir. Yapılan tahlil doğrultusunda, değerini kendisinden önceki notadan alan tek çarpmayı, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı ve değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpmayı kullandığı tespit edilmiştir.

Şekil 2 is a musical score for three parts: ASIL NOTA, MUĞURLU, and S.T. GÜLERMAN. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Turkish. The ASIL NOTA part has lyrics: "Kim ler i le sa lı nır ser". The MUĞURLU part has lyrics: "vi hı ra mâ nım be nim (saz.....)". The S.T. GÜLERMAN part has lyrics: "Bül bü lı müş tâ kı nın ağ". The score includes various musical notations such as portamento (Port.), vibrato (vib.), glissando (Gliss.), and dynamic markings (f, p, ff, p). The S.T. GÜLERMAN part also includes the marking "Rub.".

Şekil 2

Şekil 3 is a musical score for three parts: ASIL NOTA, MUĞURLU, and S.T. GÜLERMAN. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Turkish. The ASIL NOTA part has lyrics: "la dı ğın yâr i şi dip (saz.....)". The MUĞURLU part has lyrics: "la dı ğın yâr i şi dip (saz.....)". The S.T. GÜLERMAN part has lyrics: "la dı ğın yâr i şi dip (saz.....)". The score includes various musical notations such as portamento (Port.), vibrato (vib.), glissando (Gliss.), and dynamic markings (f, p, ff, p). The S.T. GÜLERMAN part also includes the marking "Rub.".

Şekil 3

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Meral Uğurlu bu çarpma türünü, üçüncü, dördüncü ve sekizinci ölçülerde birer, ikinci ölçüde iki, eser icrâsı boyunca sadece beş kere kullanmıştır. Bunu genellikle, inici seyreden perdelerde, asıl notanın bir üst perdesini göstererek yapmıştır. Örneğin, üçüncü ölçüde bu çarpma türünü kullanarak, dördüncü ölçüdeki muhayyer perdesine dikkati çekmiş, bununla birlikte nevâ perdesi üzerindeki Buselik dizisinin duygusunu kuvvetlendirmiştir. Ayrıca, dördüncü ölçüde, bu çarpma türünü yine aynı şekilde kullanmış, acem perdesi üzerindeki çargâh dizisinin duygusunu güçlendirmiştir. Meral Uğurlu'nun, Acem-Aşîran Makamı'nın, gereği olan dizileri gösterirken bu çarpma türünü kullanmasını, perde hâkimiyetine önem vermesine ve makamın seyir duygusunu ortaya koymak istemesine bağlayabiliriz.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Meral Uğurlu bu çarpma türünü, birinci, ikinci, beşinci, altıncı, yedinci, sekizinci, onuncu, on ikinci ölçülerde birer, on birinci ölçüde iki kere kullanmıştır. Eser icrâsı boyunca on kere kullanmıştır. Bu çarpma türünü, perde pestleşmelerinin önüne geçmek için yapmıştır diyebiliriz. Örneğin, birinci ölçüde gerdaniye perdesinden sonra muhayyer perdesini göstermeden bu çarpma türünü kullanmasının nedenini, bir sonraki gerdaniye perdesinin pestleşmesini önlemek için yapmış olduğunu düşünebiliriz.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma kullanımı

Meral Uğurlu bu çarpma türünü, ikinci, on birinci ölçülerde birer kere, üçüncü ölçüde ise iki kere kullanmıştır. Bu çarpma türünü, eser icrâsı boyunca dört kere kullandığı belirlenmiştir. Bu çarpma türünü, makam dizilerinin başlangıç perdeleri üzerinde kullanmıştır. Bunu yapmasının nedenini, dizileri öne çıkararak, makamın seyir özelliklerini tam olarak hissettirebilmek adına yapmış olduğunu düşünebiliriz.

Mordan kullanımı

Meral Uğurlu, bu süsleme tekniğini, dördüncü ölçüde bir, onuncu ölçüde iki, eser icrâsı boyunca üç kere ve inici seyreden diziler üzerinde, asma karar perdelerini göstermeden kullandığı belirlenmiştir. Uğurlu bu teknikte, ezgisel akışı hareketlendirirken, abartılı icrâ şeklienden uzak durmuş, makamın dizilerini ön plana çıkarmış ve seyir özelliklerini güçlendirmiştir diyebiliriz.

Grupetto kullanımı

Meral Uğurlu, bu süsleme tekniğini, on birinci ölçüde bir, yedinci ölçüde iki, eser icrâsı genelinde üç kere kullanmıştır. Uğurlu'nun, çıkıcı seyreden perdeler üzerinde yapmış olduğu bu tekniği, icrâyâ hareketlilik kazandırmak için kullandığını söyleyebiliriz.

Vibrato kullanımı

Meral Uğurlu'nun, bu süsleme tekniğini, birinci, üçüncü, dördüncü, altıncı, yedinci, sekizinci, dokuzuncu, on birinci, on ikinci ölçülerde, özellikle büyük değerli notalar üzerinde ve eser genelinde dokuz ölçüde kullandığı belirlenmiştir. Bu tekniği, seyir esnasında, bir sonraki perdeyi seslendirmeden önce, seyir duygusundan çıkmamak ya da güftenin manâsını ortaya çıkarmak adına yapmış olduğu düşünülebilir. Örneğin, "Bir haber" derken son hece ile güftedeki nidâyı güçlendirmek için kullanmış olabileceği fikri akla gelmektedir.

Glissando kullanımı

Meral Uğurlu, kaydırma olan bu süsleme tekniğini özellikle inici seyreden seslerde yapmıştır. Dördüncü ölçüde muhayyer perdesinden nevâ perdesine, muhayyer perdesinden acem perdesine, beşinci ölçüde gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine, yedinci ölçüde düğâh perdesinden acem aşîran perdesine, dokuzuncu ölçüde tiz çargâh perdesinden tiz segâh perdesine, on ikinci ölçüde muhayyer perdesinden acem perdesine, düşüşler yaparak kullanmıştır. Eser icrâsı genelinde, altı kere kullandığı tespit edilmiştir.

Uğurlu bu tekniği, inici perdeler üzerinde, asma karar perdelerine düşerken göstermiştir. Bu tekniği, perde pestleşmelerini, makamın seyir özelliklerine ve eserin üslûbuna uygun bir şekilde duyurmak için kullandığını söyleyebiliriz.

Portamento kullanımı

Meral Uğurlu, süzülerek kaydırma olan bu süsleme tekniğini, beşinci ölçüde acem perdesinden muhayyer perdesine doğru ve on birinci ölçüde çargâh perdesinden gerdaniye perdesine doğru, on ikinci ölçüde nevâ perdesinden muhayyer perdesine doğru, çıkıcı seyreden sesler arasında kullanmıştır. Bu tekniği, eser icrâsı boyunca yalnızca üç kere kullandığı belirlenmiştir. Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü icrâsında, aralıklı perdelerde Batı Müziği tekniğindeki gibi perdeleri ayrı ayrı duyurmak olağan dışı bir tavır göstergesidir. Bu nedenle, süzülerek kaydırma unsuru, eser üslûbunun bir gereğidir diyebiliriz.

1.1.2. Sabite Tur Gülerman

Sabite Tur Gülerman, yapılan tahlil doğrultusunda, süsleme tekniklerinden, çarpma, mordan, grupetto, vibrato, trill, glissando ve portamentoyu kullandığı tespit edilmiştir.

Çarpma Kullanımı

Bu başlıkta, Sabite Tur Gülerman'ın çarpma kullanımı tahlil edilmiştir. Yapılan tahlil sonucunda, değerini kendisinden önceki ve sonraki notadan alan tek çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma türlerini kullandığı belirlenmiştir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Sabite Tur Gülerman bu çarpma türünü, üçüncü ölçüde bir, on ikinci ölçüde üç ve dördüncü ölçüde altı kere kullanmıştır. Bunun yanı sıra, birinci, altıncı, onuncu ölçülerde birer ve toplamda on beş kere kullanmıştır. Gülerman, bu çarpma türünü, inici seyreden perdelerde ard arda ve bir üst perdeyi göstermek suretiyle kullanmıştır. Bu şekilde kullanmasını, hem ezgisel yapıyı süslemek hem de perde baskılarını bir bütünlük içerisinde göstermek istemesinden dolayı yapmış olduğunu söyleyebiliriz.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Sabite Tur Gülerman bu çarpma türünü, birinci, ikinci, üçüncü, altıncı, dokuzuncu ölçülerde birer, yedinci ölçüde iki, eser icrâsı boyunca toplamda yedi kere kullanmıştır. Gülerman'ın, bu çarpma türünü, asma karar perdelerini göstermeden yaptığı belirlenmiştir. Bu şekilde kullanmasının sebebini, makamın seyir özelliklerini gözeterek ve eserin üslûbuna uygun olarak, perdeleri doğru baskı ile icrâ etmek istemesine bağlayabiliriz.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma kullanımı

Sabite Tur Gülerman, bu çarpma türünü ikinci, üçüncü, on birinci ölçülerde birer kere olmak üzere eser icrâsı sırasında sadece üç kere kullanmıştır. Gülerman, bu çarpma türünü, çıkıcı perdeler üzerinde göstermiş ayrıca müziksel ifade unsurları ile birlikte, eser icrâsında farklı bir duygusal etki yaratmak ve eseri durağanlıktan çıkarmak istemesi sebebiyle kullanmış olduğunu söyleyebiliriz.

Mordan Kullanımı

Sabite Tur Gülerman bu süsleme tekniğini, birinci, yedinci, sekizinci, dokuzuncu, on ikinci ölçülerde birer ve eser icrâsı boyunca toplamda beş kere kullanmıştır. Bu tekniği, asma karar perdelerini göstermeden önce, devam eden makam seyrini hareketlendirmek için yapmış olduğu düşünülebilir.

Grupetto Kullanımı

Sabite Tur Gülerman, bu süsleme tekniğini, yedinci ve on birinci ölçüde ikişer kere kullanmıştır. Eser icrâsı boyunca dört kere kullandığı belirlenmiştir. Gülerman'ın bu tekniği uygulamasını, bir sonraki tartımsal kalıpların daha hareketli olmasına ve ezgisel hareketliliği dengede tutarak, makam seyrini uyum içerisinde icrâ etmek istemesine bağlı olarak yapmış olduğunu düşünebiliriz.

Trill Kullanımı

Sabite Tur Gülerman bu süsleme tekniğini, sadece onuncu ölçüde, dörtlük değerdeki sünbüle perdesi üzerinde kullanmıştır. Bunun nedenini, sünbüle perdesinden sonra tekrar sünbüle perdesinin gelmesine böylelikle farklı değerlerde aynı perde ile devam eden seyrinde, perde pestleşmesinin önüne geçip, icrâya renk katarak, asma kalış perdesini göstermek istemesine bağlayabiliriz.

Vibrato Kullanımı

Sabite Tur Gülerman, birinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci, sekizinci, dokuzuncu, onuncu, on birinci ve on ikinci ölçülerde uzun değerli notalar üzerinde kullanmıştır. Bu tekniği, on bir ölçüde kullanması dikkati çekmektedir. Gülerman'ın bu tekniği, uzun değerli notalar üzerinde kullanmasının yanı sıra Batı Müziği şan tekniğindeki kullanımına yakın olarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Glissando Kullanımı

Sabite Tur Gülerman, bu kaydırma tekniğini, ikinci ölçüde hüseyini perdesinden çargâh perdesine doğru, beşinci ölçüde acem perdesinden gerdaniye perdesine doğru, yedinci ölçüde kürdi perdesinden düğâh perdesine doğru, on birinci ölçüde muhayyer perdesinden sünbüle perdesine doğru ve muhayyer perdesinden gerdaniye perdesine doğru kullanmıştır. Eser icrâsı boyunca, altı kere kullandığı belirlenmiştir. Gülerman'ın bu tekniği, inici-çıkıcı seyreden perdeler üzerinde, perde pestleşmeleri ve tizleşmelerini, eserin üslûbu doğrultusunda duyurmak istemesinden dolayı kullandığını söyleyebiliriz.

Portamento Kullanımı

Süzülerek kaydırma olan bu süsleme tekniğini, beşinci ölçüde acem perdesinden muhayyer perdesine doğru, dokuzuncu ölçüde ise yine aynı şekilde kullanmıştır. Eser icrâsı genelinde sadece iki kere kullandığı belirlenmiştir. Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü icrâsında, bu teknikten çokça bahsedilmese de genel olarak eser üslûbu ile ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bu nedenle, Gülerman'ın tavrı doğrultusunda, eserin üslûbuna uygun bir icrâ şekli benimsediğini söylemek doğru olacaktır.

1.2. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, şarkı formundaki eser icrâlarında, kullandıkları müziksel ifade unsurları nelerdir? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problemde, belirlenmiş olan ses icracılarının, eser formuna ve güftesine göre kullandıkları müziksel ifade unsurları incelenmiştir. Bu eserin icrâsında, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, mezzo forte, forte, kreşendo unsurlarını kullandıkları belirlenmiştir. Sabite Tur Gülerman, ayrıca fortissimo nüansını da kullanmıştır. Bu unsurları kullanırken, eser güftesinin manâsını da göz önünde bulundurmuş oldukları fikri akla gelmektedir.

Klâsik Türk Mûsikîsi formları içerisinde, şarkı formuna ait olan bu eserin bestekârına kısaca değinmek doğru olacaktır. Kendi döneminin, ünlü mûsikişinasları ile çalışma fırsatı bulmuş ve en çok da Hacı Arif Bey'den çok şey öğrenmiş olan Bimen Şen'in, öncelikli olarak sesi ile ön plana çıktığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra bestekâr kimliği ile Klâsik Türk Mûsikîsi'ne birbirinden güzel, özellikle şarkı formunda eserler kazandırmıştır (Ak, 2002, sy.146-147). Klâsik Türk Mûsikîsi'nde dört mısralı ve terennümsüz olarak yazılan sözlü eserlere "Şarkı" denilmekte ve Giriş-Nakarat-Meyan-Nakarat kuralı ile oluşturulmaktadır (Öztuna,

C.2, s.331). Şarkı Formundaki bu eserin güftesi, şu şekildedir:

Bir haber ver ey sabâ, n'oldu gülistânım benim – Giriş

Kimler ile salınır, serv-i hırâmanım benim- Nakarat

Bülbül-i müştâkının ağladığın yar işidip-Meyan

Hârler ile mi açılır verd-i hândanım benim – Nakarat

1.2.1. Meral Uğurlu

Uğurlu, eserin girişinde yer alan, “Bir haber ver ey sabâ” kısmını orta kuvvette seslendirmiştir. İcrâsı sırasında, sekizlik değerdeki sus işaretini kullanmamasıyla dikkati çeken Uğurlu’nun, bunun nedenini, sabah rüzgârının esintisini hissettirmek ve seyir esnasında bütünlük yaratmak istemesi adına yapmış olabileceğini düşünebiliriz. Giriş mısrasının devamı olan, “n'oldu gülistânım benim” derken ise bir yakarış ifadesi uyandırmak istercesine güçlü bir icrâ şekli benimseyerek, güftenin manâsına vurgu yapmıştır diyebiliriz. Nakarat bölümünde ise “Kimler ile” derken hafif bir şekilde icrâ tarzı benimsemesini, yine güftenin manâsına uygun, üzgün ve endişeli olduğunu hissettirmek için bu şekilde bir icrâ sergilediğini düşünebiliriz. Bunun yanı sıra, eserin meyan kısmını, kuvvetli bir biçimde icrâ ederek, güftedeki manâyı, süsleme teknikleri ve unsurları ile desteklemiştir diyebiliriz.

Piano (p.) nüansını;

Beşinci ölçüde muhayyer perdesi üzerinde ve sekizinci ölçüde karar perdesine doğru inerken,

Mezzo Forte (mf) nüansını;

Eser genelinde ve meyan bitiminde,

Forte (f) nüansını;

Eserin meyan bölümünde, üçüncü ölçüde ani ses çıkışlarında,

Kreşendo nüansını;

Çıkıcı seyreden perdelerde, gürlük artışlarında, kullandığı belirlenmiştir.

1.2.2. Sabite Tur Gülerman

Eserin giriş kısmında yer alan “Bir haber ver” güftesinin bulunduğu bölümü, bir nidâ ifadesi ile güçlü bir şekilde seslendirmiştir. Giriş bölümünün devamı olan “ey sabâ” kısmını ise sabah rüzgârının dinginliğini hissettirmek istercesine orta kuvvette icrâ etmiştir. Yine giriş bölümünde yer alan, “gülistânım benim” kısmını ise gül bahçesine benzettiği sevgiliye sesini duyurmak ve onu bulmak için feryâd edercesine çok güçlü bir şekilde seslendirmiş olduğunu düşünebiliriz. Eserin nakarat bölümünde “Kimler ile” derken hüznü ve kırılganlığını hissettirmek adına güçlü bir şekilde icrâ ettiğini söyleyebiliriz. Meyan bölümünü ise bülbül edasında çok kuvvetli bir şekilde icrâ eden Gülerman, bunu hançere olarak da belirtebileceğimiz trill tekniğini kullanarak desteklemiş olduğu belirlenmiştir. Sabite Tur Gülerman’ın, müziksel ifade unsurlarını kullanımı şu şekildedir:

Piano (p.) nüansını;

Sekizinci ölçüde karar perdesine doğru inerken,

Mezzo Forte (mf) nüansını;

Eser genelinde ve ikinci ölçüde,

Forte (f) nüansını;

Birinci ölçüde eser başlangıcında ve beşinci ölçüde,

Fortissimo (ff) nüansını;

Üçüncü ölçüde ani ses çıkışlarında, meyan bölümünde,

Kreşendo nüansını;

Çıkıcı seyreden perdelerde, gürlük artışlarında, kullandığı belirlenmiştir.

1.3. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, eser icrâlarında kullandıkları, nota dışı icrâ unsurları nelerdir? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problemde, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın kullanmış oldukları, nota dışı icrâ unsurları tahlil edilmiştir.

1.3.1. Meral Uğurlu

Yapılan tahlil doğrultusunda, tartımsal çeşitlemelerle yapılan süsleme ve sus işaretlerinin nota ile doldurulması ya da tersi unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir.

Tartımsal Çeşitlemelerle Yapılan Süslemelerin Kullanımı;

Birinci ölçünün ilk sesi olan dörtlük değerdeki hüseyini perdesini, noktalı onaltılık değerinde hüseyini, sekizlik değerlerde hüseyini-nevâ perdeleri ile yorumlamıştır. İkinci ölçüde noktalı sekizlik değerinde hüseyini ve onaltılık değerde nevâ perdesinden oluşan dörtlük kalıbı, noktalı onaltılık değerinde hüseyini, otuz ikilik değerde acem ve onaltılık değerlerde hüseyini-nevâ perdeleri ile seslendirmiştir. Yine, ikinci ölçünün ikinci dörtlüğünün yarısı, onaltılık değerlerde olup hüseyini-nevâ perdelerinden oluşan sekizlik değerdeki kalıbın yerine, aynı değerde terâzi kalıbı ile hüseyini-hüseyini-nevâ perdelerini kullanarak seslendirmiştir. Onuncu ölçü sonunda yer alan, sekizlik değerlerde hüseyini ve nevâ perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, noktalı onaltılık değerinde hüseyini, otuz ikilik değerde acem, onaltılık değerlerde hüseyini-nevâ perdeleri ile seslendirmiştir. Klâsik Türk Mûsikîsi'nde, eser üslubunu, diğer bir deyişle eserin karakteristik yapısını bozmadan, bu tür nota dışı icrâlar gerçekleştirilmektedir. Uğurlu'nun, bu unsuru, eserin karakteristik yapısını bozmadan, seyir özelliklerine uygun bir şekilde icrâ ettiğini söylemek doğru olacaktır.

Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Tersin Kullanımı

İkinci ölçüde yer alan sekizlik değerdeki sus yerine, aynı değerde olan çargâh perdesini kullanmıştır. Meral Uğurlu'nun bunu ezgisel akışı bozmamak ve sabâ makam dizisini yumuşak bir şekilde duyurmak için yapmış olduğunu düşünebiliriz. Sekizinci ölçüde, sekizlik değerdeki rast perdesinin yerine yine aynı değerde sus işaretini kullanmıştır. Bunu ise, pest seslerin nefes desteği ile daha belirgin duyulmasını sağlamak için yapmış olduğu düşünülebilir.

1.3.2. Sabite Tur Gülerman

Yapılan tahlil doğrultusunda, tartımsal çeşitlemelerle yapılan süsleme ve sus işaretlerinin nota ile doldurulması ya da tersi unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir.

Tartımsal Çeşitlemelerle Yapılan Süslemelerin Kullanımı

İkinci ölçüde noktalı sekizlik değerinde hüseyini ve onaltılık değerde nevâ perdesinden oluşan dörtlük kalıbı, noktalı onaltılık değerinde hüseyini, otuz ikilik değerde acem ve onaltılık değerlerde hüseyini-nevâ perdelerini kullanarak seslendirmiştir. Beşinci ölçüde, noktalı sekizlik değerinde gerdaniye ve onaltılık

değerde acem perdesinden oluşan dörtlük kalıbı, noktalı onaltılık değerinde gerdaniye, otuz ikilik değerde muhayyer, onaltılık değerlerde gerdaniye-acem perdeleri şeklinde yorumlamıştır. Altıncı ölçüde, iki tane onaltılık değerde neva-çargâh perdelerinden oluşan sekizlik kalıbı, onaltılık değerlerde nevâ-hüseyini-nevâ-çargâh perdeleri şeklinde seslendirmiştir. Yine altıncı ölçüde, iki tane sekizlik değerde hüseyini-nevâ perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, noktalı onaltılık değerinde çargâh, otuz ikilik değerde nevâ, onaltılık değerlerde çargâh-kürdi perdelerini kullanarak icrâ etmiştir. Yedinci ölçüde dörtlük değerdeki acem aşîran perdesini ise noktalı onaltılık acem aşîran, otuz ikilik değerde rast ve sekizlik değerde acem aşîran perdelerini kullanarak seslendirmiştir. Yedinci ölçüde sekizlik değerlerdeki çargâh-nevâ perdelerinden oluşan dörtlük kalıbı, otuz ikilik değerlerde çargâh-nevâ, onaltılık değerde çargâh ve sekizlik değerde nevâ perdelerini kullanarak yorumlamıştır. Onuncu ölçünün ilk dörtlüğünün yarısı olan onaltılık değerlerde tiz segâh ve muhayyer perdelerinden oluşan sekizlik kalıbı, otuz ikilik değerlerde tiz segâh-muhayyer ve onaltılık değerde tiz segâh perdelerini kullanarak seslendirmiştir. Gülerman'ın, eserin seyir özelliklerine uygun bir şekilde, icrâya hareketlilik katmak için bu unsuru kullandığını söyleyebiliriz.

Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Tersî Kullanımı

Üçüncü ölçüde dörtlük çargâh perdesinin değerinin yarısını alarak yerine, sekizlik değerde sus işaretini kullanmıştır. Bunu çargâh perdesinden gerdaniye perdesine çıkarken, kaydırma tekniğini kullanmadan, güçlü bir nefes desteğiyle perdelerin daha net duyulabilmesi için yapmış olduğunu düşünebiliriz. Sekizinci ölçüde, sekizlik değerdeki rast perdesinin yerine sus işaretini kullanmasını, pest perdeleri nefes desteği ile net bir şekilde göstermek istemesi olarak düşünebiliriz.

1.4. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, icrâ tavırları nasıldır? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorum

Bu başlıkta, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın icrâ tavırları tahlil edilmiştir.

1.4.1. Meral Uğurlu

Uğurlu, eserin giriş kısmında tartımsal çeşitleme kullanarak, makamın tiz durağı olarak kabul edilen acem perdesini ön plana çıkarmıştır. Süsleme tekniklerinden, en çok çarpmayı kullanarak, perdeleri makam dizilerindeki kullanımına uygun olarak (tizlik-pestlik) icrâ etmiştir. Ayrıca, eserin bazı ölçülerinde, ezgisel akışı hareketlendirmek için mordan, grupetto gibi süsleme tekniklerinin yanı sıra tartımsal çeşitleme unsurunu da kullandığı görülmektedir. Kaydırma tekniğini (glissando) inici seyreden perdeler üzerinde, süzülerek kaydırma (portamento) tekniğini ise çıkıcı seyirdeki perdeler üzerinde kullanmıştır. Eseri genel olarak orta kuvvette seslendiren Uğurlu, müziksel ifade unsurlarından piano, forte, kreşendo gibi nüans elemanlarını da kullanmıştır.

1.4.2. Sabite Tur Gülerman

Sabite Tur Gülerman, eserin giriş kısmında mordan tekniğini kullanarak, makamın tiz durağı olarak kabul edilen acem perdesini ön plana çıkarmıştır. Eser icrâsında, tartımsal çeşitlemelerle ön plana çıkan Gülerman, bunun yanı sıra süsleme tekniklerinden mordan, grupetto, trilli de kullanmıştır. Kaydırma tekniğini (glissando) inici ve çıkıcı seyreden sesler arasında, süzülerek kaydırma (portamento) tekniğini ise çıkıcı seyreden sesler arasında kullanmıştır. Genel olarak eseri orta kuvvette seslendiren Gülerman, müziksel ifade unsurlarından, piano, forte, fortissimo ve kreşendo gibi nüans elemanlarını kullanmıştır.

SONUÇLAR

Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, eser icrâlarında kullandıkları süsleme teknikleri nelerdir? Sorusuna ilişkin sonuçlar

Bu başlıkta, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, Acem Aşîran Makamındaki “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser örneğinde; eser icrâlarında kullanmış oldukları süsleme tekniklerine yönelik sonuçların benzer ve farklılıkları ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

Çarpma Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Yapılan tahlil doğrultusunda her iki icrâcının, değerini kendisinden önceki notadan alan, değerini kendisinden sonraki notadan alan ve değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma türlerini kullandıkları belirlenmiştir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Bu çarpma türünü, eser icrâsında Uğurlu beş kere kullanırken, Gülerman'ın on beş kere kullanması dikkati çekmektedir. Her iki icrâcının da genellikle inici seslerle seyreden perdeler üzerinde bu çarpma türünü, özellikle asma karar perdelerini daha net duyurmak için yapmış olabilecekleri sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Meral Uğurlu, bu çarpma türünü kullanarak makamsal perde hâkimiyetini ortaya koymuştur. Birinci ölçüde acem perdesi üzerindeki Çargâh dizisini, ikinci ölçüde çargâh perdesi üzerinde Sabâ makam geçkisi olan Hicaz dizisini ve altıncı ölçüde düğâh perdesi üzerinde Kürdi dizisi ile kalışı kuvvetlendirmek için bu çarpma türünü kullandığı belirlenmiştir. Bu çarpma ile çarpma yapılan perdelerin dik basılması makam seyrinin bir gereği olarak kabul edilmektedir. Sabite Tur Gülerman ise bu çarpma türünü ikinci ölçüde Meral Uğurlu gibi makam seyrinin bir gereği olarak kullanmış, ayrıca asma karar ve tam karar perdelerini göstermeden, perde kalışlarını kuvvetlendirmek için yine bu çarpma türünü kullanmış olduğu belirlenmiştir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çift çarpma kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Meral Uğurlu'nun dört, Sabite Gülerman'ın ise üç kere kullandığı bu çarpma türünü genel olarak acem ve çargâh perdeleri üzerinde yaptıkları belirlenmiştir. Bunu, makamın merkez aldığı perdeleri güçlendirmek için yapılmış olduğu düşünülebilir.

Mordan kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Bu süsleme tekniğini, Meral Uğurlu'nun, perde perstleşmeleri ve kaydırma unsurunu kullanmadan önce yaptığı belirlenmiştir. Uğurlu'nun mordanı bu şekilde kullanmasının sebebini, ezgide çoğunluk yaratarak, perde pestleşmelerinin daha net duyulmasını sağlamak adına yapmış olduğu düşünülebilir. Sabite Tur Gülerman'ın ise bu süsleme tekniğini, asma kalış perdelerini göstermeden önce yaptığı görülmüştür. Gülerman'ın kullanımını ise asma kalış perdelerini, daha net duyurmak adına bunu yaptığı düşünülebilir. Sonuç olarak, her iki icrâcının bu tekniği kullandığı ancak kullanım biçimlerinin farklı olduğu tespit edilmiştir.

Grupetto kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Her iki icrâcının, bu süsleme tekniğini, birbirine komşu, çıkıcı seyreden perdelerde ve bunun yanı sıra makam seyrinin bütünlüğüne renk katmak adına kullanmış olduklarını söyleyebiliriz.

Vibrato Kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Her iki icrâcının, bu tekniği uzun değerli perdeler üzerinde sıklıkla kullandıkları belirlenmiştir. Gülerman'ın vibrato kullanımı, Meral Uğurlu'ya göre daha belirgin olup, batı müziği şan tekniğindeki kullanım biçimine

daha yakın olduğu sonucuna varılmıştır.

Glissando Kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin gelenekten gelen, vazgeçilmez unsuru olan, kaydırma tekniğini, eser icrâsında Meral Uğurlu altı, Sabite Tur Gülerman ise beş kere kullanmıştır. Meral Uğurlu'nun sadece inici, Sabite Tur Gülerman'ın ise hem inici hem de çıkıcı olarak, bu tekniği kullandığı belirlenmiştir. Her iki icrâcının da bu tekniği, perde pestleşmelerini eserin üslûbuna uygun bir şekilde duyurmak istemeleri sebebiyle kullanmış olduklarını düşünebiliriz.

Portamento Kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Her iki icrâcının, kelimeleri bölmek ve makamsal seyri kesintiye uğratmamak adına bu tekniği kullanmış olduklarını düşünebiliriz. Bir başka açıdan değerlendirildiğinde ise, eser üslûbunda var olan bu tekniği, doğru bir tavır şekli ile göstermiş olduklarını söyleyebiliriz.

Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, eser icrâlarında kullandıkları müziksel ifade unsurları nelerdir? Sorusuna ilişkin sonuçlar

Bu bölümde, Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın Acem Aşîran makamındaki eserin icrâsında kullanmış oldukları müziksel ifade unsurlarına yönelik sonuçlar ele alınmıştır.

Her iki icrâcıda, Acem Aşîran makamındaki bu eseri orta kuvvette seslendirmişlerdir. Eserin, meyan ve tiz bölümlerinde Meral Uğurlu kuvvetli bir icrâ tarzını benimserken, Sabite Tur Gülerman daha kuvvetli bir icrâ tarzını benimsemiştir. Karar perdesine doğru, Uğurlu hafif kuvvette, Gülerman ise orta kuvvette inmiştir. Bu nüans farklılıklarının nedenlerinden biri, Gülerman'ın Batı müziği şan tekniğindeki gibi güçlü nefes kullanımından, bir diğeri ise dinlenen kayıttaki mikrofon sesinin yüksekliğinden kaynaklı olduğu düşünülebilir. Sonuç olarak, eser icrâlarında aynı müziksel ifade unsurlarını, benzer ve farklı yerlerde kullandıkları, bazı çıkıcı seslerde ses gürlüklerini kuvvetlendirip müziksel ifade unsurlarını ön plana çıkaran bir icrâ tavrı sergilemiş oldukları sonucuna varılmıştır.

Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, kullandıkları nota dışı icrâ unsurları nelerdir? Sorusuna ilişkin sonuçlar

Tartımsal Çeşitlemelerle Yapılan Süslemelerin Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Bulgular ve yorum bölümünde, nasıl kullanıldıklarını belirttiğimiz bu unsuru, eser icrâsı boyunca, Meral Uğurlu, beş kere, Sabite Tur Gülerman ise dokuz kere kullanmıştır. Bu unsuru, eserin durağan sayılabilecek perdeleri üzerinde, icrâyâ hareketlilik katmak için yaptıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Tersî Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Her iki icrâcı da kelimeyi bölmeden nefes desteği ile pest seslerin daha belirgin duyulması için sus işareti kullanmışlardır. Meral Uğurlu farklı olarak, ikinci ölçüde sus işaretinin olduğu yerde bu hakkını kullanmayarak ezgisel akışı devam ettirmiş, bunu Sabâ makam duygusunu sözlerle bütünleştirmek için yapmış olduğu düşünülebilir. Sonuç olarak, kelimeleri bölmeden, perdelerin duyumunu netleştirmek için bu unsuru kullandıkları sonucuna varılmıştır.

Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın, icrâ tavırları bakımından benzer ve farklı yönleri nelerdir? Sorusuna ilişkin sonuçlar

Benzer Yönleri

Her iki icrâcı da aynı çarpma türlerini kullanmışlardır. Çarpma türlerinden en çok, değerini kendisinden önceki notadan alan tek çarpmayı, sonra sırasıyla değerini kendisinden sonraki notadan alan tek ve çift çarpmayı kullanmışlardır. Çarpmanın yanı sıra, süsleme tekniklerinden, mordan, grupetto, vibrato ve

portamentoyu da kullandıkları belirlenmiştir. Büyük değerlerdeki perdeler üzerinde vibrato yapıp, çıkıcı seyreden sesler arasında süzülerek kaydırmayı (portamento) kullanmışlardır. Nota dışı icrâ unsurlarından tartımsal çeşitlemeleri ve sus işaretlerinin nota ile doldurulması ya da tersi unsurlarını kullanmışlardır. Kelimeleri ve kelime köklerini bölmek için kaçak nefes destekleri ya da eserin üslûbuna uygun yerlerde nefes alarak icrâlarını sürdürmüşlerdir. Eserin tiz bölümlerini kuvvetli bir şekilde seslendirmişler fakat bunda ısrarcı olmayıp, eseri genel olarak orta kuvvette seslendirerek abartılı bir icrâ tavrından uzak durmuşlardır. Eser icrâlarında kullanmış oldukları, tüm teknik ve unsurları, makamın seyir özelliklerine ve eserin üslûbuna uygun olarak kullandıkları sonucuna varılmıştır.

Farklı Yönleri

Sabite Tur Gülerman, eser icrâsına mordan ile başlarken Meral Uğurlu tartımsal çeşitlemeyle başlamıştır. Gülerman'ın çarpma unsurunu kullandığı bazı yerlerde, Uğurlu mordan kullanmış, Uğurlu'nun notaya bağımlı kaldığı bazı yerlerde ise Gülerman tartımsal çeşitleme kullanmıştır. Gülerman eser icrâsı genelinde Uğurlu'ya göre, süsleme tekniklerini ve tartımsal çeşitlemeleri daha çok kullanmıştır. Uğurlu ise Gülerman'a kıyasla daha sade bir icrâ gerçekleştirmiştir. Gülerman, eser icrâsında süsleme tekniklerinden olan trill unsurunu kullanırken, Uğurlu bu tekniği hiç kullanmamıştır. Vibrato tekniğini, Gülerman'ın, Batı müziğindeki şan tekniğine yakın bir tarzda kullandığı görülmüştür. Eser icrâsında, Batı müziği şan tekniğini, makamsal seyirde, perde hâkimiyetini bozmadan sıklıkla kullanan Gülerman, bu tekniğin doğru kullanımının Klâsik Türk Mûsikîsi adına faydalı olabileceğinin de bir kanıtı olmuştur.

Sonuç olarak, Klâsik Türk Mûsikîsi'nde, sadece notaya bağımlı kalarak bir icrâ gerçekleştirilemeyeceği bilinen bir gerçektir. Yaptıkları teknik kullanımları, eserin üslûbunu bozmadan güçlendirmek ise son derece ustalık gerektirmektedir. Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın kullanmış oldukları tüm teknik ve unsurlar, eserin üslûbuna uygun olarak, icrâyâ hareketlilik ve duygu katmıştır. Acem Aşîran makamındaki “Bir haber ver ey sabâ” adlı eser icrâlarındaki benzerlik ve farklılıklarından yola çıkarak, Meral Uğurlu'nun klâsik tavra, Sabite Tur Gülerman'ın ise klâsik tavır içerisinde yenilikçi tavra mensup olduklarını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, günümüzde bir nevî meşk yöntemi olan, icrâcılarının taklit edilmesinin yanı sıra Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü icrâlarında, Uğurlu ve Gülerman'ın, uyguladıkları tekniklerin açık bir şekilde notada gösterilmesiyle, tavırlarını kazanmanın mümkün olduğu ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKLAR

- Ak, A.Ş. (2002). Türk Musîkîsi Tarihi. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Behar, C. (1992). Zaman, Mekân, Müzik.,Afa Yayıncılık,İstanbul.
- Beşiroğlu, Ş. (1998). Türk Mûsikîsinde Üslûp ve Tavrı Açısından Meşk. İstanbul Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Gazimihal, M.R.(1961). Musîki Sözlüğü. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Oter, S.T.(2018, 15-20 Temmuz). Uluslararası Müzik Eğitim Birliği. 33. Dünya Konferansı, Türk Dünyası Oturumu. Bakü, Azerbaycan,359-364.
- Özbilen, N.Ö. (2007). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Temel Bilimler Ana Sanat Dalı, Türk Sanat Müziği Programı, İstanbul.
- Özçelik, S. (2002). Batı Müziği Yazısında Süslemeler. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi. (Cilt.22). Sayı.3, ss.77-91.
- Öztuna, Y. (2006). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi.(Cilt.1). Kültür BakanlığıYayınları, Ankara.
- Öztuna, Y. (2006). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi.(Cilt.2). Kültür BakanlığıYayınları, Ankara.
- Sezgin, B.S. (1982). Düşündüklerimiz. San'at ve Kültürde Kök, (14).
- Sözer, V. (2005). Müzik Ansiklopedik Sözlük. Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Şen, H.O. (1998). Alâeddin Yavaşca. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Turgay, N.Ö., Ayangil, R. (2016). Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar. Rast Müzikoloji Dergisi. (Cilt.4). Sayı.1, ss.1165-1184.
- Türk Dil Kurumu, (2005).Türkçe Sözlük. TDK, Ankara.
- Türk Dil Kurumu, (2011).Türkçe Sözlük. TDK, Ankara.
- İnternet Kaynakları:
- Akdoğu, O. (2016). Doğru Bilinen Yanlışlar. Müzik Eğitimcileri Sitesi. Erişim:<http://www.muzikegitimcileri.net/forum/viewtopic.php?f=17&t=1093/Yayın.Htm>(29.01.2019)