İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FASIL ŞARKICILIĞI AÇISINDAN TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE SÜSLEMELER

SANATTA YETERLİK TEZİ

Nesibe Özgül ÖZBİLEN
404003001

Anasanat Dalı: Temel Bilimler
Programı: Türk Sanat Müziği

Ocak 2007

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FASIL ŞARKICILIĞI AÇISINDAN TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE SÜSLEMELER

SANATTA YETERLİK TEZİ

Nesibe Özgül ÖZBİLEN
404003001

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 25 Aralık 2006
Tezin Savunulduğu Tarih: 19 Ocak 2006

Tez Danışmanı:	**Doç. Nermin KAYGUSUZ (İTÜ)**
Eş Danışman :	**Prof. Ruhi AYANGİL (YTÜ)**
Diğer Jüri Üyeleri:	**Yrd. Doç. Şerife Güvençoğlu (İTÜ)**
	Yrd. Doç. Eylem Arıca (YTÜ)
	Öğr. Gör. Zeynep Barut (İTÜ)

Ocak 2007

ÖNSÖZ

Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler konulu tez çalışması, bireysel yaratıcılığın asâletine ve bağlı olunan icrâ ekolünün sorumluluğuna daima sahip çıkan müzisyenin icrâsı sırasında gerçekleştirdiği; melodik örgü ve motifleri zenginleştirmede başvurulan süsleme biçimlerinin ortaya çıkarılmasına örnek oluşturma yolunda bir başlangıç olarak hazırlanmıştır.

Müziğin tarihsel gelişim ve değişiminin tespiti açısından önem taşıyan kayıt örneklerinin çözümlemesinin yapılması, Türk Makam Müziği'nde yeni sayılabilecek müzikbilim alt başlıklarının belirlenmesi ile üslûp analizi çalışmalarına önemli ölçüde katkı sağlayacaktır. Böylece Türk Makam Müziği'nin bilimsel ve estetik yönünün açığa çıkarılması ile bu alan bilgilerinin kuramsallaştırılması yolunda, çalışmamızın bir adım olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmayı öneren ve tezin eş danışmanlığı yürüten hocam sayın Prof. Ruhi Ayangil'e, ses kayıt arşivini kullanımıma açan sadânüvis sayın Cemal Ünlü'ye, nota yazımında yardımları için kemençevi sayın Aslıhan Eruzun Özel, kemençevi sayın Binnaz Çelik'e ve kanuni sayın Didem Dermen'e, sayın Gülçin Özkişi'ye ve danışmanım sayın Doç. Nermin Kaygusuz'a teşekkürlerimi sunarım.

Nesibe Özgül ÖZBİLEN

Ocak 2007

İÇİNDEKİLER.....iii

KISALTMALAR.....v

ŞEKİL LİSTESİ.....vi

SEMBOL LİSTESİ.....ix

ÖZET.....x

SUMMARY.....xi

1. GİRİŞ.....1

2. TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE SÜSLEME.....7

3. SÜSLEME ELEMANLARINA GENEL BAKIŞ.....11

3.1. Çarpma Ailesi.....12

3.1.1. Belirsiz Apojiyatür 13
3.1.2. Uzun Apojiyatür.....14
3.1.3. Kısa Apojiyatür.....15
3.1.4. Yazılmamış / Geleneksel Apojiyatür.....16
3.1.5. Çift Apojiyatür.....16
3.1.6. Glissando.....17
3.1.7. Portamento.....17
3.1.8. Geçit Apojiyatür.....18

3.2. Titreşim Ailesi.....19

3.2.1.Tremolo.....19
3.2.2.Vibrato.....20
3.2.3.Tril.....21
3.2.4. Mordan.....23

3.3. Paylaştırma Ailesi.....24

3.3.1. Geçiş Notası.....25
3.3.2. Değiştirme Notaları..... 26
3.3.2.1. Cadent.....26

3.3.2.2. Plainte.....27
3.3.3. Dönüş Çeşitleri.....27
3.3.3.1 Melismatik Gruplar ve Grupetto.....27
3.3.3.2 Kırık Notalar.....29

3.4. Diğer Süslemeler.....29

3.4.1. Falsetto atlamalı oktav aralıkları.....29
3.4.2. Kesik Okuyuş – Staccato.....29
3.4.3. Rubato.....30
3.4.4. Serbest kısım.....30
3.4.5. Stapo.....31
3.4.6. Subito.....31
3.4.7. Sus işaretlerinin nota ile doldurulması ya da tersi.....31
3.4.8.Vakfe.....32
3.4.9.Vurgu.....32
3.4.10. Recitative.....33
3.4.11. Notaya Göre Ritmik / Melodik Yapıda Sadeleşme.....33

4. ESER ANALİZLERİ.....35

4.1. Nihavend Şarkı "Ahteri Düşkün Garibi".....35
4.2. Muhayyerkürdi Şarkı "Akşam Yine Gölgen".....38
4.3. Sultaniyegah Şarkı "Al Sazını Sen Sevdiceğim".....41
4.4. Mahur Şarkı "Bir Gönülde İki Sevda".....44
4.5. Hüzzam Şarkı "Dün Gece Bir Şuhun" 47
4.6. Hüseyni Şarkı "Fariğ Olmam".....51
4.7. Hüzzam Şarkı "Görmedim Uysun Felek".....54
4.8. Nihavend Şarkı "Koklasam Saçlarını".....56
4.9. Kürdilihicazkar Şarkı "Neşem Emelim".....59
4.10. Kürdilihicazkar Şarkı "Ömrümce O Saf Aşkını".....63
4.11. Kürdilihicazkar Şarkı "Seninle Ey Gül-i Ahsen".....65
4.12. Hicaz Şarkı "Sine-i Suzanıma".....67
4.13. Hüzzam Şarkı "Son Hatıra Aşkımda Kalan".....69
4.14. Hüzzam Şarkı "Sükunla Geçer Ömrüm".....71

5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....75

KAYNAKLAR.....78

EKLER.....80

A) RÖPORTAJLAR.....80
A.1. Prof. Dr. Alaêddin Yavaşça, 24 Ocak 2005, Kişisel Görüşme..... .80
A.2. Hanende Nurettin Çelik, 9 Mart 2005, Kişisel Görüşme.....83
A.3. Doç. Ruhi Ayangil, 13 Nisan / 10 Mayıs 2006, Kişisel Görüşme.....85

ÖZGEÇMİŞ.....89

KISALTMALAR:

vib.	:Vibrato
rub. ve ***a tempo***	:Rubato ve a tempo
sub.	: Subito (Ani Bitişler)
trem.	:Vokal Tremolosu
m.	Melismatik
s	Stapo
sub.	Subito
Ing.	: İngilizce
Ger.	: Almanca
Fr.	: Fransızca
It.	: İtalyanca

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 3.1 : Acciaccatura / Çarpma..... 13
Şekil 3.2 : Çarpma Amacıyla Küçük Nota Değerlerine Bölünme..... 13
Şekil 3.3 : Belirsiz Apojiyatür – Basamak..... 14
Şekil 3.4 : Uzun Apojiyatür..... 14
Şekil 3.5 : Kısa Apojiyatür……. 15
Şekil 3.6 : Yazılmamış / Geleneksel Apojiyatür 16
Şekil 3.7 : Çift Apojiyatür / Çarpma…….. 16
Şekil 3.8 : Glissando..... 17
Şekil 3.9 : Portamento..... 17
Şekil 3.10 : İradi Perde Pestleşmeleri 18
Şekil 3.11 : Geçit Apojiyatür..... 18
Şekil 3.12 : Vokal Tremolo..... 19
Şekil 3.13 : Ribattuta..... 20
Şekil 3.14 : Barok Vibrato..... 20
Şekil 3.15 : Vibrato..... 21
Şekil 3.16 : Tril..... 23
Şekil 3.17 : Mordan..... 23
Şekil 3.18 : Mordan..... 24
Şekil 3.19 : Mordan..... 24
Şekil 3.20 : GeçişNotası..... 25
Şekil 3.21 : Geçiş Notası..... 25
Şekil 3.22 : Cadent..... 26
Şekil 3.23 : Kararda Ritmik Değişiklik..... 26
Şekil 3.24 : Plainte..... 27
Şekil 3.25 : Hıçkırık..... 27
Şekil 3.26 : Grupetto Çeşitleri..... 28
Şekil 3.27 : Melismatik Gruplar..... 28
Şekil 3.28 : Falsetto Atlamalı Oktav Aralıkları..... 29
Şekil 3.29 : Kesik Okuyuş – Staccato..... 29
Şekil 3.30 : Rubato..... 30
Şekil 3.31 : Stapo..... 31
Şekil 3.32 : Subito 31
Şekil 3.33 : Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Tersi..... 32
Şekil 3.34 : Vakfe..... 32
Şekil 3.35 : Vurgu..... 33
Şekil 3.36 : Resitativo 33
Şekil 3.37 : Notaya Göre Ritmik / Melodik Yapıda Sadeleşme..... 34
Şekil 4.1 : Ahteri Düşkün Garibi Nihavend Şarkının Zemin Bölümü… 35
Şekil 4.2 : Ahteri Düşkün Garibi Nihavend Şarkının Nakarat Bölümü 36
Şekil 4.3 : Ahteri Düşkün Garibi Nihavend Şarkının Meyan Bölümü.. 37
Şekil 4.4 : Akşam Yine Gölgen Muhayyerkürdi Şarkının Zemin Bölümü…. 38
Şekil 4.5 : Akşam Yine Gölgen Muhayyerkürdi Şarkının Nakarat Bölümü…… 39

Şekil 4.6 : Akşam Yine Gölgen Muhayyerkürdi Şarkının Meyan Bölümü…… 40
Şekil 4.7 : Al Sazını Sen Sevdiceğim Sultaniyegah Şarkının Zemin Bölümü…… 41
Şekil 4.8 : Al Sazını Sen Sevdiceğim Sultaniyegah Şarkının Nakarat Bölümü…… 43
Şekil 4.9 : Al Sazını Sen Sevdiceğim Sultaniyegah Şarkının Meyan Bölümü…… 43
Şekil 4.10 : Bir Gönülde İki Sevda Mahur Şarkının Zemin Bölümü…... 44
Şekil 4.11 : Bir Gönülde İki Sevda Mahur Şarkının Nakarat Bölümü…. 45
Şekil 4.12 : Bir Gönülde İki Sevda Mahur Şarkının Meyan Bölümü…... 46
Şekil 4.13 : Dün Gece Bir Şuhun Hüzzam Şarkının Zemin Bölümü…... 47
Şekil 4.14 : Dün Gece Bir Şuhun Hüzzam Şarkının Nakarat Bölümü…. 48
Şekil 4.15 : Dün Gece Bir Şuhun Hüzzam Şarkının Meyan Bölümü…... 49
Şekil 4.16 : Fariğ Olmam Hüseyni Şarkının Zemin Bölümü……... 51
Şekil 4.17 : Fariğ Olmam Hüseyni Şarkının Nakarat Bölümü……. 52
Şekil 4.18 : Fariğ Olmam Hüseyni Şarkının Meyan Bölümü…….. 53
Şekil 4.19 : Görmedim Uysun Felek Hüzzam Şarkının Zemin Bölümü.. 54
Şekil 4.20 : Görmedim Uysun Felek Hüzzam Şarkının Nakarat Bölümü 54
Şekil 4.21 : Görmedim Uysun Felek Hüzzam Şarkının Meyan Bölümü. 55
Şekil 4.22 : Koklasam Saçlarını Nihavend Şarkının Zemin Bölümü…... 56
Şekil 4.23 : Koklasam Saçlarını Nihavend Şarkının Nakarat Bölümü… 57
Şekil 4.24 : Koklasam Saçlarını Nihavend Şarkının Meyan Bölümü….. 57
Şekil 4.25 : Koklasam Saçlarını Nihavend Şarkının Nakarat Bölümü…. 58
Şekil 4.26 : Neşem Emelim Kürdilihicazkar Şarkının Zemin Bölümü… 59
Şekil 4.27 : Neşem Emelim Kürdilihicazkar Şarkının Nakarat Bölümü.. 60
Şekil 4.28 : Neşem Emelim Kürdilihicazkar Şarkının Meyan Bölümü... 62
Şekil 4.29 : Ömrümce O Saf Aşkını Kürdilihicazkar Şarkının Zemin…. Bölümü 63
Şekil 4.30 : Ömrümce O Saf Aşkını Kürdilihicazkar Şarkının Nakarat Bölümü…… 63
Şekil 4.31 : Ömrümce O Saf Aşkını Kürdilihicazkar Şarkının Meyan Bölümü…… 64
Şekil 4.32 : Seninle Ey Gül-i Ahsen Kürdilihicazkar Şarkının Zemin Bölümü…… 65
Şekil 4.33 : Seninle Ey Gül-i Ahsen Kürdilihicazkar Şarkının Nakarat Bölümü…… 66
Şekil 4.34 : Seninle Ey Gül-i Ahsen Kürdilihicazkar Şarkının Meyan Bölümü…… 66
Şekil 4.35 : Seninle Ey Gül-i Ahsen Kürdilihicazkar Şarkının Nakarat Bölümü…… 67
Şekil 4.36 : Sine-i Suzanıma Hicaz Şarkının Zemin Bölümü…….. 67
Şekil 4.37 : Sine-i Suzanıma Hicaz Şarkının Nakarat Bölümü…… 68
Şekil 4.38 : Sine-i Suzanıma Hicaz Şarkının Meyan Bölümü…….. 68
Şekil 4.39 : Son Hatıra Aşkımda Kalan Hüzzam Şarkının Zemin Bölümü….. 69
Şekil 4.40 : Son Hatıra Aşkımda Kalan Hüzzam Şarkının Nakarat Bölümü…… 70
Şekil 4.41 : Son Hatıra Aşkımda Kalan Hüzzam Şarkının Meyan Bölümü….. 71
Şekil 4.42 : Sükunla Geçer Ömrüm Hüzzam Şarkının Zemin Bölümü… 71

Şekil 4.43 : Sükunla Geçer Ömrüm Hüzzam Şarkının Nakarat Bölümü…… 72
Şekil 4.44 : Sükunla Geçer Ömrüm Hüzzam Şarkının Meyan Bölümü... 73

SEMBOL LİSTESİ

>	Vurgu
.	Kesik Okuyuş (staccato)
g.	Glissendo
↓	Perde Pestleştirme
,	Vakfe
8 va...	Oktav Atlayışları
T	Grupetto
tr.	Tril
M	Mordan

FASIL ŞARKICILIĞI AÇISINDAN
TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE SÜSLEMELER

ÖZET

Bu çalışmada yüzyıllar boyunca meşk sistemiyle yaşayan, gelişen ve kendini yenileyen Türk Makam Müziği repertuarından seçilen yirminci yüzyılın ilk yarısında kayıt edilmi ondört eserin ses kayıtları analiz edilmiş, eserlerin notalarında yer almayan ancak icracıların zarafet ve ustalıkla ilave ettikleri süslemeler sistematik bir yöntemle tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırma sırasında kullanılacak örneklerin belirlenebilmesi için öncelikle besteledikleri eserler fasıllarda yer alan besteciler, ardından bu bestecilerin taş plağa okunan eserleri tespit edildi. Seçilen eserlerin kimler tarafından icra edildiği incelendi ve "fasıl şarkıcısı" vasfına sahip olanların kayıt örnekleri kolleksiyonerlerden araştırıldı. Ulaşılan eserler Windows Media Player programında dinlenildi. Kayıtların tarihleri yine kolleksiyonerler tarafından katalog bilgileri de göz önüne alınarak yaklaşık olarak tesbit edildi.

İcracılarının notadan farklı olarak yapmış olduğu süslemeler seçilerek, nota dışı ilavelerin analizi ve sınıflandırılması detaylı bir şekilde gözler önüne serildi; eserlerin icraları üstte, yayınlanmış notaları altta yer almak üzere çift porte üzerinde Finale Nota Yazım Programı'nda yazıldı.

Analiz ve sınıflandırmaları yapılmasının ardından, sonuç bölümünde fasıl şarkıcılığı eğitimi açısından metodik oluşumlara yönelik ve icra kolaylığı açısından süslemelerin nota yazımında kullanılabilmesi için önerilen işaretlerin yanı sıra; Fasıl Şarkıcılığı İcra Tarihinin oluşturulması konusunda gerekli olduğu düşünülen öneriler üzerinde durulmuştur.

ORNAMENTS IN TURKİSH MAQUAM MUSİC CONCERNİNG TO "FASIL ŞARKICILIĞI"

SUMMARY

In this study some pieces of music, which have been alive thtougout the centuries, developed and revitalized by the help of meşk system, are selected among the Turkish Maqam Music Reprtoire, and their sounds-records belonging to early twenties have been analyzed; in that way some special ornaments, which in fact did not exist in written music, yet added by master singers in a really skillful and tasteful manner, are tried to be found out.

To be able to specify the examples which will be used in research first the musicians whose studies existed in "Fasıl"have been determined than their studies recorded in old-time stone-records have been aquired. The singers who had performed these selected studies have been discovered. After that, the ones who have the fame to be "fasıl şarkıcısı" have been researched with their existing records from the collectioners. These studies which have been aquired have been listened to through the Windows Media Player programme. These records have approximately been dated by collectioners by concidering their catalogue information.

The ornaments, which did not exist in written form, yet, performed by the singers hve been chosen, and these non-recorded addings have been analyzed, sorted out and exposed in details. While the independent performences have been located above, published written music have been located below and in that way they have been organized and written on the shape of double porte in Finale Note Programme. After the analysing and catagorizing have been completed, in the final part some suggestions about special signs for these ornaments which maket hem easier to perform, have been made and also the necessity of preparing a specific history of the performance of Fasıl Şarkıcılığı has been emphasized.

GİRİŞ

Hem repertuarı hem de üslup özellikleri bakımından kültürümüz içinde önemli bir yere sahip olan Türk Makam Müziği repertuarı bazı istisnai girişimler dışında 20. yüzyılın başlarına kadar nota kullanılmadan, meşk silsilesi ile hafızalarda muhafaza edilerek günümüze ulaşmıştır. Bu repertuar, bir ölçüde Ali Ufki (1650), Kantemir (1700), Nâyi Osman Dede (öl.1730), Abdülbakî Nasır Dede (1756-1812) ve Hamparsum'un (1813 -1815) geliştirdikleri nota sistemleri yanında, daha ziyade Muzıka-i Hümayun'un kuruluşu ile benimsenen Batı notası yardımıyla tespit edilmiştir. İkinci meşrutiyet sonrası (1908) makamsal nota yayıncılığı gelişmeye başlamış; Notacı Hacı Emin Efendi (1845 -1907), Şamlı Selim, Şamlı İskender, Şamlı Tevfik (1901 / 1920 yılları arasında), Muallim İsmail Hakkı Bey (1866 -1927), Notacı Melekzet (Mustafa Nuri) Efendi, Udi Apet, Onnik Zadoryan, Mûsikî-i Osmanî Cemiyeti, Darüttalim-i Musikî Neşriyatı, Fahri Kopuz ile Darülelhân kuruluşunun Rauf Yekta Bey başkanlığındaki nota yayın faaliyetleri birbirini takip etmiştir.

Günümüzde resmi kurumlar bağlamında kullanılan Makam Müziği repertuarı ise, Rauf Yekta Bey ve Arel-Ezgi-Uzdilek'in geliştirdiği nazariyat ve notalama yöntemi temel alınarak son yüzyıl içinde notaya alınmıştır. Ancak, Türk Makam Müziği repertuarının notaya alınmasıyla, eserlerin bütün özelliklerinin gözlemlenmesine imkân veren bir yazı biçiminin oluşmadığı veya oluşturulamadığı görülmektedir. Bu husus çeşitli yazarlarca farklı biçimlerde de dile getirilmiştir:

> "Nagamati raptedecek bir vasıtamız yoktur diyordum. Ortada alafranga ve Hamparsum var ise de gerçekten fenn-i edvâra mensup olanlardan tahkik edilip bit tecrübe dahi sabit olduğu veçhile, bu notalar bizim nagamatımızı (nağmelerimizi) bihakkın ihata ve ihtiva edemiyorlar (kapsayıp içermiyorlar). Bestenin asıl ruhu mesâbesinde (derece, kadar) olan bir takım hürde ve musânna (ince ve san'atlı) nağmeler hariçte kalıyor." (Çelebi, 1894)

Nota yazısının sıklıkla kullanılmaya başlanılmasına kadar geçen süre içinde eserler, icracıların tarzlarına ve eserler üzerindeki tasarruflarına göre şekillenmiş; böylece icracıların hafızalarındaki eserlere ekledikleri / çıkardıkları / değiştirdikleri

melodik ve ritmik örgenler, müzisyen kuşaklar arasında kurulan adeta gizli bir bağ ile sonraki kuşaklara aktarılmaya başlanmıştır.

"Nazari Ameli Türk Musıkisi" adlı eserinde, Dr. Suphi Ezgi tarafından bir lahnin bünyesi tarif edilirken; "unsur yahut çiçek" ezginin ve usulün en küçük parçası olarak adlandırılır ve ezgi sesindeki tekrar ve küçük değişikliklerden söz eder.(Ezgi, 1935) Eserler üzerinde icracıların kişisel tasarrufları bazı müzik bilimcilerce eserlerin çiçeklendirilmesi suretiyle bozulması olarak yorumlansa da, daha ziyade icracılar arasında bir icracılık ustalığı olarak, sanatlarındaki yetkinliğin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Bu noktadan hareketle; Türk makam müziği nota repertuarında bir eserin farklı icra kanallarından geçerken büründüğü şekillere nazaran birden fazla farklı biçimde yazıya geçirilmiş örneklerine rast gelmek ve bu tür farklı yazılımlar yüzünden "eserin aslı budur" tartışmalarına tanık olmak, olağan bir görünüm arz etmeğe başlamıştır.

Bu durumda, kullanılan nota yazım sisteminin elliptic -bazı özellikleri yazıya geçirmeyen- özelliği sebebiyle prescriptive -kesin tanımlayıcı- özelliğin çoğu nota metninde yansıtılması mümkün olmamış, bu yüzden her eserin üslûp farklılıklarına göre yazılmış birçok değişik biçimi varlığını sürdüre gelmiştir. Günümüzde halen birçok nota metni, icra edilmekte olan eserin sadece ana hatlarını gösteren genel bir yol haritası olma özelliğini bünyesinde barındırır. İcracıların bu genel müzik hatlarına kendi üslûp özelliklerinden kaynaklanan biçimlerle gerçekleştirdikleri tasarrufların Türk makam müziği'nde bugüne değin üzerinde gerekli itina ile durulmayan ve ayrı bir bilgi hanesi olarak belirlenmeyen "süsleme elemanları" oldukları ileri sürülebilir.

Bir müzik yazısının, enstrüman ya da insan sesini ilgilendiren süsleme elemanları ile zenginleştirilmesi / farklılaştırılması, örneği esasen Batı'da görülen ve zaman içerisinde müzik bilimi içinde bir bilgi kolu haline getirilmiş olan bir olgudur. C.P.E. Bach'ın bu konudaki görüşleri oldukça değerlidir:

> "Süslemelerin zarureti için hiç kimse şüphe duyamaz. Onlar kaçınılmazdır. Onlar notaları birbirine bağlar, onları canlandırır, notalara gerekli olan özel vurgu ve ehemmiyeti verir, onları özel bir uyaran sebebiyle kabul edilebilir yapar ve özel bir dikkat uyandırırlar. İçeriği belirginleştirir, ister üzgün ister neşeli ya da diğer bir deyişle, mümkün olan her durumda daima kendi paylarına müziğe katkıda bulunurlar. Bu elemanlar önemli bir imkân olarak gerçek bir performans için gerekli malzemeyi sağlarlar." (The New Grove, 2001)

Makam Müziğimizde bu süsleme elemanları gerek çalgılar, gerekse insan sesi bakımından çeşitli görünümler / duyumlar biçiminde gerçekleştirilir ve algılanırlar.

Özellikle fasıl geleneği içinde biçimlenen çalma ve söyleme tarzları Türk Makam Müziği süsleme elemanlarının gözlenmesi bakımından önemli bir zenginlik alanıdır.

Türk Makam Müziği okuyuculuğunun, gerek toplu, gerekse solo icraların tümü itibariyle "fasıl şarkıcılığı" olarak adlandırılması, makam müziğimizin esasen bir "fasıl müziği" oluşundan kaynaklandığı düşünülerek kullanılmış yeni bir terimdir. İlk defa bu terim YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi'nin kuruluşu (1999) sırasında Prof. Ruhi Ayangil tarafından kullanılmıştır:

> "Fasıl şarkıcılığı terimi, Türk makam müziğini büyük formlardaki eserleri seslendirme kudretine, teknik bilgi donanımına ve ustalığı sahip icracıya verilen isimdir." (Ayangil, 2006)

Batı müziğinde Barok şarkıcılığı, opera şarkıcılığı, lied şarkıcılığının birbirinden farklı üslûplar oluşundan yola çıkılarak uzmanlık alanlarına ayrılışı gibi "Fasıl Şarkıcılığı" teriminin de Türk makam müziği repertuarını büyükten küçüğe bütün formlarıyla bir bütün olarak icra edebilecek özelliklere sahip icracılar için kullanılması kabul görmüştür. Bu görüşle, toplu ses ve saz icraları ile biçimlenen koro okuyuşları yanında, solo insan sesi ile yapılan icraların tümü de "fasıl şarkıcılığı" kapsamında kabul edilebilir. Buradan hareketle, bu tez çalışmasında "fasıl şarkıcılığı" nitelemesinin salt bir formun -klasik fasıl formu- toplu olarak icra edilmesi olarak algılanan anlamının, makam müziğinin tüm sözlü repertuarını seslendiren icracıları kapsayacak biçimde genişletildiği göz önünde tutulmalıdır.

Bugün Türk makam müziğinde solist denildiği zaman genellikle sadece "şarkı" formunda eserler okuyan sanatçı akla gelmektedir:

> "Solistler Kâr okumaz" ne münasebet. Solist Kârı okuyacak; Kârçeyi okuyacak; besteyi okuyacak. Bu bizim geleneğimizde vardır. Şakir Ağa hem şarkı bestekârı, hem fasıl şarkıcısıdır. Yani aynen kilise kantoru gibi. Bu şarkıcılık konseptini fasıl şarkılığı kavramı içine oturttuğunuz zaman, teknik bir bilgi beceri ve ustalığı bünyesinde barındıran teknik bir elemandan bahsediyoruz." (Ayangil, 2006)

Fasıl şarkıcılığı tabirinin içinde klasikten günümüze kadar gelen bir repertuar mevcuttur. Fasıl okumak işi bir üslûp, bir tarz, bir kabiliyeti gerektirdiği için bir şarkıcının kudreti fasıl müziğini hakkıyla icra edip edememesi ile bağlantılı olmalıdır.

Eski deyimle hanende (Osm.), günümüz Türkçesiyle fasıl şarkıcılarının sahip oldukları sanat gücünü ortaya çıkarmak ve ustalıklarını vurgulamak maksadıyla, farklılaşma adına icralarında ortaya koydukları süsleme elemanlarının "süsleme" olarak algılanması doğaldır ki bu, müziğimiz üzerine bilimsel araştırmaların sıklıkla

yapılmaya başlandığı günümüzün meselesidir. Türk Makam müziğinde süslemeler, yüksek icra gücüne sahip icracılar tarafından bilinçli olarak veya alışkanlıkla -nota dışı bezeyişler olarak- kullanılagelmiştir. Yorumcunun alanını belirleyen, icracının sanat gücünü temsil eden süsleme elemanları ve notada olmayan ilâveler, Türk Makam Müziği notalarında sıklıkla yer bulmamış; en sık kullanılan işaret, tekli çarpma notalarından ileri gidememiştir. Ancak bu çarpmaların bile tam olarak hangi nota ile bağıntılı olduğu ya da değerinin ne olduğu çoklukla belirgin değildir. Eser icrası sırasında yapılan vibratolar, grupettolar, glissandolar ya da portamentolar ise çoğunlukla notaya yazılmamış ve sınırlı örnekler dışında da el' an yazılmamaktadır. Bu özelliğiyle sesle yapılan süsleme elemanlarının tanımlama ve sınıflamayı zorlaştırıcı, anonim bir karakter taşıdıkları gözlemlenmektedir.

Süsleme elemanlarını bu anonim karakterlerinin ayrıştırılarak belirgin kılınması, karşılaştırmalı bir müzikbilimsel çabayı gerektirdiği kadar, besteciler bakımından da özel bir önem sarf edilmesi gerektiğini düşündüren bir husustur.

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

Sadettin Kaynak, Osman Nihat Akın, Bimen Şen, Suphi Ziya Özbekkan, Yorgo Bacanos, Artaki Candan, Zeki Arif Ataergin gibi yirminci yüzyıl bestecileri, eserlerinde süsleme elemanlarını notada olabildiğince göstermek endişesini taşımış, böylece hançere kıvraklığını hedefleyen motiflerini, belirgin melodilerle ve açık şekilleri ile notada gösterme yolunu tutmuşlardır. Bu durum özellikle Zeki Arif Ataergin ve Sadettin Kaynak' ın eserlerinde açıkça görülebilir:

> "Sadettin Kaynak'ın eserleri hiç ilave kabul etmez. Bir bestekârın eserini al, tahrif et değiştirerek çalmaya başla; bu iş müzisyenliğe yakışmaz. Bu konular çok hassas hassastır. Sadettin Kaynak'ın eserlerinde "deha" vardır. Zeki Arif Ataergin'de de aynı şey fazlasıyla vardır. Ataergin aranağmelere fazla yer vermemiştir ama muhkem eser yapmıştır. Onun eserlerine ne melodik yapısında, ne usûle intibak tarzında, ne gideri tarzında ne bir aşağı, ne bir yukarı bir şey ilave edemezsin. O zaman eser bozulur. 32'liklerde ani entarvaller kullanmış, bunlara daha ne ilave edilebilir?" Zeki Arif Ataergin: "Bak evladım benim bestelediğim şarkılarda, mezürler arasındaki çizgileri kaldırırsan gazel olur. Gazelde ben sürpriz geçkilere çok önem veririm, bu sürpriz geçkiler bol bulunduğundan dolayı bunu ayrıca süslemeye gerek kalmaz" demişti. (Yavaşça, 2005)

Süslemeler konusunun nazari olarak yeterince işlenmeyişi ve icra üslupları ile ilgili yazılı kaynakların azlığı, bu konularda tarihsel ve sınıflandırmaya elverişli yaklaşımların belirlenmesine yeterince imkân vermemektedir. Bununla birlikte, günümüzde fasıl müziği, Türk makam müziğinin yaşadığı yozlaşma içerisinde

gerçekleşen kötü ve eksik icralar sebebiyle basit bir müzik türü olarak algılanır olmuştur. Hâlbuki fasıl, son derece hürmet edilmesi gereken oldukça teknik özellikleri bünyesinde barındıran icranın adıdır. Bu sebeple, fasıl müziği geleneğinin sürekliliği açısından da iyi icralardaki süsleme elemanlarının tespitlerinin yapılabilmesi, temel kaynaklar kabul edilen eski ses kayıtlarının çözümlenmesi büyük önem taşımaktadır.

Bu tez çalışması çerçevesinde incelenecek örneklerin belirlenebilmesi için öncelikle besteledikleri eserleri gerek fasıl heyetlerinin, gerekse solo icracıların programlarında yer alan; Hacı Arif Bey, Selanikli Ahmet Bey, Bimen Şen, Lem'i Atlı, Artaki Candan, Sadettin Kaynak gibi bestecilerin eserleri tespit edildi. Ardından yine bu bestecilerin yirminci yüzyılın ilk yarısı içinde taş plağa okunan / kaydı yapılmış eserleri, Cemal Ünlü'nün "Git zaman Gel Zaman" adlı kitabının ekinde yer alan ve taş plak kataloglarından oluşturulan CD'den tespit edildi. Seçilen eserlerin nitelikli, "fasıl şarkıcısı" vasfına sahip olduğu kabul edilen icracılar tarafından icra edilen kayıt örnekleri diğer kolleksiyonerlerden araştırıldı. Kayıtlarına ulaşılan eserler Windows Media Player programında ağırlaştırılarak dinlenildi ve notaya alındı. Kayıtların tarihleri, kolleksiyonerler tarafından korunan katalog bilgileri de göz önüne alınarak yaklaşık olarak belirlendi.

Tezde ele alınan süsleme elemanlarına ilişkin terim / sözcükler, kavramlar ve bunlara ilişkin tanımların gerek The New Grove Dictionary of Music and Musicians gerekse Harvard Music Dictionary ve internet ortamında erişilen diğer ingilizce metinlerin tercümeleri tarafımızdan yapılmıştır. Bu tanımlar çerçevesinde analizi yapılan eserler üzerinden yola çıkılarak, süsleme elemanlarının Türk müziğindeki karşılıkları oluşturulmuştur.

Ayrıca konuya katkısı olacağı düşünülerek, Prof. Alâeddin Yavaşça, Prof. Ruhi Ayangil ve Hanende Nurettin Çelik ile süslemeler konusunda yapılan röportajlar gerekli görülen yerlerde metin içinde gösterilmiş, ayrıca kendi ifadeleri aynen aktarılarak eklerde de verilmiştir.

Bu çalışmada 10 icracı üzerinden yapılan 14 eser incelemesinde, ses kayıtlarında tespit edilen ve yalnızca insan sesi ile gerçekleştirilen süsleme elemanları üzerinde bir belirleme ve sınıflama girişimi ile bu elemanların müziğe sağladıkları katkı ve etkilerin neler olduğunu tespit edilmeye çalışılmıştır.

Yabancı dillerden Türkçeye geçmiş olanların dışında kalan diğer kavramların müzik terminolojisi açısından incelenmesi gereği de düşünülerek İngilizce, Fransızca, Almanca ve İtalyanca karşılıkları da verilerek, kendine özgü isimleri korunmuş; müzik terminolojisine yerleşmiş olan bazı terimler salt Türkçe karşılıkları ile kullanılmıştır.

TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE SÜSLEMELER

Yüzyıllar boyunca meşk yoluyla aktarılan; yatay bir hareket çizgisi izleyen heterofonik -çeşit seslilik- yapısından kaynaklanan melodik hatların ayrıntılarında gizli olan sırları ile "üslûp ve ifade müziği" olarak da kabul edilen Türk Makam Müziği, bütün formları ile icra edildiğinde bir fasıl müziği sayılabilir.

Fasıl müziği, büyük usullerle bestelenmiş formlardan, daha küçük usullerle bestelenmiş eserlere kadar birbirine aranağmelerle bağlanan eserlerin hanendeler eşliğinde icrası sırasında fasıl şarkıcıları ve enstrümantistlerin sanat güçlerini gösterme fırsatını yakaladıkları bir alan olmuştur. Gazel, taksim ve eser icrası sırasında irticalen yapılan süsleme elemanlarına izin veren dinamikleri ile fasıl müziği, Osmanlı toplum hayatının her safhasında yapılan fasıllardan günümüze dek uzun bir yolculuk yaşamıştır. Bu yolculuk; değişen / gelişen mekân ve repertuar olgusuna rağmen, en gelişmiş enstrüman olduğu kabul edilen insan sesinde ve enstrümanlarda yüzyıllar boyunca varolan usta sanatkârlar sayesinde günümüzde varlığını sürdüre gelmektedir. İslam dininde de güzel ses ve süslemelerin önemi vurgulanmıştır:

> "Musiki, İslamiyet'ten sonra günlük hayattaki yerini korur. Kur' an Hz. Muhammed'in huzurunda ahenkli seslerle okunur ve peygamber de güzel sesi takdir eder. Ashâb'dan Ebu Musal'l Eş'ârî'nin bir gün Kur' an'ı nağmeyle okuması sırasında evinin yakınından geçerken duyan ve çok beğenen Hz. Muhammed'in takdirini belirtmesi üzerine Ebu Musal'l "Ya Resulallah beni dinlediğini bilseydim, kıraatimi daha hoş nağmelerle süslü bir hale getirmek için elimden geleni yapardım" der." (Bardakçı, 1986)

İnsan sesiyle yapılan süslemenin elde edilmesi zor bir süsleme olduğu; hatta enstrüman üzerinde yapılan süslemeden bile daha zor ve çetrefil olabileceği varsayılabilir. Hançerenin kıvraklık özelliğine bağlı olarak insan sesinin yaptığı süsleme, enstrümanın yaptığına göre daha az belirgin; hatta çok kere süsleme olduğu dahi vurgulanmadan yapılmış bir süsleme gibi algılanabilir. Gerçekte; asıl melodi ve süsleme arasındaki ayırımı ayırt edebilmek insan sesinde her zaman mümkün de olmayabilir.

Esasında, "süsleme teknikleri ve doğaçlama" Türk Makam Müziği'nin geleneksel eğitimi olan "meşk"in temel öğelerinden birisidir. Bir eser meşk esnasında

süslemeler ve doğaçlamalarla birlikte öğrenilir. Süslemelerin daha fazla ya da daha az yapılması gereken durumlar; eserin toplulukla ya da solo icrası, eserin mutlu ya da hüzünlü oluşu, cümle başlarının, cümle tekrarlarının, cümle sonlarının nasıl süslenmesi gerektiği de meşk yoluyla öğrenilir.

Kullanılan nota yazısının musikinin özelliklerini tam olarak yansıtamaması, her icrada icracının yorumunun eseri yeniden ortaya çıkardığı gelenek sebebiyle; yirminci yüzyıldan önce notaya alınmış olan çoğu eserin tam doğru olarak kabul edilemeyeceğini, bu yüzden eserlere versiyon ve üslûp bazında sübjektif gözle bakılması zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir.

> "Piyasa tavrı" ile icra edilen eserlerde tempo biraz yürütülür, fasıl içindeki eserlerin arasına geçiş mahiyetinde aranağmeler serpiştirilir, melodik boşluklar nağme parçacıkları ile doldurulur. Ve _en önemlisi _ eserin içindeki uzun sesler birkaç parçaya bölünüp eserin makamına uygun küçük süslemeler haline getirilirdi. Bu piyasa tavrının bir özelliği, icracının uydurup esere _ ama usulü asla bozmadan_ ilave ettiği süsleme ve nağmeciklerin her icrada farklı olabilmesiydi." (Behar, 1987)

Perde hâkimiyeti ve repertuarının genişliğinin yanı sıra eserleri şart-ı letafeti musiki üzerine icra eden fasıl şarkıcılarının toplu fasıl musikisi icrasında kendilerini fark ettirmek; sahip oldukları sanat gücünü ortaya çıkarmak; ustalıklarının vurgulamak hatta hayranlık kazanmak için süsleme elemanlarına başvurdukları böylelikle eseri yeniden var ettikleri düşünülebilir. (Ayangil, 2006)

> "Kimi parçaların notaları ezginin çıplak çizgilerini vermekten öteye gidemezken, kimilerinde eser zengin süslemelerle yazılmıştır. Bu bakımdan, notaya geçirilen parçaların okunması / çalınması notanın yol göstericiliğinden çok, okurun / icracının onu yeniden yaratma ustalığına bağlıdır." (Popescu-Judetz,1996)

Fasıl müziğinin önemli bir dinamiği olan hareket / sürat unsurunun işin içine girmesi; seste virtüozite özelliği elde etmekle birlikte müzikte bir renklilik yaratma çabası; süsleme elemanlarının giderek yaygınlaşmasına sebep olduğunu düşündürebilir. Şüphesiz, çoğu zaman icracılar: "ben burada bu süslemeyi yapıyorum" diyerek süsleme elemanlarını kullanmamışlardır.

> "Melodik çizginin karar sesleri, es'ler, saz payları ve aranağmeler yer değiştiremezler ve nihai karar nağmeleri hep aynı kalır. Bunun dışında aşağı yukarı her şey serbesttir, bir dörtlünün yerine iki sekizli ya da triole koymak caizdir, aralıklar değiştirilebilir, birçok kural çiğnenebilir. Bu noktada Türkler eski Fransız ve İtalyan ekollerine benzer. Beste her seferinde icracı tarafından süslenmesi gereken ve onun becerilerini sergileyebileceği basit bir şemadır sadece. İcracı burada tamamen özgürdür. Öyle ki, tanınmış bir icracının versiyonundaki kromatik bir dizide icra edilen bir bölüm, diğer bir prestijli icracının versiyonunda diyatonik olabilecektir. Ama bu büyük özgürlüğün düzensizliğe ve anarşiye yol açtığı sanılmasın. Çeşitli süslemelerin ardında esas bestenin melodik çizgisini her zaman teşhis etmek mümkündür." (Borrel, 1922)

Günümüzde Türk Makam Müziğinin giderek daha az ve yüksek icra gücüne sahip olmayan icracılar tarafından icra ediliyor olması fasıl müziği icrasında da kendini göstermekte; müziğin süsleme elemanlarının katkısıyla yarattığı özgürlük alanının kötü / zevksiz kullanımlar sonucu müziğin bozulmasına / yozlaşmasına yol açtığı gözlenmektedir. Böyle durumlarda -yorum adına- icra edilen eserin bütünlüğünün bozulması kaçınılmazdır.

> "Her türlü süsleme, tremolo, legato, staccato, hatta glissando, portamento gibi tekniklerin kullanılması, notadan olmayan seslerin çalınması batı disiplininde notada gösterilmedikçe yapılmaz. Nüans, vurgu, eserin gideri gibi yorum elemanlarından farklı olarak, yazılmamış olan bu ilavelerin seçimi, yapılması, müziğimizde icranın tercihine kalmıştır. Ancak dengeyi kaçırmamak, eserin üslûbuna uygun olanları, ana çizgiyi bozmadan yapmak gerekir." (Torun, 1996)

Yorumcunun artistik özelliklerinin yanında teknik bilgiye de sahip olmasını gerektiren süslemeler aynı zamanda, fasıl müziğinin dinamiğini ortaya çıkarmaya yardımcı olan elemanlardan biridir. Süsleme elemanlarının kullanılış biçimi ve sıklığının eserin aslından zaman içinde uzaklaşıldığı ya da icrada bir kakofoni unsuru olarak algılanabildiği gerçeği her zaman ince bir sınır olarak icracının karşısında durmaktadır.

Diğer yandan notaya alınmış müzik metinlerinin hangi oranda süslenmesine ilişkin olarak Tanburi Artin'in görüşü önem taşır. Altmış sekiz şubeyi üstatlardan öğrendiğini zikreden Tanburi Küçük Artin "bu bizim yazdığımız kabadır, lakin hüsn-i hattın (güzel yazı) ve tahriratın (yazılar) nihayeti yok. Bir talip ne kadar hüsn (güzellik) verebilirse versin. Amma yazılan perdelerden hariç gezinmesin". (Judetz, 2002) uyarısıyla süsleme elemanlarının kullanımına dikkat çeker.

Eserlerin hangi oranda süslenmesi gerektiği konusu kaliteli bir icra açısından büyük önem taşımaktadır. Süslemeleri seviyeli bir sanat anlayışı içerisinde ve icranın bütünlüğünü bozmamak suretiyle yapmak gereklidir. Her sanatkâr aklına geldiği gibi süsleme yaptığında, bu müzik icrasını ve anlayışını bozar. Müziğin ifade edilişi sırasında süslemelerin titizlikle kullanılmalıdır.

> "Bir de erbabının yapması lazım. Mesela bir Yorgo (Bacanos) yapardı ama o sanatını aşmış bir adamdı. Bir Vecihe (Daryal) yapardı, koyduğu süsleme yakışırdı. Şef de tasvip ederdi çünkü bozmaz, güzellik getirirdi." (Yavaşça, 2005)

İcracı tarafından eserde bestecinin duygularından farklı bir duygu hissedilirse, onu pekiştirici bir ifade verme yoluna gidilebilir. Bu eseri bozmak değil duyguyu yükseltmektir. Bunu yapmak da yine bir seviye ister. Bu seviye özellikle Münir Nurettin Selçuk'un icralarında görülebilir. Münir Nurettin Selçuk'un eserdeki duygu

yüceliğinin daha fazla belirtilmesi gereken yerlerde eserin özünü değiştirmeden vurgulamak / belirgin hale getirmek için süslemeleri kullanması kabul edilen bir görüştür.

Toplulukla yapılan icralarda süslemelerin seçilmesi ve icrasında şefin önemi çok büyüktür. Her şefin bir müzik anlayışı, müzik görüşü ve müziği ifade ediş biçimi vardır. Koro şefinin bu özelliklerini topluluğa aktarabilmesi ve topluluğu bir enstrüman gibi kullanabilmesi gereklidir.

> "Şefi al bir kenara icra aynen devam etsin, al yerine başka bir şef koy. Herkes bildiğini okuduktan sonra herkes bildiğini çaldıktan sonra şefe gerek yoktur." (Yavaşça, 2005)

Türkçede müzikle ilgili yazılı kaynakların azlığı ve Türk Makam Müziği'nde süslemelerin tarihsel boyutlarıyla kategorik olarak incelenip yorumlanmasına yönelik çalışmaların henüz ele alınmamış alanlardan biri olması sebebiyle; müzik tarihi içinde önemli yer tutan edvarlarda ve tezkîre, biyografi, seyahatname gibi müzik dışı yazılı kaynaklarda müziğin icra teknikleri ve müzik pratikleri ile ilgili çok az bilgiye rastlanılmaktadır.

Müzik hakkındaki yazılı kaynaklarda genellikle yalnızca perde, makam ve usûl bilgisinden bahis edilmekte, süslemeler konusu Kantemiroğlu'nda şu ifade ile : "letâfet-i mûsikî ve nezâket-i terkîm-i şart-ı musannif üzme eda eylemez" karşılık bulur ki; "burada, "letâfet-i mûsikî" ve "nezâket-i terkîm-i şart-ı musannif" betimlemeleri nota yazının doğru bir metni olmasına karşın, nota yazısının "müziğin inceliğini" yansıtmaya ve "bestekârın isteklerini " tam olarak anlamaya imkân vermeyeceği vurgulanmaktadır." (Ayangil,2005)

Pedagojik ve kuramsal amaçlarla hazırlanmış eserlerde süslemeler hakkında yazılmış kapsamlı çalışmaların sayıca az olması da süslemelerin bilinçli kullanımını ve süsleme terminolojisinin gelişimini olumsuz yönde etkileyen bir unsur olmuş, kullanılan az sayıdaki süsleme işaretinin yanı sıra, bu işaretlerin çoğunun isimleri de Türkçeye yabancı dillerden geçmiştir.

SÜSLEME ELEMANLARINA GENEL BAKIŞ

Batı müziğinde her ses veya ses grupları kendilerine ait partileri olan partileri icra etmeleri sebebiyle, müzisyenler kendi özelliklerine göre hazırlanmış bu notalar dışında bir şey icra etmeye ihtiyaç hissetmezler. Musikimizde ise tüm sesler ve enstrümanlar için tek tip nota kullanılması sebebiyle; ustalık sınıfına dâhil olan pek çok müzisyenin, notanın ana hatlarını bozmadan, "küçük melodi parçaları", "süslemeler" ekledikleri görülür. Ustaların eski kayıtları dinlendiğinde tek tip nota çalıp / söylemek yerine, ezgisel kuruluşa müzisyenlerin, kendilerine özgü farklı sesleme biçimleri yoluyla ilaveler gerçekleştirdikleri görülür. (Torun, 1996)

Müzikbilim bakımından, tarih boyunca kaydedilen süslemeler üç alana ayrılabilir: 1.Tamamıyla yorumcunun doğaçlamasına bırakılan süslemeler. 2. Bazı stenografik işaretlerle gösterilen belirli süslemeler. 3. Notaya yazılmayan süslemeler.

Süsleme ve süsleme elemanları konusundaki belli başlı tanım ve kabullenişlerden yola çıkarak, müzikal bezemelerin melodiyi canlandırmak ve melodiyi genişletmek işlevlerinden söz edilebilir. Bu işlevlerin yerine getirilmesinde yorumcunun "doğaçlama tekniği"ne başvurduğu genellikle kabul edilir. Bu doğaçlama sürecinde bezeme olarak bilinen "basmakalıp ezgisel figürler veya kümecikler" ya orijinal notanın yerine geçerler, ya da orijinal notaya eklenirler. (Apel, 1956) Bir diğer tanımlama uyarınca süslemeler, içgüdüsel yolla ezgiye "dekoratif" amaçla eklenen öğelerdir.

> "Müzikte "dekoratif" amaçlarla ana ezgiye eklenen öğelere süsleme denir. Bunların en doğal biçimi, halk şarkıcılarının okudukları ezgiye kattıkları süslemelerin oluşturduğu "melismalar"dır. Bu yaptıkları içgüdüsel eklemeyi, doğaçlama benzeri bir yoldan gerçekleştirirler. En sık kullanılan müzikal süslemeler Basamak (Appoggiatura), Çarpma (Acciaccatura), Yukarı ve Aşağı Mordan, Grupetto ile tril'dir." (Karolyi, 1996)

Süslemeler "bezentiler olarak adlandırıldığı ve kullanım amaçlarının da ifadenin şive gücünü arttırmak için esas bir sese katılan nağme notaları olarak da tanımlanmaktadır. (Gazimihal,1961) Ayrıca süslemeler, eserin gerçek notası olmadıkları için, müzik yazısında küçük notalar veya özel işaretlerle gösterilirken değerlerini kendinden önce ya da sonra gelen notadan alırlar. (Torun,1996)

Süslemeler basit ve bileşik olmak üzere iki ana dalda incelenebilir. Basit olsun, bileşik olsun süslemeler birden fazla fonksiyona sahip olabilirler: melodik ve ritmik fonksiyon. Notaları birbirine bağlayan melodik fonksiyon bir süsün öncelikli gereksinimidir. Vuruşta, doğal vurguyu arttırmadan vurgu alacaktır. Vuruştan uzak, yumuşakça bölgeye kayarak geçer ve ses daha süslü olabilir. Bunun yanında, süslemenin temel işlevi, ana nota üstünde "ritmik vurgu"yu yerleştirebilmektir. Diğer yandan, üzüntülü - neşeli veya başka türlü bir mana tesirine katkıda bulunmak için ritmik fonksiyonludan çok, melodik fonksiyonlu süslemelere başvurulabilir. Bir süsleme elemanı eğer ana not üzerinde uzun süreli devam ettirilirse, melodik olarak notayı daha fazla doldurmasına rağmen onu daha az vurgulayacaktır.

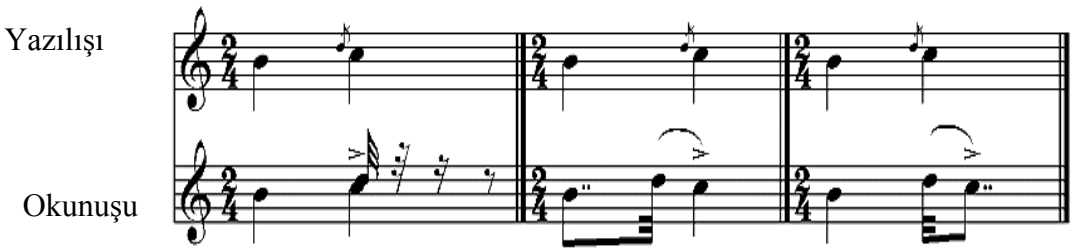
Süslemenin yukarıdaki kategorilerden hangisinde yer alması gerektiği bazen belirsiz olabilir, fakat onun yorumu her zaman her bir fonksiyonun hizmetine göre ortaya çıkar: melodik fonksiyon için yumuşaklık, ritmik fonksiyon için keskinlik gibi. (The New Grove,2001)

Bach döneminde süslemelerin fonksiyonlarının, "notaları bağlamak, notaları canlandırmak, notalara ağırlık ve vurgu vermek, üzüntü, neşe ve diğer tavırların tanzimine yardımcı olmaları için" tecrübe ettiği süslerin önemine değinmiştir. Süsleme elemanlarının adlandırılmaları, sınıflandırılmaları, işlevlerinin ne olduğu yönündeki belirlemeler, Barok dönemden başlayarak günümüze ulaşmış, bu elemanların çeşitli yüzyıllar içindeki görünüm ve işlevleri, müzikbilimciler tarafından son derecede ayrıntılı olarak incelenmiş, tablolaştırılmıştır. Özellikle, Barok dönemin büyük bestecisi Carl Philip Emmanuel Bach'ın süslemeler konusundaki görüş ve belirlemeleri, bu konuda yol gösterici ve belirleyici olmuştur. (The New Grove,2001)

3.1. Çarpma Ailesi (it. acciaccare, ing. crush)

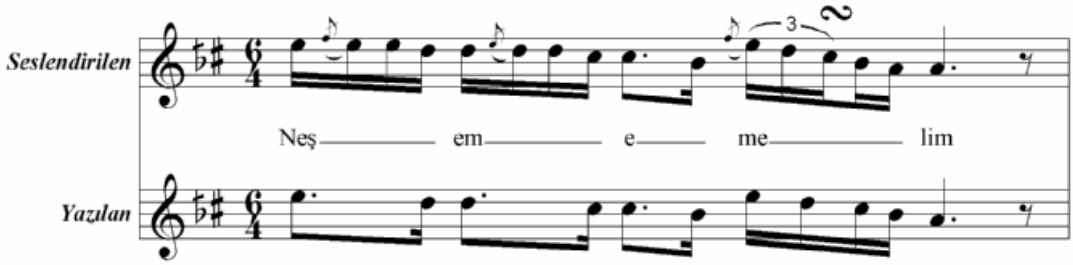
Çarpma / acciaccatura için Makam Müziği'nde nota yazılarında en sık rastlanan ve küçük yazılan süsleme notasıdır. Üslûp içerisinde en çok kullanılan bu süs elemanı, genellikle notaya yazılmaya ihtiyaç duyulmadan icracı tarafından geleneksel üslûpla günümüze kadar taşınmıştır. Mümkün olduğunca kısa zamanda icra edilmesi; çarpma zamanını hangi notadan alacağına icracının karar vermesi genel kurallar arasında sayılabilir. (Torun,1993)

Makam Müziği'nde genellikle çarpma / acciaccatura, apojiyatür ile görüntü olarak biri birine karıştırılmış; çarpmanın çapraz çizgili küçük notası apojiyatürünki gibi bağ ile kendinden önce ya da sonra gelen notaya bağlanmış böylece, çarpmanın değerini hangi notadan aldığı belirginleştirilmiştir. (Bkz. Şekil 3.1)



Şekil 3.1: Çarpma /Acciaccatura

Makam Müziği'nde en sık kullanılan çarpma türü değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma türüdür. Bu tür çarpma esas notadan önce geldiği için kuvvetli zaman denk gelir ve vurgulu çalınır. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmada ise esas nota vurgulu çarpma notası ise zayıf zamanda çalınır. (Bkz. Şekil 3.2)



Şekil 3.2: Çarpma Amacıyla Küçük Nota Değerlerine Bölünme.

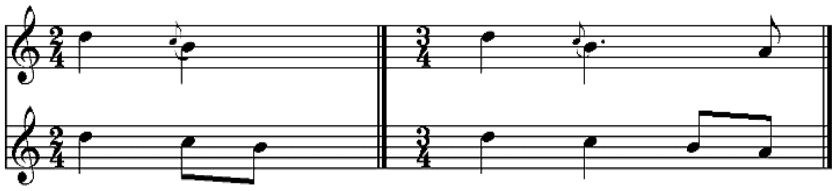
Genellikle sekizlik ya da onaltılık nota değerleri arasında kısa bir zaman birimi içerisinde değerini kendinden sonra / önce gelen notadan alarak çarpma yapılır.

3.1.1. Belirsiz Apojiyatür (it. appoggiato, ing. lean on)

Batı müziği tarihinde armonik görevi ile ön planda olan apojiyatürler ise pek çok alt ayrımlara tabi tutulabilirler.(Bkz. Şekil 3.3)

Yazılışı

Okunuşu



Şekil 3.3: Belirsiz Apojiyatür - Basamak

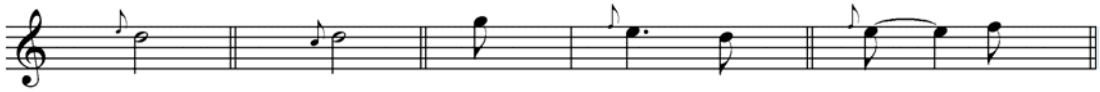
Bu tür apojiyatürler, Barok dönemde kullanılan ve besteciler tarafından müzik yazısında kısmen eksik olarak gösterilen ve melodik işlevden ziyade armonik işlevi yerine getirmeye meyilli olan bu sebeple fasıl müziğinde yer almayan bir süsleme elemanıdır.

3.1.2. Uzun Apojiyatür

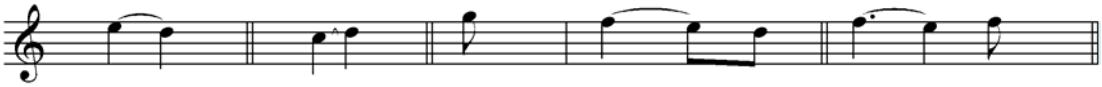
Uzun apojiyatür de armonik işleve sahip olan ve ana nota genellikle uyumlu (consonant) olduğu için, süsleyen bezek nota genellikle uyumsuz (dissonant) dur. Bu apojiyatürler müzikal ve armonik anlamı kuvvetlendirmek için kullanılırlar.

Barok dönemden günümüze, tüm apojiyatürlerle, ona bağlı ve onun taşıdığı süslemeler, yerine geçtiği notadan daha vurgulu çalınır ve söylenirler. Barok dönem bestecilerinden C.P.E. Bach'ın tanımı ile "Apojiyatürler, melodiyi armoni kadar ıslah eder, düzeltirler. Onlar notalar arasındaki pürüzsüz bağlantılardırlar ve elden geldiği kadar uzun gösterilen, aslında kısa notalardır. Sesin önünde tekrar yolu ile kulağı memnun eder, armoniye çeşitlilik getirir, onun yokluğu halinde müzik çok süssüz görünür." (The New Grove, 2001) (Bkz. Şekil 3.4)

Yazılışı



Okunuşu



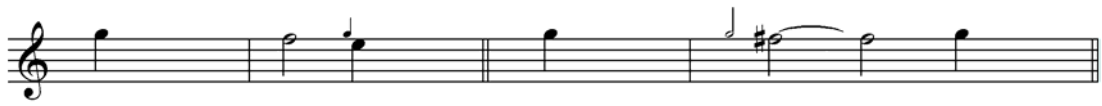
Şekil 3.4: Uzun Apojiyatür

Ancak Makam Müziği'nin yapısı gereği, armonik fonksiyon taşıyan uzun apojiyatürler kullanılamaz.

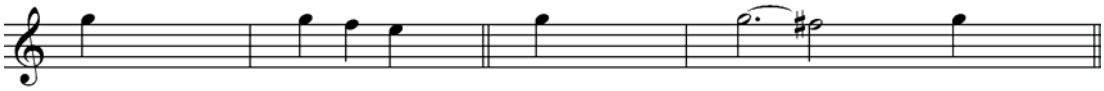
3.1.3. Kısa Apojiyatür

Kısa apojiyatür, 19. ve 20. yüzyıl müziğinde asıl melodiye ilave edilen küçük nota veya yanlışlıkla acciaccatura olarak ifade ediliyordu. Bazen modern yayınlarda çapraz çizgili sekizlik gibi yazılıdır, fakat bu nota yazımı 19. yüzyıla kadar gelenekselleşmeye başlamadı. Barok müzikte apojiyatürlerin uzunluğu daima genel içerik, kurallar ve sanatla belirlendi, ama asla görünüşle belirlenmedi. Son dönem Barok müzisyenleri içinde küçük bir azınlık nota yazılarında uzunlukları göstermeye teşebbüs etti, fakat bu çalışma istisna olarak kaldı. Haydn, Mozart ve Beethoven bile Quantz ve C. P. E. Bach'ın kuralları hemen hemen tüm yönleriyle uygulanmakta ve tüm besteciler apojiyatürleri dış görünüşlerinden ziyade tamamen Barok kuralların ışığında açıklamaktadırlar. Bu son ifade doğrulamaktadır ki, kısa apojiyatürler bile süresinde çalınır, önce değil. Onlar onun doğal vurgusunu alırlar ve istenirse daha çok vurgulu olabilirler. Kısa apojiyatürü uzun olandan ayıran kural, zamanında ve sonra küçük kanıtların olmasına rağmen, apojiyatür için iddia ettiği genel kabuller C. P. E. Bach tarafından oldukça geniş nakledildi. Modern icracı, erken müzikten 19. yüzyılın ikinci çeyreğine kadar ekleme / süs notalarının devamlılığını yok sayamaz. Unutulmamalıdır ki, aynı uzunluktaki apojiyatürler ağır pasajlarda kısa ses verir, fakat hızlı pasajlarda uzun; her bir apojiyatürün uzunluğu alakalı olduğu notanın uzunluğu ile değerlendirilmelidir; kullanış genişliği uzun veya değişken apojiyatüre göre daha az olmasına rağmen, kısa apojiyatür gerçekte değişmez değildir, fakat armoniye ve diğer şartlara uygulanmalıdır. (The New Grove, 2001) (Bkz. Şekil 3.5)

Yazılışı:



Okunuşu:



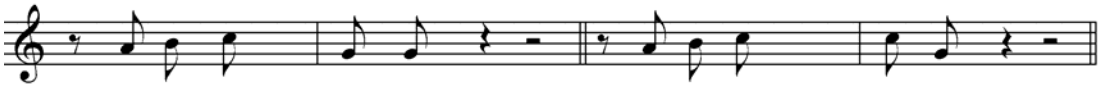
Şekil 3.5: Kısa Apojiyatür

Görüldüğü gibi armonik işlevi dışarıda tutulduğunda kısa apajatürün yanlış kullanımı olarak kabul edilmiş yani acciaccatura şeklinde yazılması Makam Müziği'ndeki çarpma kullanımını hatırlatmaktadır.

3.1.4. Yazılmamış / Geleneksel Apojiyatür

Çoğu kez icracı belirtilmiş veya yazılmış bir işaret olmadığında bile münasip yere ve süreye apojiyatür ekleyebilmelidir. Quantz ve C.P.E. Bach bazı durumların farkına varabilmek için ipuçları verdiler ve belli örneklerde apojiyatür eklemenin mutlak gerekliliğini vurguladılar. Apojiyatürler genellikle notaların önünde veya daha hızlı notaları takip için kullanılır. (Bkz. Şekil 3.6)

Yazılışı: Okunuşu:



Şekil 3.6: Yazılmamış / Geleneksel Apojiyatür

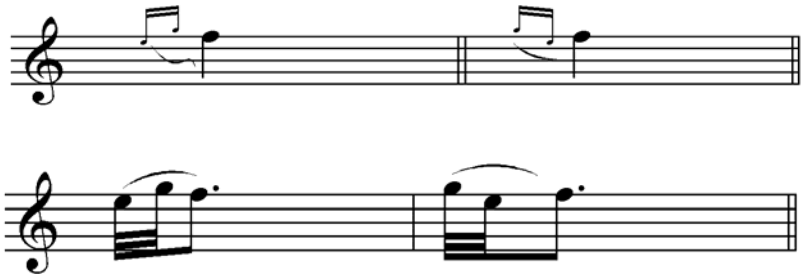
Kullanım açısından bakıldığında, Makam Müziği'nde notaya yazılmamış ancak geleneksel üslûba uygun olarak eserlerde icra edilen çarpma süslemesinden de bu isimle bahsetmek uygun olabilir.

3.1.5. Çift Apojiyatür (fr. port de voix double; ger. Anschlag.)

Makam müziğinde kullanılan değerlerini kendilerinden önceki ya da sonraki notadan alabileceği gibi esas notanın alt ve üst seslerini de kullanabilen bu süsleme iki hazırlayıcı nota içeren çift çarpma notasıdır. Önceden gelen gerçek notanın son kısmında mümkün olduğu kadar küçük zamanda iki küçük not duyulur sonradan gelen gerçek nota ise, gecikmemiş olarak, tam zamanında çalınır. Apojiyatür karakterinde olmadıklarından, gerçek notanın vurgusunu almazlar, aksine vuruşun zayıf zamanında çalınırlar. (Bkz. Şekil 3.7)

Yazılışı

Okunuşu:



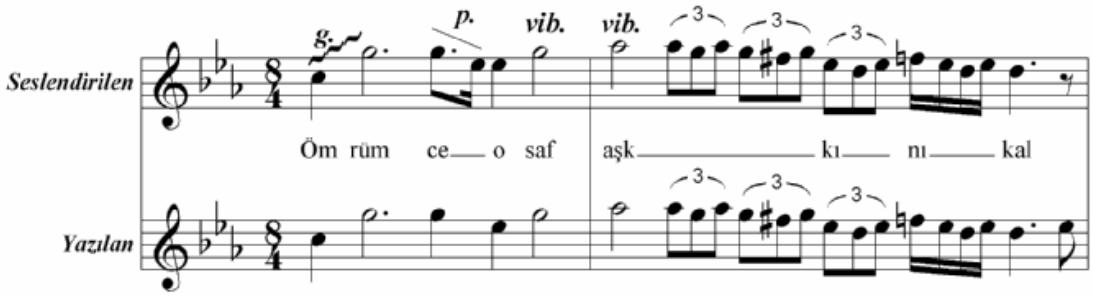
Şekil 3.7: Çift Apojiyatür / Çarpma

Bitişik seslerle gerçek notaya varan iki küçük notaya da bazı kaynaklar çift apojiyatür adını vermektedir. Böylece, ilk küçük not, ikincinin apojiyatürü

durumundadır. Zaten, ikinci, gerçek notun apojiyatürüdür. İnici veya çıkıcı olabilir. (Torun,1993)

3.1.6. Glissando (fr. coule, ger. schleifer, ing. slide)

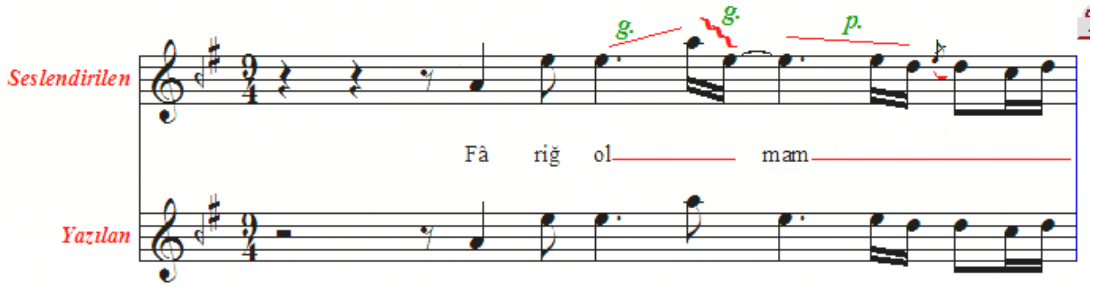
Türkçe'de "kaydırma, kaydırarak" (Gazimihal,1961) terimleriyle de ifade edilen bu süsleme elemanı nota başları arasında kırık çizgi ile gösterilir. İki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırma hareketidir. Dizi oluşturan bir portamento hareketi olarak da tanımlanabilir. Melodik fonksiyonu olan bu süsleme oktav atlayışı sırasında da sıkça kullanılır. Bu çalışmada Glissando, iki nota arasında uzayan kırık çizgi ile birlikte küçük "g." harfi ile gösterilmektedir. (Bkz. Şekil 3.8)



Şekil 3.8: Glissando

3.1.7. Portamento (it. Portamento di voce)

Özellikle ses müziğinde ve telli çalgılarda bir notadan diğerine sıçramadan kayarak veya süzülerek, (Gazimihal, 1961,) iki ses arasında uygun bir geçişi kapsayan seslendirme tekniğidir. Makam Müziğinde fasıl şarkıcıları tarafından kullanılan bu süsleme elemanı nota başları arasında düz çizgi ve küçük " p." harfi ile gösterilmektedir. Glissandodan farkı iki uzak ses arasında hızlıca bir dizi oluşturmamasıdır. (Bkz. Şekil 3.9)

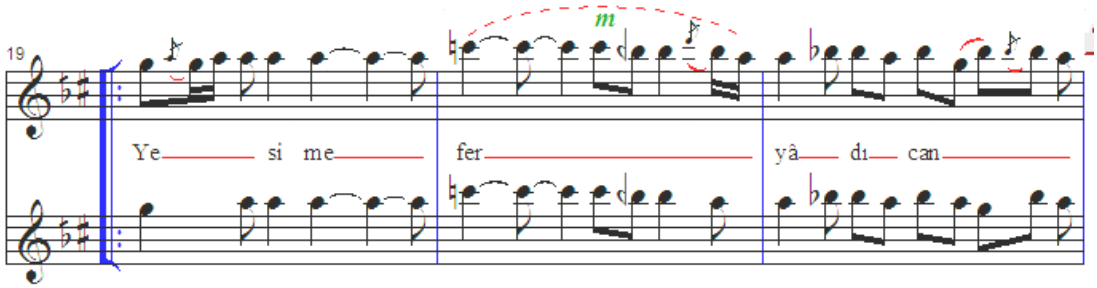


Şekil 3.9: Portamento

İncelenen eserler içerisinde özellikle Yesari Asım Arsoy'un icrasında sıklıkla kullandığı portamento, sesleri birbiri üzerine devirmek suretiyle gerçekleşirken çok sağlam bir perde hâkimiyeti içinde gerçek bir üslûp yaratıldığı gözlenmektedir. Ses

kaydırması yapılırken sesin kalktığı ve gideceği yeri iyi bilen icracı portamento işareti olmadan sesinde istediği icrayı yapabilir.

Bazen de ses ve perde hâkimiyetinde ustalaşmış icracılar bazı makam perdelerini bilerek ve isteyerek daha cana yakın, daha dramatik bir tesir yaratmak amacıyla "iradi perde pestleşmeleri" ne başvururlar. Bu hiçbir şekilde bir ton dışılık ya da bir detonasyon olarak algılanmamalıdır. Ancak bunların nota üzerinde gösterilmelerinin mümkün olmadığı hallerde melodik hareketi yönlendirici bu tip hareket ucu aşağı doğru uzanan bir ok ile işaret edilebilir. (Bkz. Şekil 3.10)



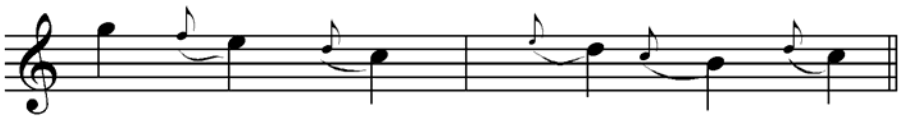
Şekil 3.10: İradi Perde Pestleşmeleri

(Perihan Altındağ Sözer'in yorumladığı 12 no'lu eserin 20. ölçüsü.)

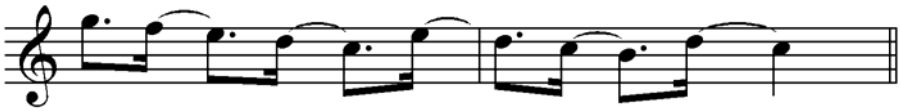
3.1.8. Geçit Apojiyatür (ger. Nachschlag, durchgehender Vorschiag)

Bu süsleme iki ayrı notanın arasına farklı değerler ekli üçüncü ve inici nadiren çıkıcı geçiş notasından meydana gelir. Vuruşlar arasında yer almasına rağmen, geçit apojiyatüre aksan verilebilir. Böylece normal geçit notasından ayrılabilir. (Bkz. Şekil 3.11)

Yazılışı



Okunuşu



Şekil 3.11: Geçit Apojiyatür

Geçit apojiyatür notasyonu tam apojiyatürlerle tıpatıp benzer olduğu için, karşılaşıldığı yerde çok defa tanımlamak kolay değildir. Quantz şu ipucunu verir: iki

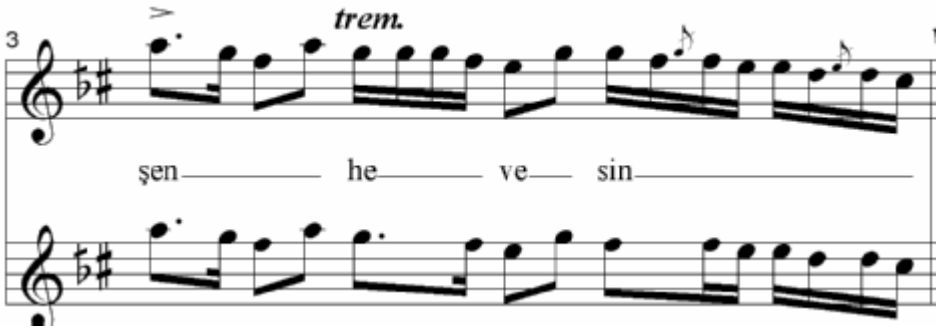
çeşit apojiyatür vardır: Bazıları vurgu verilmiş vuruşta, vurgulu nota gibi alınmıştır. Bunlar normal apojiyatürlerdir, diğerleri vurgusuz vuruşlarda geçit notaları gibi alınmıştır ki bunlar geçit apojiyatürlerdir. Melodik ve armonik düşüncenin ikisi de geçiş apojiyatürlerinin tespit edileceği zaman hesaba katılmalıdır. Semboller çoğunlukla benzer olduğu için önceliği normal uzun apojiyatüre vermek uygun olur, eğer bu uygun olmazsa normal kısa apojiyatür denenir ve sonunda geçiş apojiyatürüne teşebbüs edilir. (The New Grove, 2001)

3.2.Titreşim Ailesi

Ritmik fonksiyon taşıyan ve sesin tekrar yoluyla küçük nota değerlerine bölünme, tremolo, tril, çarpmalı tril v.b. gibi farklı değerdeki yapılarla birlikte ortaya çıkabilir.

3.2.1.Tremolo (fr. Balancement, ger. Bebung, it. tremolo, tremoletto, trillo)

Tril olarak da bilinen bu süsleme tek bir nota sesinin titreşimlerinden oluşur. Tremolo ve vibrato, birbiriyle karıştırılmak için yeterince benzerdirler. Müziğe ilave edilen en genel süs olan ses titremesi veya sesin titreşim halinde olması, bitişlerde, kadanslarda ve sevinç, haykırış veya keder, tutku, ihtiras v.b. ifadeler için kullanılır. Tremoloda tek bir ses, bir nota üzerinde boğazın üstünde küçük dili sallayarak elde edilebilir. Yavaş başlayan ve düzensiz bir şekilde tam olarak notaya alınması mümkün olmayarak hızlanan ve sadece iyi bir öğretmenin taklit edilmesi ile öğrenilen vokal tremolo Ortaçağdan günümüze önce vibrato daha sonra da Tril olarak adlandırılan sakin ve geniş bir dalgalanma ile tanımlanır. (The New Grove, 2001) (Bkz.Şekil 3.12)

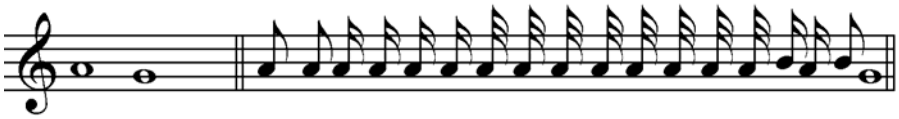


Şekil 3.12: Vokal Tremolo

Trilden farkı başka bir sesle ilişkisinin olmaması sadece tek nota üzerinde yapılmasıdır ve *t, trem* gibi kısaltmalarla ifade edilir. Tremolo vibratodan daha ağır

yapıldığında hoş olmayan, küçük dilin vurulmasıyla melemeye benzer ciddi bir vokal problem ortaya çıkabilir. (www.bohemianopera.com, 2006)

Nefesin dövülmesi olarak isimlendirilmiş bir çeşit tril olan Ribattuta ise; Ger. Zurickschlag eski vokal tremolonun bir benzeri olup, aynı notanın tekrarı yerine benzer teknikle, iki komşu notanın birbirinin yerini alışıdır. Ribattuta ana notadan başlar, ancak ritmi düzensizdir. Fakat süsleme bilinçsizce trilin yerine geçene kadar giderek hızlanır. (The New Grove,2001) (Bkz. Şekil 3.13)

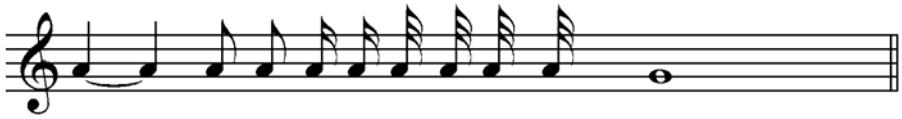


Şekil 3.13. Ribattuta

Tremolo süslemesine Makam Müziği'nde daha çok enstrüman icrasında rastlanırken, fasıl şarkıcılığı icrasında zaman zaman eski üslûpta hanende okuyuşlarında gözlemlemek mümkün olabilmektedir. Sesle yapılan tremolo sıklıkla kullanılmazken, vibrato, tril ve çarpmalı tril özellikle ses müziğinde ses uzunluğuna belli yerlerde aksan katmak, vurgulamak suretiyle ifadede bir etki yaratmak amacıyla sıkça kullanılan bir tekniktir.

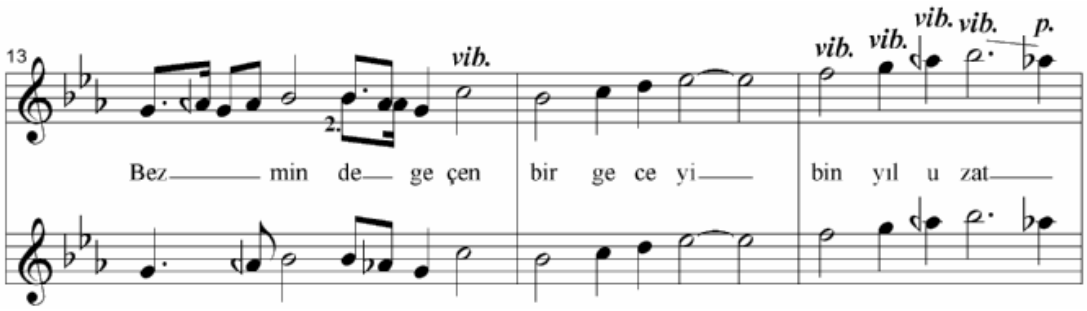
3.2.2. Vibrato (fr. plainte, flattement, langueur, aspiration, tremblement mineur, tremblement sans appuyer, pince, battement; ger. bebung, schwebung)

Sık aralıklı ve dalgalanışlı seslerle sesin uzaması yoluyla nota değerinin tamamının veya bir bölümünün hançere yoluyla doldurulmasıdır. Vibrato, çıkan sese hayat veren bir ifade unsurudur.(The New Grove,2001) (Bkz. Şekil 3.14)



Şekil 3.14: Barok Vibrato

Makam Müziği icrasında fasıl şarkıcılarının hemen hemen düşünmeden, sesin canlılığını sürdürmek için perdeyi hafif ve dalgalı şekilde titreterek uyguladığı ve sesin daha parlak işitilmesini sağlayan yaygın bir süsleme çeşididir. Yeteri kadar sıklıkla icra edildiğinde kulak farklı nota dizilerini algılamaz; sadece sesin tınısında bir değişiklik fark edilir. (Bkz. Şekil 3.15)



Şekil 3.15: Vibrato

(Yesari Asım Arsoy'un yorumladığı 10 no'lu eserin 15. ölçüsü.)

Vibrato, notanın tekrarında ani değişikliklerden kaçınılarak, anlamlı bir bölüme dikkat çekmek için, yüksek nota veya sesin bir kısmını alarak, sesin dinamik hareketinin görüntüsünü yaratırken, telaşsız küçük dilin titreşimi ile elde edilen bir içe çekiş olarak teoriden çok uygun uzun notalarda uygulanarak öğrenilir. (www.recorderhomepage.net)

Makam Müziği üslûp gereği makam sesleri genellikle uzun sesler dalgalanır. Açık ve mikro bir aralık sistemi içinde geçişler oldukça yumuşak duyurulur, perdeler yerlerine oturtulurken yapılan gizli çarpmalar heterofonik - yatay melodik- sistemi zenginleştiren referans noktaları olarak açıklanabilir. Vibrato sesin üzerinde " *vib.*" kısaltması ile gösterilmektedir

3.2.3. Tril (fr. cadence, tremblement, trille, pince renverse, ger. triller; it. trillo, tremoletto, groppo.)

Uygulandığı notadaki sesin bir veya yarım ton üst tarafındaki sesle sık ve muntazam çarpma yaptıran süsleme elemanıdır. Tril insan sesi ile yapılan süsleme elemanların vazgeçilmez öğelerinden biridir. Çarpmaların sayısı cümlenin hız ve karakterine göre değişirken, musiki cümlesinin sonunda ve kadans içinde yer alan trile kadans da denir. Tril kelimesinin iki baş harfi " *tr.*" notanın tepesinde işaretli bulunur. Uzayacak trillerde işaretin önüne yatık bir tırtıllı ek bulunur. (Gazimihal,1961) Triller de yine vibrato gibi fasıl şarkıcılarının sıklıkla kullandıkları, ses uzunluğuna belli yerlerde aksan katmak, vurgulamak suretiyle ifadede bir etki yaratan bir süsleme çeşididir.

Uzun trillerin temel fonksiyonu melodik olup, ritmik değildir. Bunlar sesi kısmen uzatmak yerine, onu neşeyle parlatan ve titreştiren bir özellik taşırlar. Öte yandan

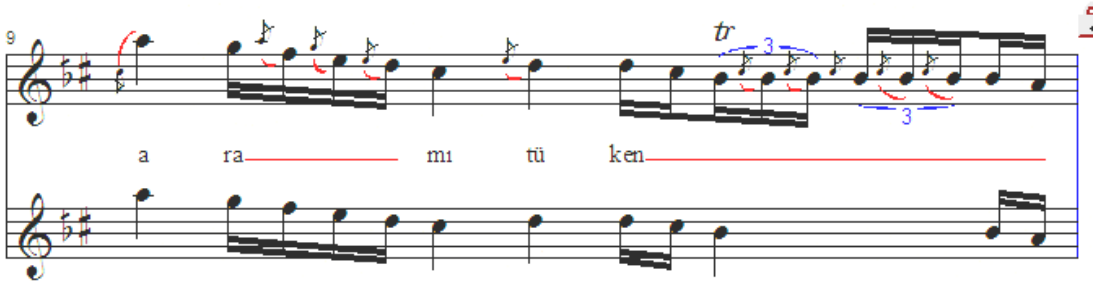
çalgıların süresiz ses çıkarma kabiliyetini destekleyerek etki yaratırlar. (The New Grove, 2001).

Trillerin icra şekli, onların temel fonksiyonlarının melodik veya armonik olup olmadığına bağlıdır. Örnekle, "erken Barok trili" hem melodik hem de armonik kullanıma sahiptir. Erken barok trili öncelikle armonik, sonra da melodik fonksiyonuyla gerçekleştirilir. Nadir olarak özel durumlarda üst yardımcı notada başlar, vurgulu olur ve genellikle de uzatılır. Fakat "geç Barok tril" son klasik ve modern zamanlara kadar kademeli olarak armonik fonksiyonlarını giderek kaybetmiş, bir kez daha ve öncelikle melodik süs olmaya yönelmiştir.

Pratikte modern tril, notada yazılmamasına rağmen, ana notanın kendisi olmaya başlamıştır. Bugün triller, uzun ve vurgulu olsa da başlangıç üst yardımcıları (üst minör veya majör ikili aralık sesleri) arasında pek çok önemli farklar vardır. Triller ana notada üst nota trilleri olarak başlar, sonra giderek alt nota triline dönüşür. (The New Grove,2001)

Bu triller, armonik işlevler üstlendiğinden, fasıl şarkıcılığı icrası bakımından değil, ancak tril sınıflandırmalarının daha iyi anlaşılması bakımından önem arz ederler. Tarih boyunca, "üst ton trili, yarım tril", "doygun tril", "sonlandırmasız tril", "tam tril", "geç tril" gibi çeşitli adlar altında isimlendirilen ve her birinin icrası bir diğerinden farklılıklar arz eden trillere benzer biçimde, makam müziğimizde de rastlanabilen süslü söyleme şekilleri bulunmaktadır. Bu süslü söyleme şekilleri netlikle tanımlanıp adlandırılmamalarına rağmen, batıdaki benzerleri ile karşılaştırıldığında aralarında çoğu kez önemli derecede ortak özelliklere sahip oldukları görülür. Örnekle yarım triller, ait oldukları ana notalar için gerekli sure kadar uzatılarak basitçe ana sese karışıp kaybolurlar. Bu uygulama makam müziğimizde de görülür.

Trillerin icra edilme biçiminde hız/hareket unsurunun önemli bir rolü vardır:
a) Tril bütünüyle çok ağır icra edilebilir. Örneğini daha ziyade dinî fasıl örneklerinde- duraklar, kasîdeler- ve bazı dindışı form seslemelerinde -gazellerin başlangıç bölümleri- görebiliriz. b) Tril bütünüyle ağırca başlayabilir ve giderek hızlandırılabilir. Bu teknik, parlaklığı azaltmakla birlikte, süslemenin anlamlılığını arttırır. c) Tril aniden susturulup, bir etki elde edilmeye çalışılabilir. d) Tril orta ve daha yukarı hızlarda yapılabilir ki fasıl şarkıcılığında en yaygın bu biçimi ile kullanılır. (Bkz. Şekil 3.16)



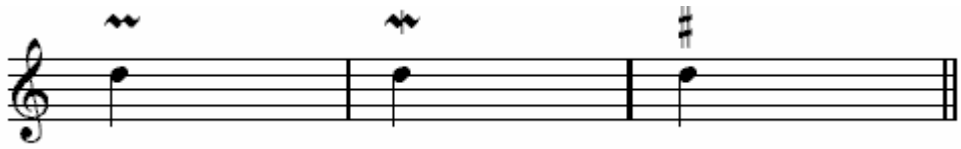
Şekil 3.16: Tril

Bu nitelikler icrada ustalık konularıdır. Başından sonuna kadar yinelenen trilin sabit hızı, icracılar bakımından güvenli bir yol olarak görülür. Bu sesleme kuralı trilin notada nasıl bitirildiğine bakılmaksızın uygulanır. Bunlar yorumcu tarafından, notada önerilmemesine rağmen sıklıkla gösterilebilir. Her durumda süreleri, notadaki görünüşleri ile değil, trilin kendi ifade ve hızıyla belirlenir.

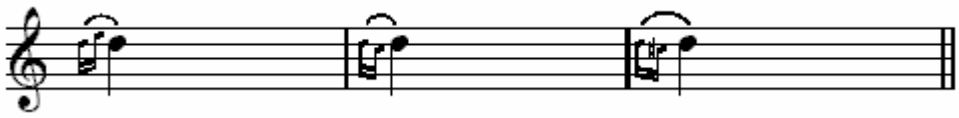
3.2.4. Mordan (fr. mordant, pince, pincement, battement, martellement, ger. mordent, mordant, beisser; it. mordente)

Mordan, bir notanın iki veya üç kere çarpma yapmasıyla oluşan bir tür doygun trildir. Notanın üstüne konulu zikzak bir yatık çizgicikle yazıda gösterilir. (Gazimihal, 1961) Asma veya muvakkat kalışlarda kesinliği kuvvetlendirmek; eser sonlarında bitiş duygusunu denge içinde süslemek amacıyla kullanılır. (Bkz. Şekil 3.17)

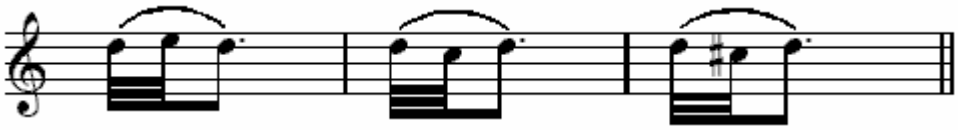
Süsleme işareti



Süslemeli yazım



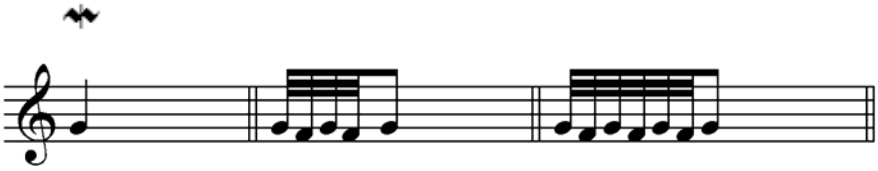
Okunuşu



Şekil 3.17: Mordan

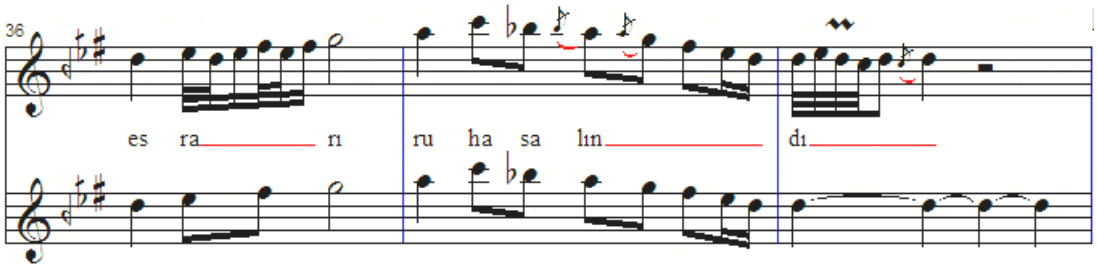
Mordan önceleri açık titreşim veya vuruş olarak bilinirdi. Bağlı olduğu aralığın altındaki yardımcı nota ile ana notanın çok hızlı birbirini takibinden

meydana gelir. Bu biçim aşağı mordan olarak, onun çevrilmişi yukarı mordan olarak bilinir. Üst yardımcı nota ile ana notanın birbirini izlemesini içerir. Tril ve mordanlar birbiriyle yakından alakalıdır. Şu noktanın hatırlanması önemlidir ki, mordan ana nota ve altındaki nota arasında uzanırken; tril tekrarları her zaman ana nota ve üstündeki nota arasında uzanır. Müstesna hallerde hızlı ikilik tril üst nota ile hazırlık yapar ve yukarı mordan gibi davranır. (Bkz. Şekil 3.18)



Şekil 3.18: Mordan

Temel olarak ritmik fonksiyonu olan bu süsleme az süre içinde vurguda kararlılık gerektirir; vurguyu arttırır, doğal ritmin güçlendirilmesine yol açar. Vuruştan önce, ölçüye ters bir vurgu alır, doğal ritmin yer değiştirmesi sonucu senkop ile karşılaştırılabilir. Ritmik vurgulamayı oluşturan süslemelere tipik bir örnek olan mordandır. Mordan sadece notaya özel bir vurgu vermek istendiğinde kullanılmalıdır. Kısa mordanların ritmik vurgulamaları daha büyük, uzun mordanlar melodik fonksiyonlar için meyillidir. (The New Grove, 2001) (Bkz. Şekil 3.19)



Şekil 3.19: Mordan

(Yesari Asım Arsoy'un yorumladığı 5 no'lu eserin 38. ölçüsü.)

3.3. Paylaştırma Ailesi

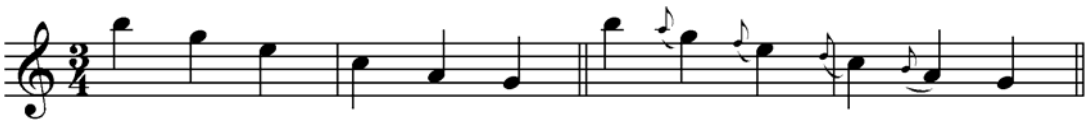
Bu süsleme ailesi melodik varyasyon sanatı ile ilgili süslemeleri içerir. Bu ailedeki süslemeler apojiyatür ve titreşim ailesinde de yer aldığından çoğu kez form olarak ve terminolojide daha az belirginleştirilir.

3.3.1. Geçiş Notası (it. tirata, fr. tirade, coule, flatte, ger. schleifer)

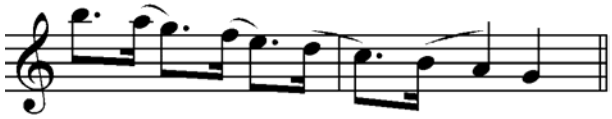
C. P. E. Bach dâhil bazı 18. yüzyıl ortası müzisyenleri geçiş notasını gerçek bir apojiyatüre benzemeyen peş peşe vuruştan önce fakat vuruştan çok daha kuvvetli vurgulanmış olarak tarif ederlerdi. Ana notaları bağlayan geçiş notaları, tek bir geçiş notası ve kıymetleri eşit birbirini izleyen geçiş notaları olmak üzere iki çeşittir. (The New Grove, 2001)

Ses geçidi ya da nağmeleme olarak da adlandırılan birbirini izleyen geçiş notaları daha çok değerini kendinden önceki nottan alan bir, iki veya üç küçük notayla eklenen süsleme notlarıdır. Bu süsleme elevation, whole-fall, slur veya double backfall olarak da bilinir. İki süsleme notasından birleşmiş bir ses geçidinin ana notaya yol göstermesini içerir. (The New Grove, 2001) (Bkz. Şekil 3.20)

Süsleme işareti olmadan Yazım Süslemeli Yazım

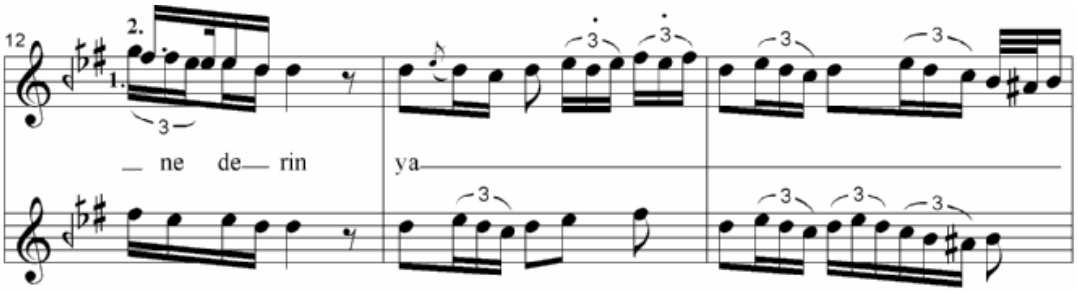


Okunuşu



Şekil 3.20: Geçiş Notası

Çıkıcı ve inici formları daha çok kullanılan; noktalı ya da noktasız olabilen geçiş notaları fasıl şarkıcılarının da sıklıkla kullandıkları süsleme elemanlarıdır. (Bkz. Şekil 3.21)



Şekil 3.21: Geçiş Notası

(Münir Nureddin Selçuk'un yorumladığı 13 no'lu eserin 14. ölçüsü.)

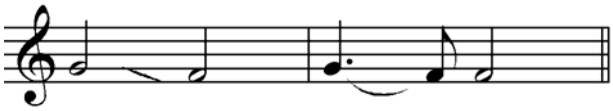
Melodik hareketi sonlandırıcı, yönlendirici, başka bir harekete bağlayıcı etkilere sahip olan başkaca bağlantı süslemeleri olabilir. Mesela, Münir Nureddin Selçuk'un icrasında notada böyle bir gösteriş olmasa da çok karakteristik olarak, onun icrası ile bağlantılı, düz bir hatta giderken ani bir kırılma yapan bir te-fe-ta ya da triole eklemesinin düz hatta bir dönüş efekti yarattığına tanık olunur. Bu durum, bir başka noktaya hareketi yönlendiren belirgin bir etki sağlar.

3.3.2. Değiştirme Notaları (it. cambiata, fr. echappee, ing. auxiliary note.)

Bu süslemeler, birbiriyle aynı veya birleşik ana notalar arasındaki ara değerler ekli notaları içerir.

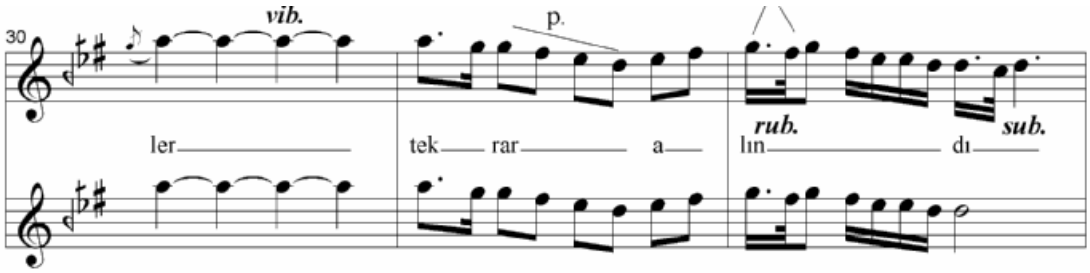
3.3.2.1. Cadent

Sonradan çalınacak notanın önceden çalınması "cadent" değiştirme notalarına dâhil edilebilir. Anticipation, springer ve her benzer nota bir ana notanın sonunda kayar ve sonrakinden hemen önce başlar. *Cadent,* yani notanın önceden çalınması bazen süsleme olarak kabul edildi ve doğaçlama olarak tanıtıldı. (Bkz. Şekil 3.22)



Şekil 3.22: Cadent

Genel olarak armonik fonksiyona bağlı olarak değerlendirilen kadansın Makam Müziği'ndeki karşılığı muvakkat ve tam kararlar, kalışlar ve eser bitirişleridir. Bu kalışlarda rubatolu söyleyişler yanında karar sesine gidişte, karar etkisini kuvvetlendirecek ritmik yapıdaki değiştirmelere, ilavelere rastlanabilir. (Bkz. Şekil 3.23)

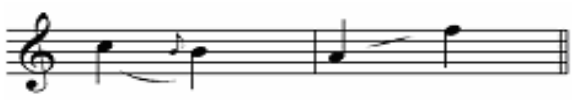


Şekil 3.23: Kararda Ritmik Değişiklik

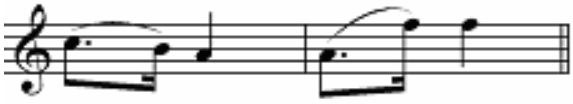
3.3.2.2. Plainte (fr. accent, aspiration; ger. nachschlag)

İç çekiş, basit vurgusuz değiştirme notalarına benzerler.(Bkz. Şekil 3.24)

Yazılışı

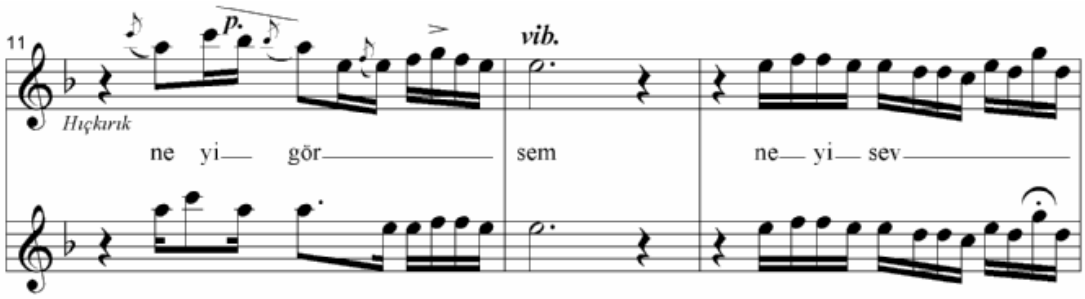


Okunuşu



Şekil 3.24: Plainte

Bu tip bir süslemeyi özellikle Münir Nureddin Selçuk'un kendine has icra tarzında bir nevi "hıçkırık" olarak adlandırılabilen süsleme olarak gözlemlemek mümkündür. (Bkz. Şekil 3.25)



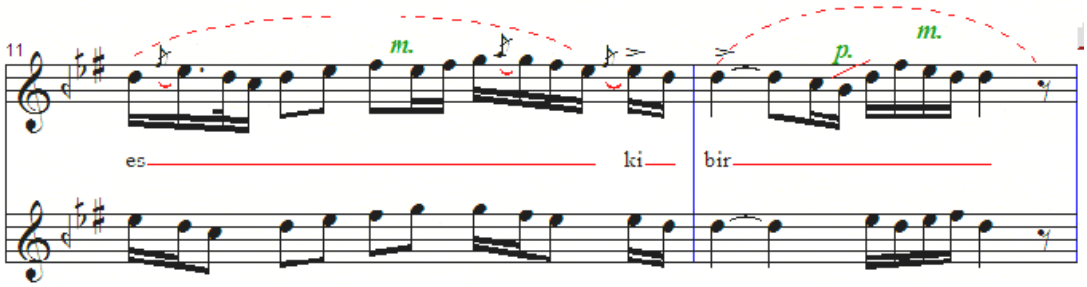
Şekil 3.25: Hıçkırık

3.3.3. Dönüş Çeşitleri

3.3.3.1. Melismatik Gruplar ve Grupetto (fr. double, cadence, double-cadence, brise, tour de gosier, ger. doppelschlag, halbzirkel, it. groppo, gruppetto, circolo mezzo.)

Melisma; temel olarak plaintchant müziğine ait bu kavram, bir hecenin bir nota grubu ile ifade edildiği bir süsleme biçimidir. (Blom, Eric, - Cummings, David, 1988) Melismatik gruplar öncelikle bestecilerin başvurduğu tek heceye uzun melodik örgüler olarak görülmesinin yanında bu örgülere icra sırasında icracının yaptığı diğer süsleme eklentileri ile daha karmaşık bir hal alır.

Özellikle halk müziğimizde de görülen ve bir teknik olarak Bela Bartok'un "Anadolu Türküleri"ni incelerken (Bartok, 1976–2002) kullandığı bu terim fasıl müziğimizdeki yansımaları itibarı ile ele alınmış, eser incelemelerinde melismatik gruplar "noktalı bağ" işareti ile gösterilmiştir. (Ayangil, 2006) (Bkz. Şekil 3.27)



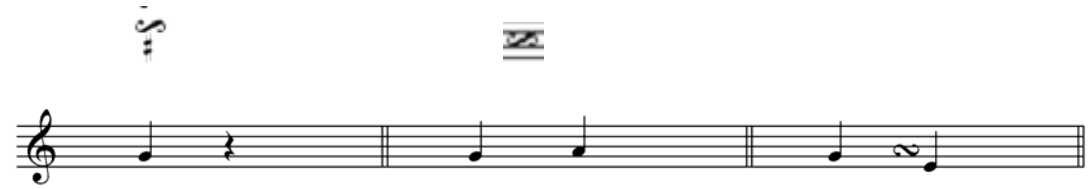
Şekil 3.26: Melismatik Gruplar

(Nerkis Hanım'ın yorumladığı 14. no'lu eserin 11. ve 12. ölçüleri)

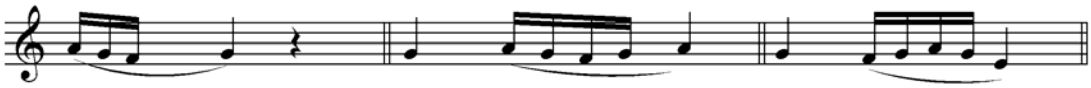
Grupetto, esas notanın bir derece üst veya alt perdesinden başlayan, üç veya dört notadan oluşan küme şeklindeki melodik süslemedir. (Gazimihal,1961)

Notalar değerlerini üzerine *Grupetto* işareti konan notadan alır ve zayıf zamana denk gelir. İki nota arasına, üste konduğunda, ilk notanın son kısmından alır. Ve müziğimizde lavta mızrabı olarak tanınan *Grupetto* fasıl şarkıcılarının da kullandığı bir süslemedir. (Torun, 1993) (Bkz. Şekil 3.26)

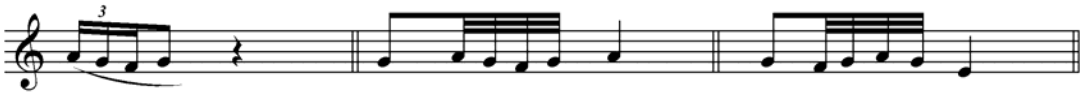
Süsleme işareti



Süslemeli Yazım



Okunuşu



Şekil 3.27: Grupetto Çeşitleri

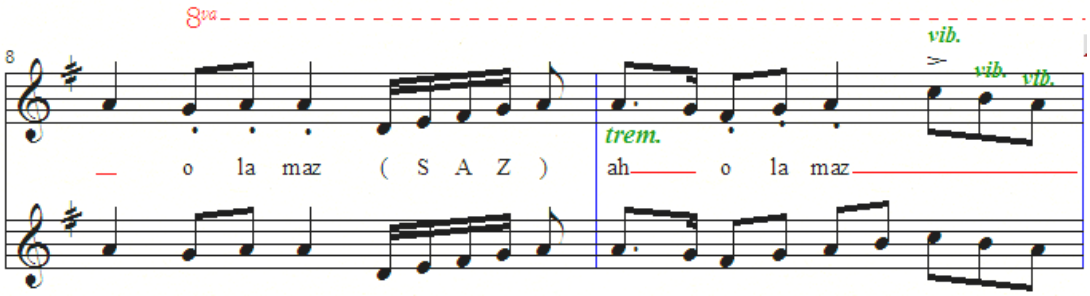
3.3.3.2. Kırık Notalar (fr. arpege, harpege, ger. brechung, it. arpeggio)

Notaları melodik olarak yani arka arkaya duyulan arpejden oluşan bu süsleme elemanı fasıl şarkıcılarının kullandığı ve ritmik fonksiyon taşıyan süslemelerdendir.

3.4. Diğer Süslemeler

3.4.1. Falsetto Atlamalı Oktav Aralıkları

Fasıl şarkıcılarının melodik etki amacıyla Falsetto tekniği ile oktav aralıkları kullanarak özellikle yüksek aralıklarda kafalarının en üst kısımlarındaki rezonans boşluklarını kullanarak sesin doğal dizisinin dışında elde ettikleri parlak ve ilgi çekici vibrato tekniğidir. Notaların üzerinde "8 va..." işaretiyle kullanılır. (Bkz. Şekil 3.28)

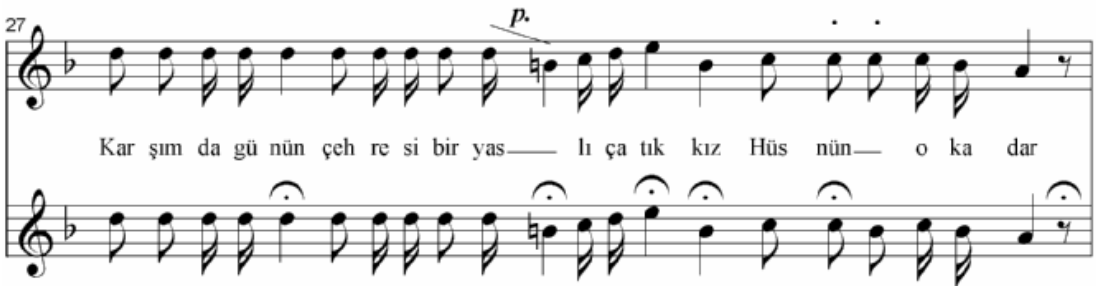


Şekil 3.28: Falsetto Atlamalı Oktav Aralıkları

(Hafız Burhan'ın yorumladığı 4. no'lu eserin 8. ve 9. ölçüleri)

3.4.2. Kesik Okuyuş – Staccato

Her sesin takip ettiği notadan ayrı -kesik- , kısa ve belirgin olarak seslendirilmesi ile elde edilen süsleme tekniğidir. İcrada ritmik yapıyı belirginleştiren ve usulün vurgularını öne çıkartmak için kullanılır. Fasıl şarkıcılığında özellikle aksak tartımlı usullerde sıklıkla kullanılabilen bu süsleme elemanı notanın üzerinde nokta veya çizgi olarak işaret edilir. (Ayangil, 2006) (Bkz. Şekil 3.29)

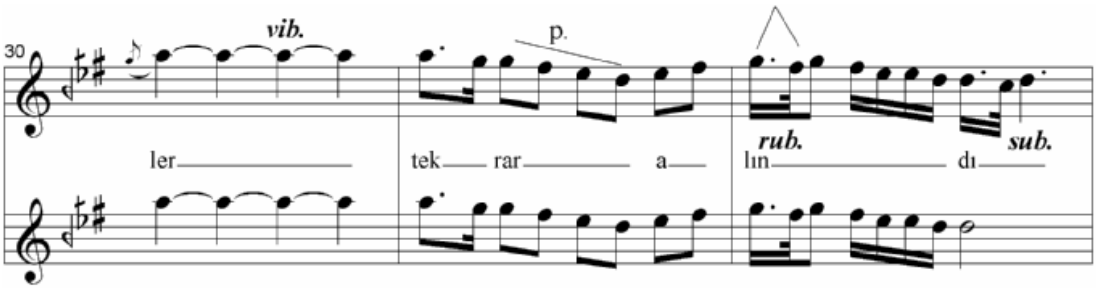


Şekil 3.29: Kesik Okuyuş – Staccato

(Münir Nureddin Selçuk'un yorumladığı 2. no'lu eserin 27. ölçüsü.)

3.4.3. Rubato (it.) ing. stolen time.

Eserin icrası sırasında yorumcunun eser üzerinde "gelişigüzel ve keyfe göre hareket edişi"ni ifade eden rubato (Gazimihal,1961), nota değerlerinin kesintiye uğramadan anlamlı gecikmesini ifade eder. Hem müzikal anlatımın hem de süslemenin bir dalı olarak gözlemlenen rubato (The New Grove,2001) fasıl şarkıcıları tarafından genellikle ya eserlerin meyan röprizlerini bir oktav pestten ve ritmi hafif çekerek tekrarlamaları suretiyle ya da nakaratlarda karar öncesinde başvurulan ritmik geciktirmeler yoluyla gerçekleştirilir. (Ayangil, 2006) (Bkz. Şekil 3.30)



Şekil 3.30: Rubato

(Yesari Asım Arsoy'un yorumladığı 5. no'lu eserin 32. ölçüsü.)

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

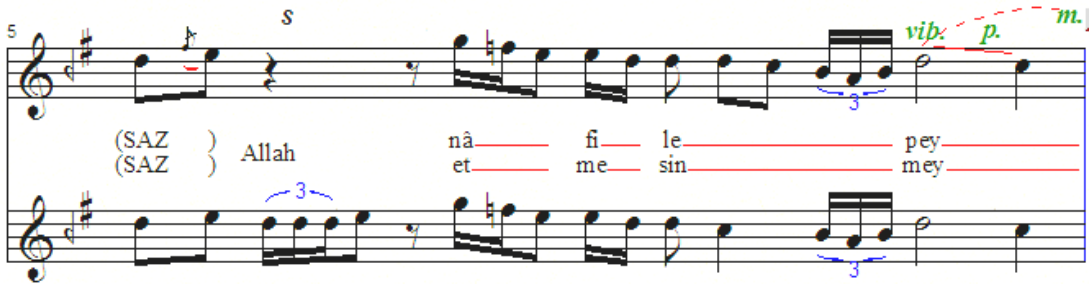
3.4.4. Serbest Kısım

Solo veya birkaç enstrümanla yapılan icralarda serbest ilavelerin kullanılması daha çok kabul görülmekle birlikte, tekrarlanan bölümlerin tekrara giden dönüşlerinde köprü vazifesi gören minik ses kadanslarının kullanılması da mümkündür.

Fasıl şarkıcıların teknik becerilerini göstermek maksadıyla esere ait olmayan gösterişli bir bölümü esere eklenmesi ile oluşan kadans benzeri kısımdır. Zaman içinde beğenilen ve gelenekselleşen bu kadansçıkların esere dâhil olarak notalarda yer alması ise sıkça karşılaşılan bir durumdur.

3.4.5. Stapo

Ritmi belli etmek ve ritmik etkiyi kuvvetlendirmek için, heceleri takdî ederek; eskinin goygoylu söyleşinin amacı notasız müziğin ezberlenişinde ritmin hançere yoluyla vurulması ve dolayısıyla hecelerin takdi yapılacak cümle parçacıklarının usülûn belli yerlerine getirilip oturtulmasını amaçlayan bu süslemedir. Ritmi durdurarak stapo yapmak fasıl şarkıcılarının sıklıkla kullandığı süsleme elemanlarındandır. Küçük "s" harfi ile gösterilir. (Bkz. Şekil 3.31)

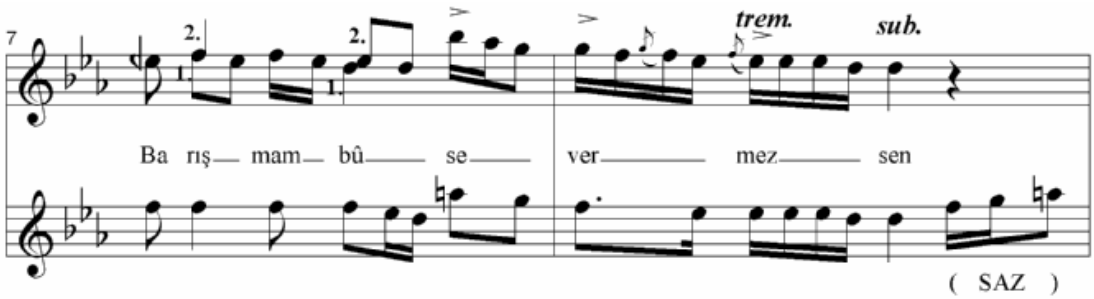


Şekil 3.31: Stapo

(Yesari Asım Arsoy'un yorumladığı 5. no'lu eserin 32. ölçüsü.)

3.4.6. Subito

Ani bitiriş anlamına gelir ve kısaca "*sub.*" ile gösterilir. (Bkz. Şekil 3.32)



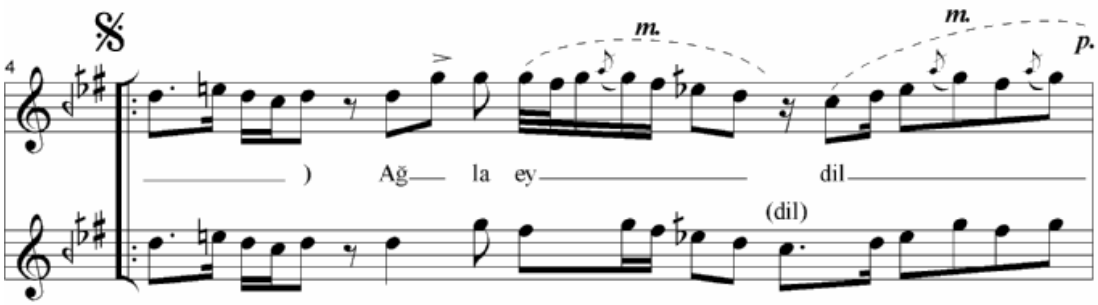
Şekil 3.32: Subito

(Yesari Asım Arsoy'un yorumladığı 5. no'lu eserin 32. ölçüsü.)

3.4.7. Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Tersi

İcrada farklılık arayışı ya da nota yazım farklılığı şeklinde karşımıza çıkması mümkündür. Sus işaretlerinin nota ile doldurulması melodiyi zenginleştirirken; melodiye es'lerin eklenmesi ritmik yapıyı zenginleştirir. Bununla birlikte melodik fonksiyon amacı taşıyarak var olan notanın başka bir nota yâda es ile değiştirilmesi nota yazım farklılıklarından doğacağı gibi icracının isteği ile de ortaya çıkan ve eserin değişiklik yoluyla süslenmesine katkı sağlayan bir durum

olarak kabul edilmektedir. Asıl notanın yerine bir tam ses altındaki / üstündeki notanın geçmesi ya da daha uzak notaların melodide yer alması sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. (Bkz. Şekil 3.33)

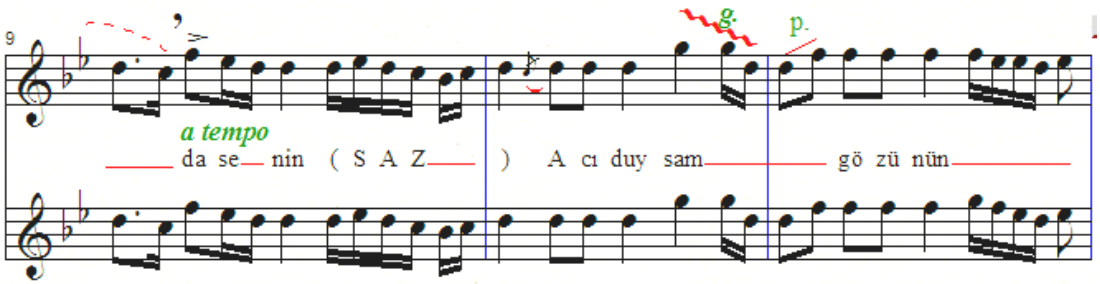


Şekil 3.33: Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Tersi

(Hamiyet Yüceses, Şerif İçli, Necati Tokyay'ın yorumladığı 7. no'lu eserin 4. ölçüsü.)

3.4.8.Vakfe

Dinî müzikte kullanılan kıraat ilimlerinden bir olan vakfe muhakkak durmak anlamına gelir. Bu duruş müziğin akışı içinde tamamen icracının yorumuna bağlı olarak gerçekleşir. Nota yazısında yukarıdan virgülle (,)gösterilir. (Sezgin,1996) (Bkz. Şekil 3.34)



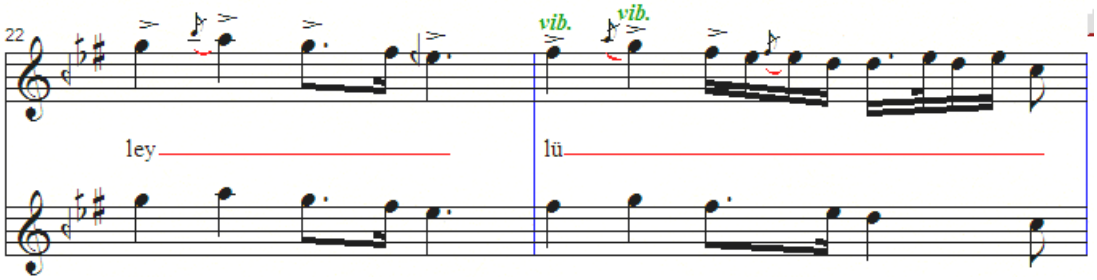
Şekil 3.34: Vakfe

(Müzeyyen Senar'ın yorumladığı 8. no'lu eserin 9. ölçüsü.)

3.4.9.Vurgu

Melodinin belli notalarının öne çıkartılarak bir etki yaratılması yolunda başvurulan bir süsleme biçimidir. Vurgular icracı tarafından genellikle grupettolarını ilk notalarına veya ezgi gurupları içerisinde diğerlerinden daha yüksek (tiz) frekansta olan notalara yapılan vurgu şeklinde görülür.

Son devir icracılarında görüldüğü üzere yanlış kullanımı üslubu bayağılaştırabilmekte; bu sebeple de dikkatli kullanımı gerekmektedir. Vurgu, nota üzerinde ok işaretinin ucu “ > “ ile gösterilir. (Bkz. Şekil 3.35)

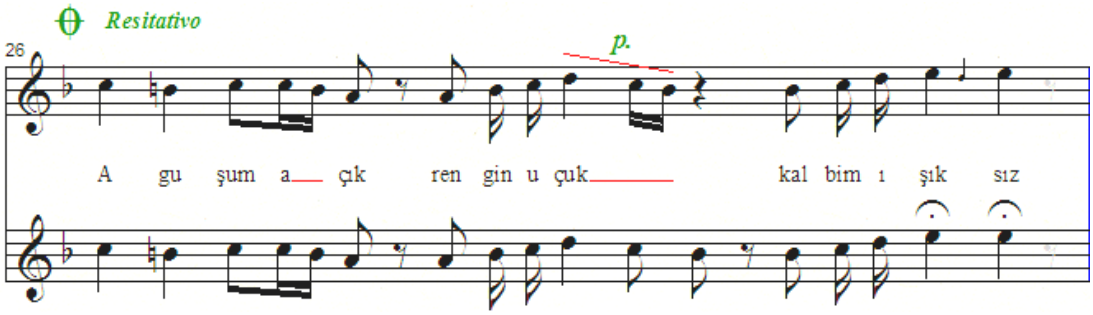


Şekil 3.35: Vurgu

(Nerkis Hanım’ın yorumladığı 14. no’lu eserin 22. ölçüsü.)

3.4.10.Recitativo

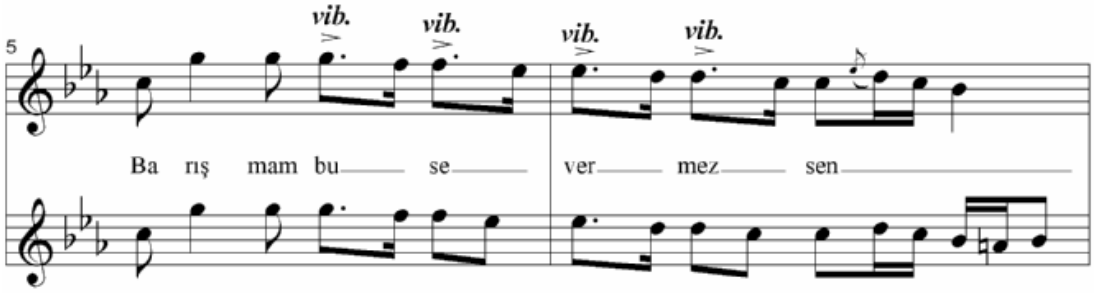
Konuşur gibi söyleyiş demektir. Porte üzerinde “Resitativo” yazılarak gösterilir. (Bkz. Şekil 3.36)



Şekil 3.36: Recitativo

3.4.11. Notaya Göre Ritmik / Melodik Yapıda Sadeleşme

Birlik, ikilik, dörtlük veya sekizlik nota değerlerinin kendinden daha büyük nota değerleriyle seslendirilmesidir. Notaya göre sade icra notanın yazılış üslûbunun tersine bir icranın seçilmesi ya da icracının performansında farklılık arayışı sebebiyle ortaya çıkabilen bu duruma en belirgin örnek Bimen Şen’in kendi eserini icrası sırasında ortaya çıkmaktadır. (Bkz. Şekil 3.37)



Şekil 3.37: Notaya Göre Ritmik / Melodik Yapıda Sadeleşme

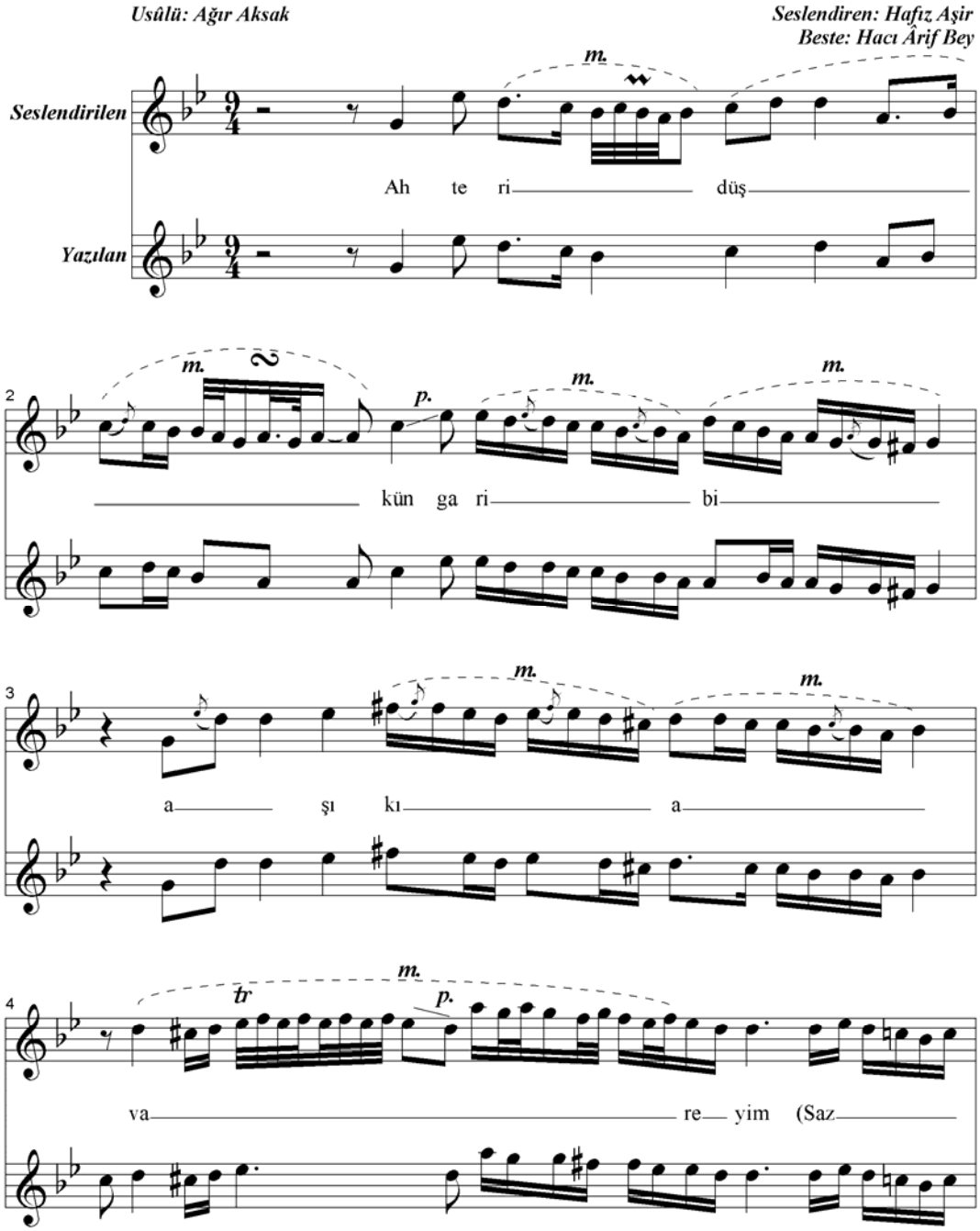
Zira hanende Nurettin Çelik ile yapılan röportajda (bkz. Ekler A2) Bimen Şen'in kendi bestesinin enstrümantistler tarafından eklenen süslemeler ile daha da güzelleştiği ifade etmiş olduğu bilgisi yer almaktadır. Bazı eski nota yazılarında eser tamamen fasıl icrasına göre notaya alınmıştır. Bu nedenle günümüz icrasından farklı olarak nota yazılarında daha kalabalık melodi gruplarının çoğunlukta olduğu görülmektedir. (Eruzun,1997)

Fasıl hanendenin defiyle yaptığı ritmik vuruşlarla adeta oyuna dönüşürken müziğin süslenerek ritmik ve melodik yapının farklılaştırılması söz konusudur. Fasıl okuyucuların işi daha kıvrak ve cazip kılmak; renklendirmek amacıyla birtakım ses oyunları yani seslendirme oyunlara da aynı sebeple başvururlar. Böylece farklı ustalıkları müziğe katabilme yaklaşımı ile ritmik yapıda ve melodik yapıda zenginlik ortaya çıkar.

ESER ANALİZLERİ

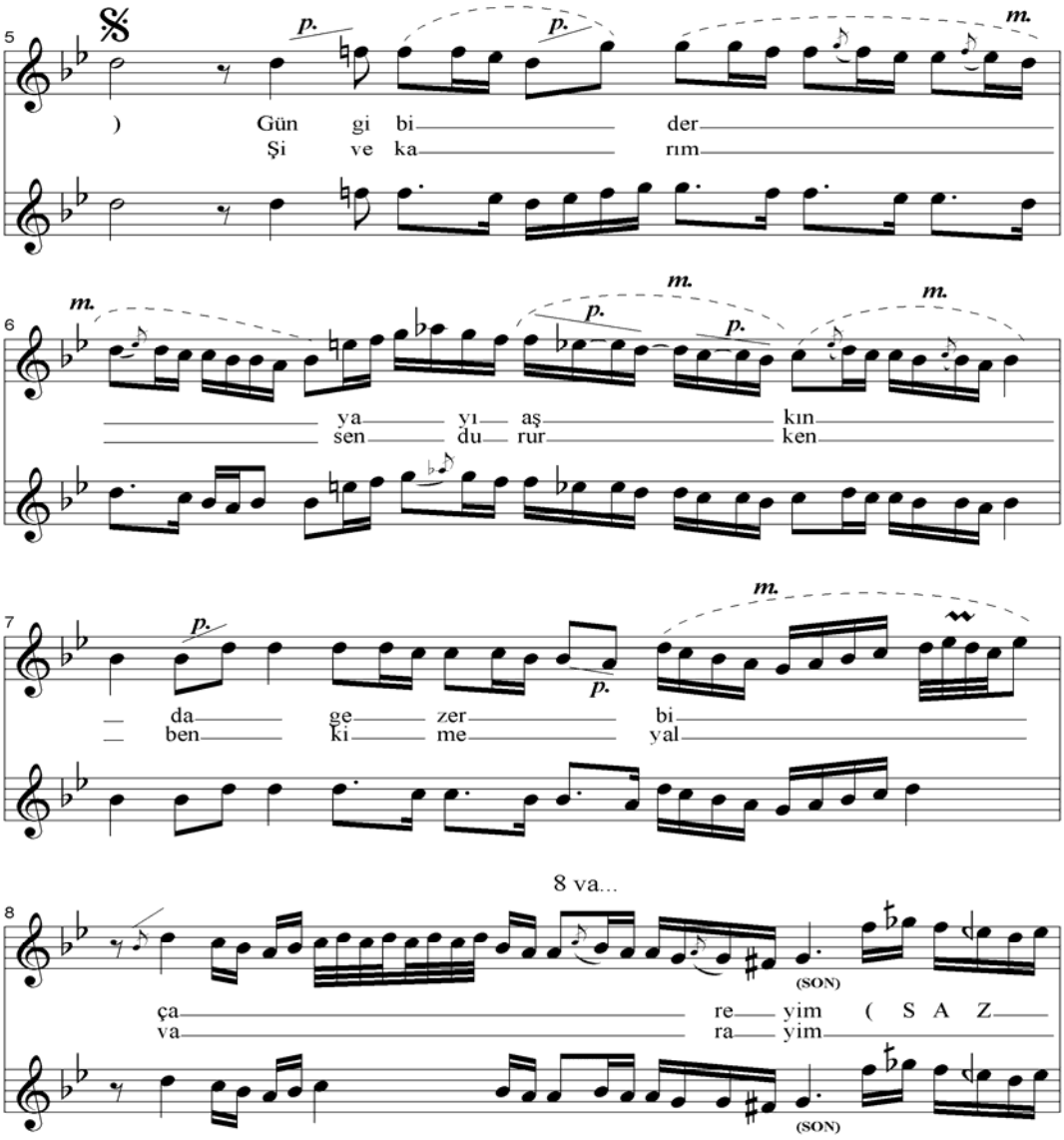
4.1. Nihavend Şarkı "Ahteri Düşkün Garib Aşıkı Âvâreyim",

Yaklaşık kayıt tarihi: 1912–18.



Şekil 4.1: "Ahteri Düşkün Garib Aşıkı Âvâreyim" Nihavend Şarkının Zemin Bölümü

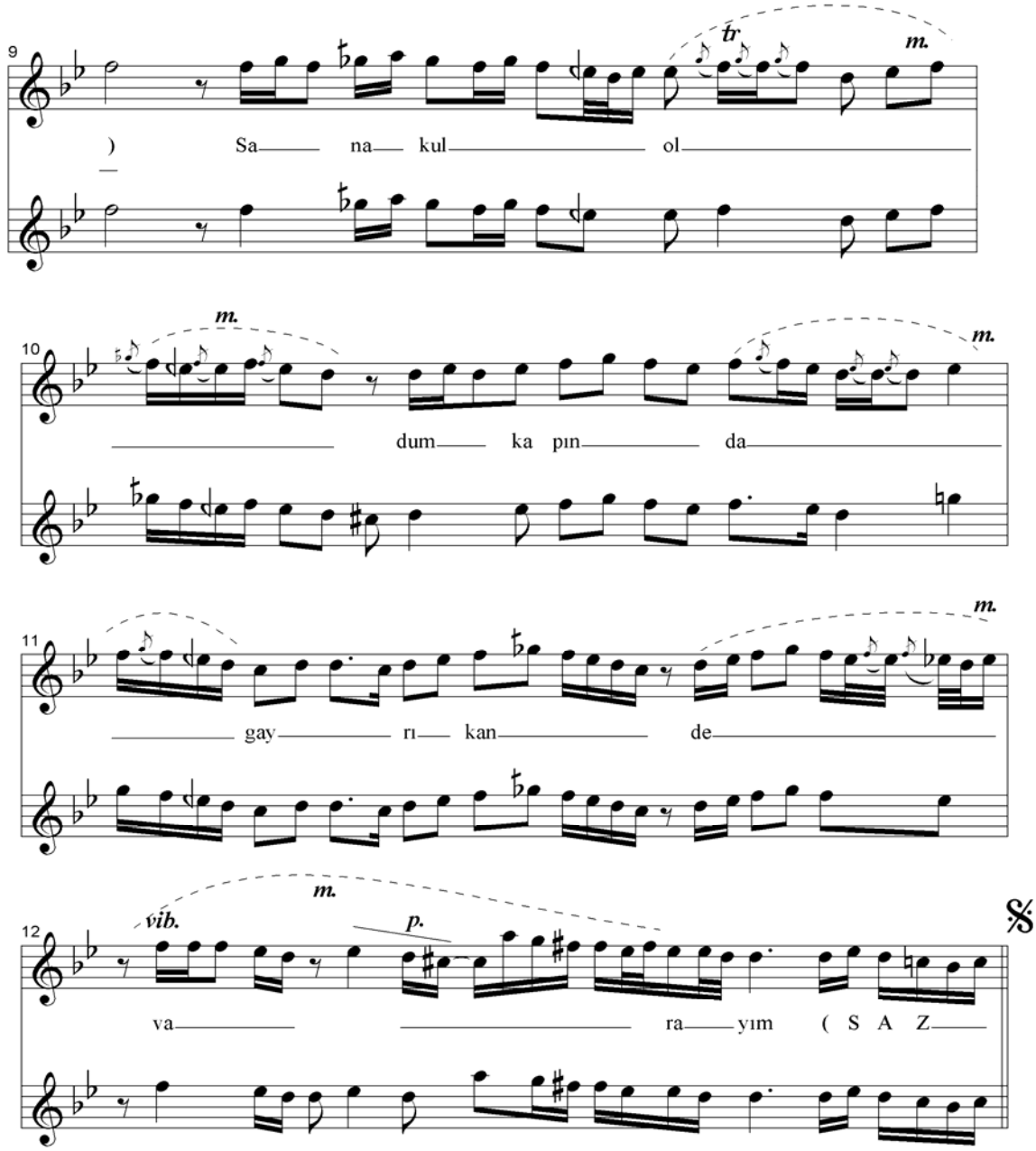
Ağır Aksak usûlündeki eserin ilk ölçüsünde “ah” hecesindeki “portamento”lu girişin ardından bir “üst mordan”la melodi zenginleştirilerek ve ikinci ölçüye adeta bir “geçiş notası” ile geçilmektedir. İkinci ve üçüncü ölçülerde çarpma, grupetto ve portamentolu süslemeler arasında melismatik cümlelerle devam etmekte; dördüncü ölçünün başında “nota yerine es” kullanılarak ritmik yapı farklılaştırılarak ardından gelen “tril” ve portamento süslemeleri, “ikili alt çarpmalar” melismatik grup içinde yer almaktadır.



Şekil 4.2: “Ahteri Düşkün Garib Aşıkı Âvâreyim” Nihavend Şarkının

Nakarat Bölümü

Nakarat kısmı olan beşinci ölçü de portamentolar arasında “notanın birden fazla tekrarı” ile oluşan ritmik yapı zenginliğinin ardından oluşturulan “çarpmalı nota kümelerini” altıncı ölçüde yine portamentolar ve “çarpmalı nota kümeleri” takip eder. Yedinci ölçüde portamentolar arasında ritmik yapı zenginliğini bir “üst mordan” takip eder. Sekizinci ölçü portamento ile başlar “sık aralıklı üst nota trili” ve çarpmalı nota grupları ile son bulur. Dönüşte aynı şekilde icra edilen nakaratın finaline glissandoyu da içeren bir “oktav atlayışı” eklenerek eser son bulur.

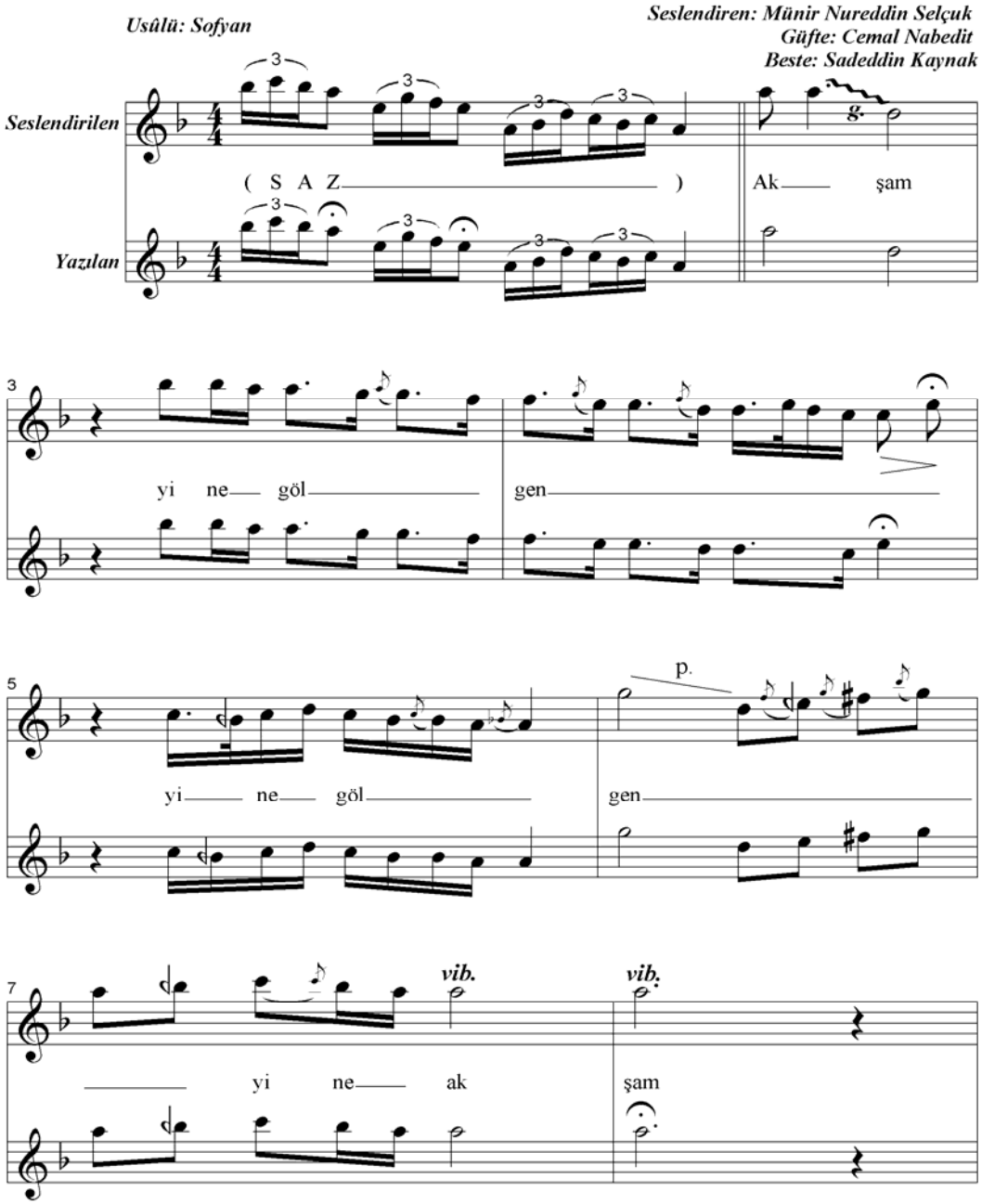


Şekil 4.3: “Ahteri Düşkün Garib Aşıkı Âvâreyim” Nihavend Şarkının Meyan Bölümü

Meyan bölümü olan dokuzuncu ölçüde “kendinden küçük notalara bölünme” ile başlar. Ardından “alt çarpmalı ritmik bölünme”yi yine bir üst nota trili takip eder. Onuncu ölçüde yine çarpma notaları, notanın yerine es kullanılması, ritmik yapıyı zenginleştiren küçük notalara bölünmeyi üst nota çarpmaları izler. 11. ölçü üst trilli bir mordanla son bulurken son ölçüde “vibrato”yu izleyen portamentodan sonra alt çarpmalı ritmik bölünme ile meyan sona erer.

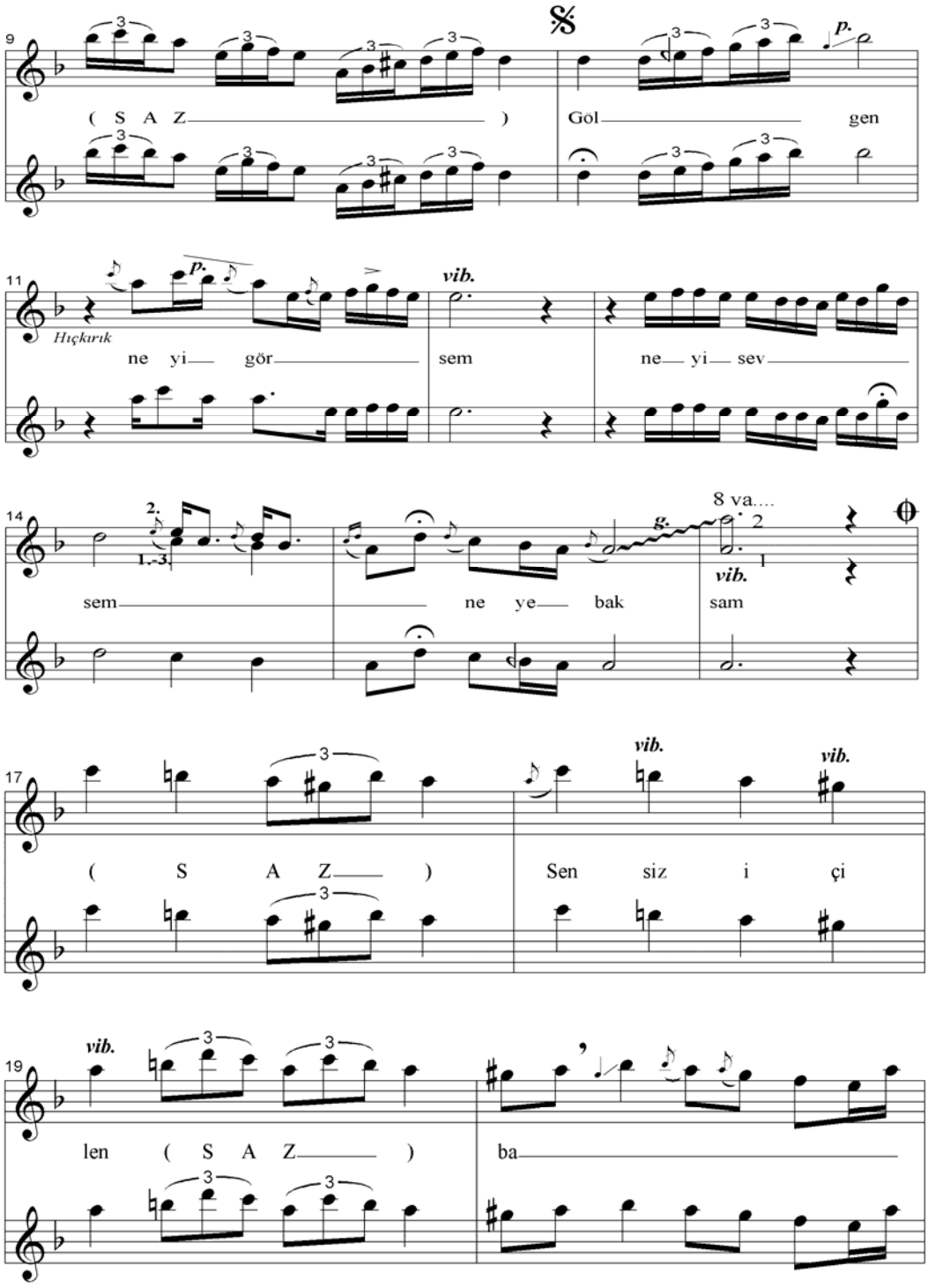
4.2. Muhayyerkürdî Şarkı “Akşam Yine Gölgen, Yine Akşam”,

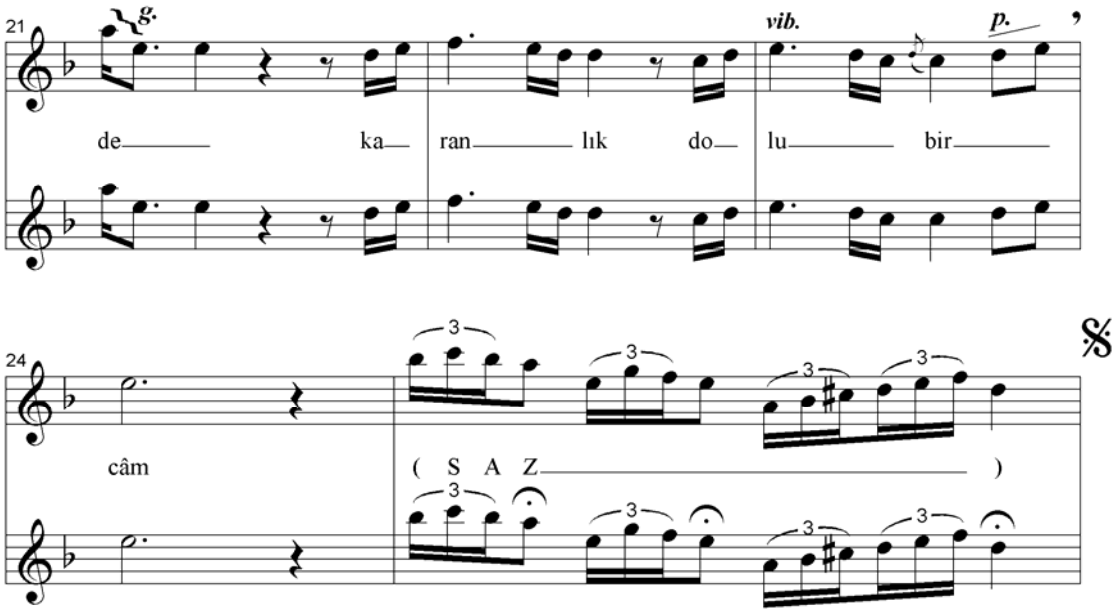
Yaklaşık kayıt tarihi:1942–46.



Şekil 4.4: “Akşam Yine Gölgen, Yine Akşam”, Muhayyerkürdi Şarkının Zemin Bölüm

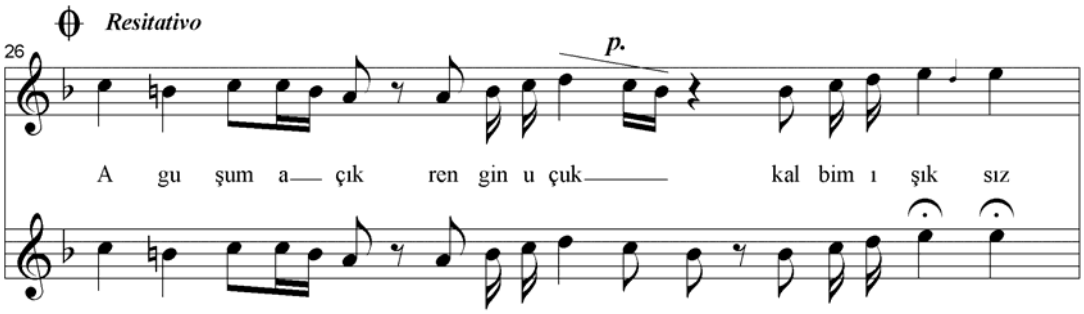
Enstrümanlarca yapılan giriş ölçüsünün ardından ikinci heceye “glissando” ile geçilir, dördüncü ölçüde “üst çarpmalar”ı “farklı notalarla yapılan icra” izler, beşinci ve altıncı ölçüde üst çarpmalar arasındaki “portamento”ile yedi ve sekizinci ölçüde yapılan “vibrato”larla zemin son bulur.

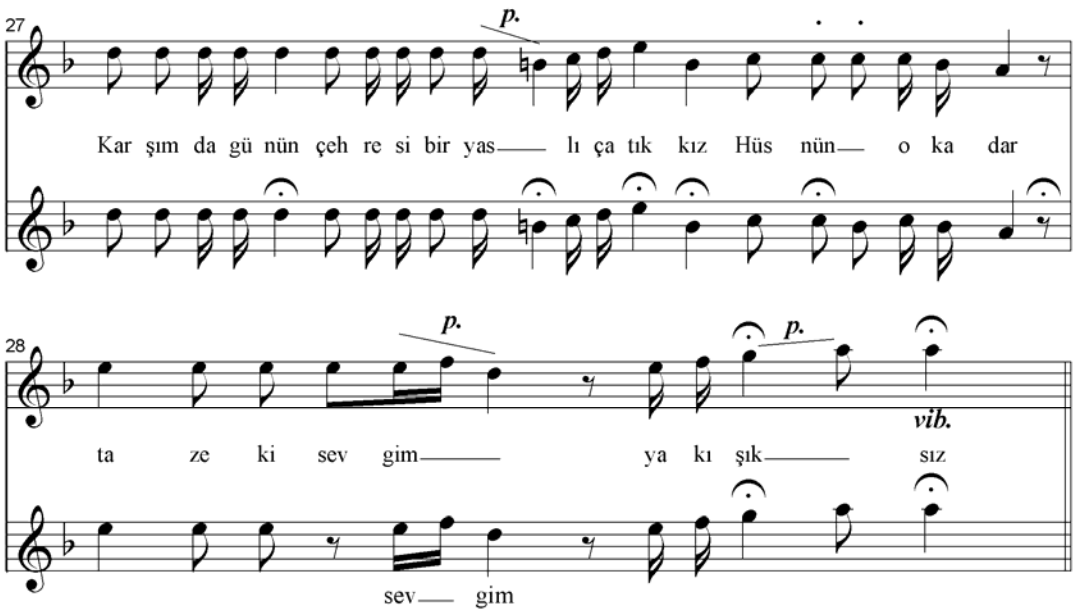




Şekil 4.5: “Akşam Yine Gölgen, Yine Akşam”, Muhayyerkürdi Şarkının Nakarat Bölümü

Nakarat bölümünün başı olan onuncu ölçünün sonundaki portamento “hıçkırık”ın ardından yapılan çarpma, portamentoyu , “küçük notalara bölünme”, “onaltılık nota kümesinin en üst notasına yapılan vurgu” ve sönen bir vibrato takip eder. 12. ölçüde yapılan sık – gizli çarpmalar 14. ölçüde yerini geniş çarpmalara bırakır. İkili ve tekli çarpma bir glissando ile 15. ölçüdeki notaya falsetto tekniğinde yapılan bir vibrato ile bağlanır. 18. ve 19. ölçü aralıklı vibratolarla sürerken yirminci ölçüde bir “vakfe” göze çarpar. 21. ölçüde glissandolu bir kalış 23. ölçüde portamentolu bir kalışa yerini bırakır.



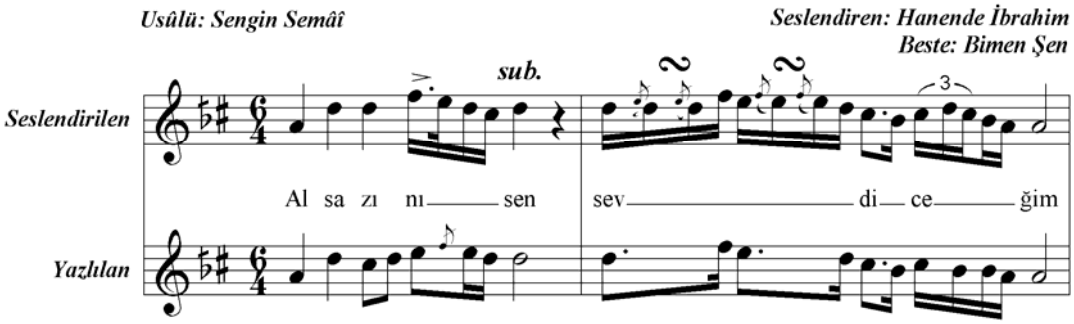


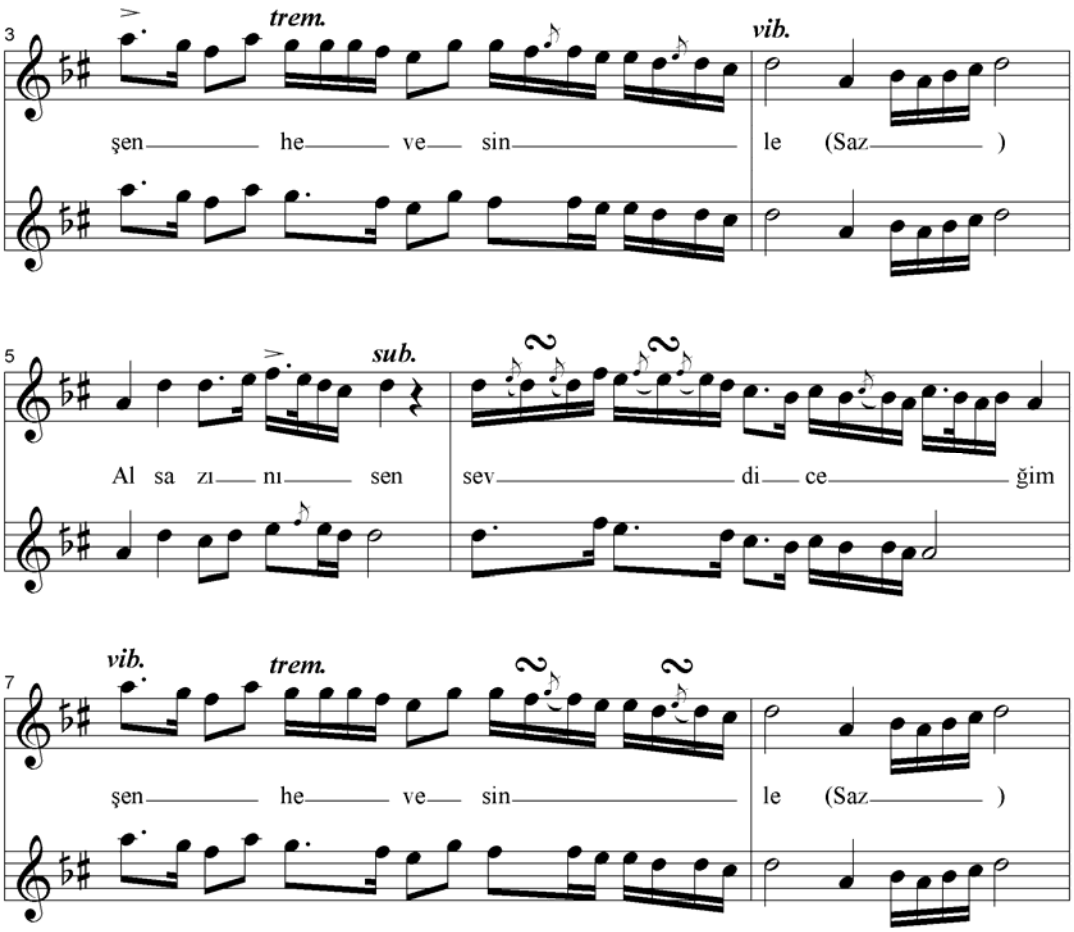
Şekil 4.6: “Akşam Yine Gölgen, Yine Akşam”, Muhayyerkürdi Şarkının Meyan Bölümü

Meyan bölümünün başladığı 26. ölçüde “Serbest kısım” (Resitativo) söyleyiş içinde portamento ve “kesik söyleyiş”ler (staccato) duyulur. Finalde portamentonun ardından “falsetto tekniği”nde sönen bir vibrato kullanılır.

4.3. Sultanîyegâh Şarkı “Al Sazını Sen Sevdiceğim Şen Hevesinle ”

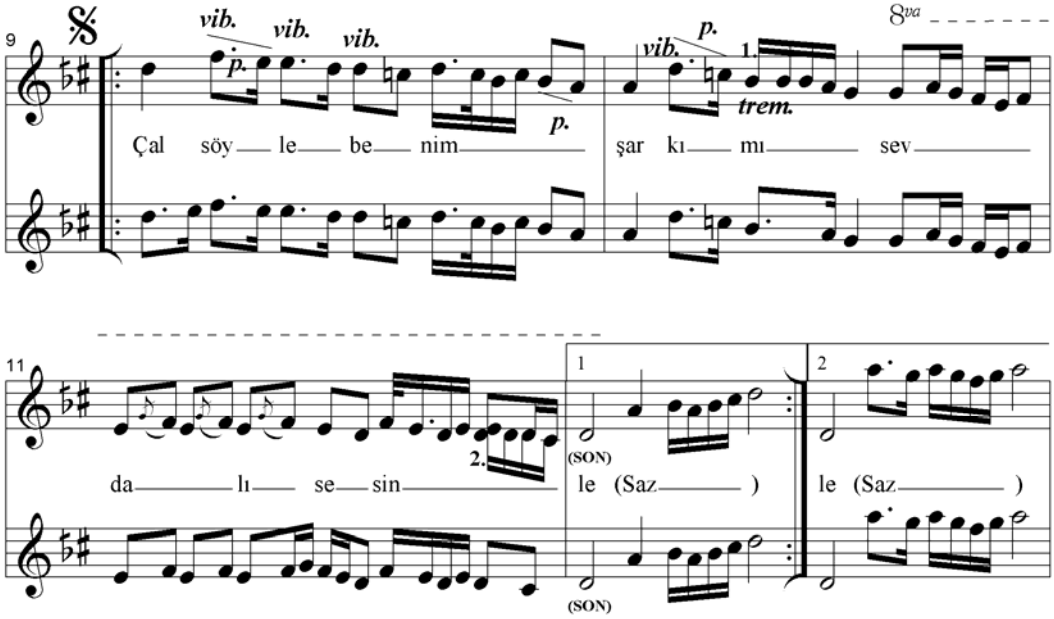
Yaklaşık kayıt tarihi: 1927–29.





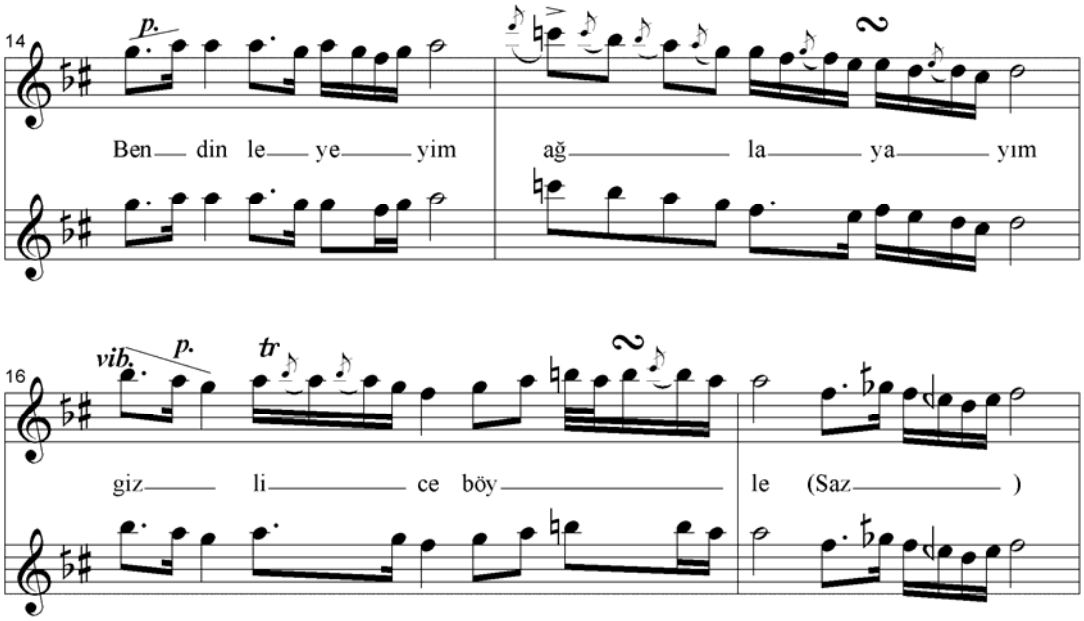
Şekil 4.7: “Al Sazını Sen Sevdiceğim Şen Hevesinle” Sultaniyegah Şarkının Zemin Bölümü

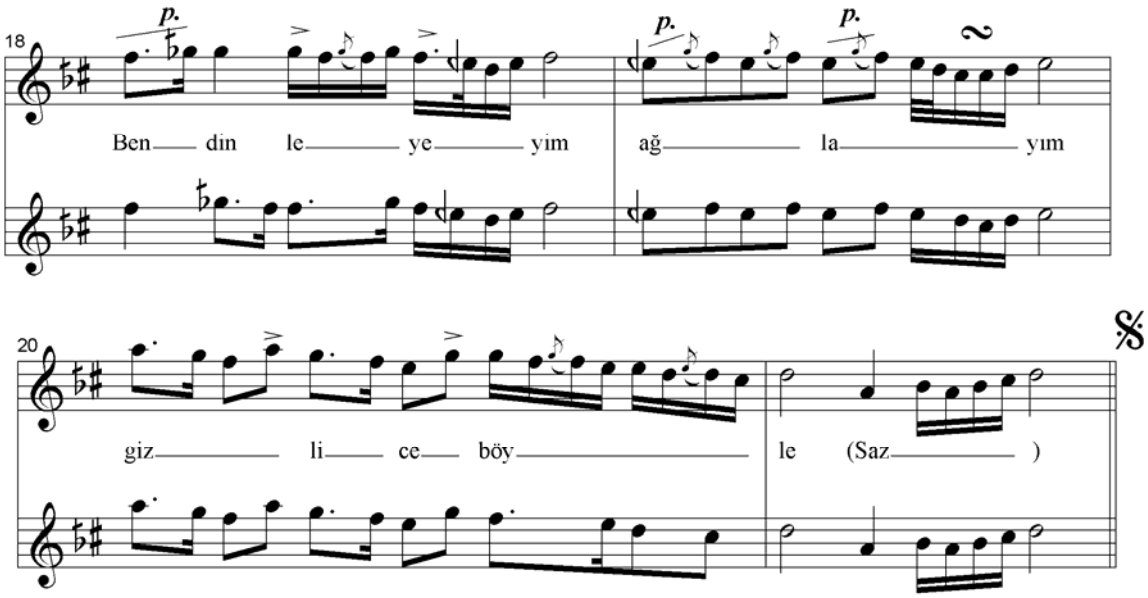
Sengin Semai usûlündeki şarkının ilk ölçüsünde “notada sadeleştirme” ve onaltılık nota kümesinin “en üst notasındaki vurgu”nun ardından ikinci ölçüde yapılan “çarpmalı grupetto”ların ardından ritmik yapıyı zenginleştiren triole yapısı üçüncü ölçüde yerini “ses tremolosu”na ve “çarpmalı nota grupları”nın ardından sönen bir vibratoya bırakmaktadır. Zemin bölümünün ikinci tekrarında vurgulu üst notanın ardından “nota yerine es kullanımı”nı altıncı ölçüde “grupettoların içinde sürekli çarpmalar” yerini sekizinci ölçüde ses tremolosu ve çarpmalı grupettolara bırakarak melodik yapıyı zenginleştirmektedir.



Şekil 4.8: “Al Sazını Sen Sevdiceğim Şen Hevesinle” Sultaniyegah Şarkının Nakarat Bölümü

Nakarat bölümünde “vibratolar” ve “portamento”ların sonunda gerçekleşen ses tremolosu nakarat sonunda “falsetto teknikle yapılan oktav atlayışı” ile çarpmalı grupettolar duyulur. Nakarat tekrarında finalde farklı notalarla icra melodik zenginliği arttırır.



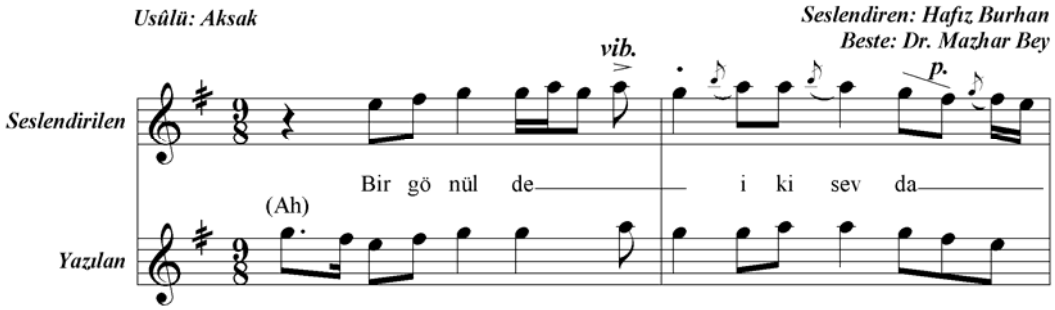


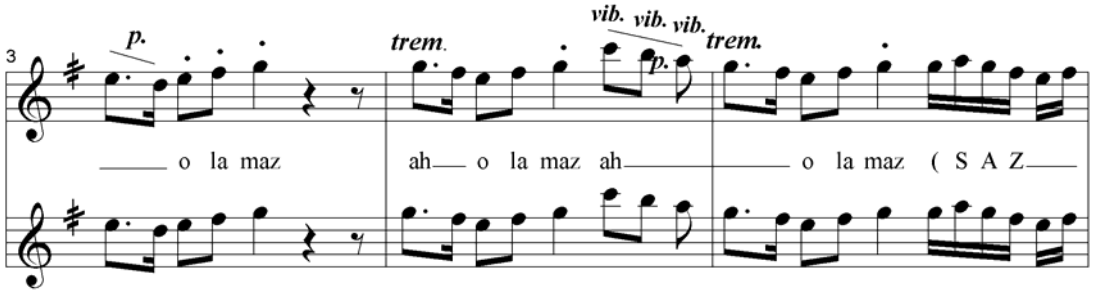
Şekil 4.9: “Al Sazını Sen Sevdiceğim Şen Hevesinle” Sultaniyegah Şarkının Meyan Bölümü

Portamento ile başlayan meyan bölümünde “grupetto kümeleri içinde sık çarpmalar” 16. ölçü başındaki portamentodan sonra da sürerek on sekizinci ölçüde onaltılık nota kümeleri içindeki “üst notaya vurgular” ritmik yapıyı belirginleştirmekte yirminci ölçüdeki vurgu ve çarpmalarla nakarata dönülmektedir.

4.4. Mahur Şarkı “Bir Gönülde İki Sevda Olamaz”

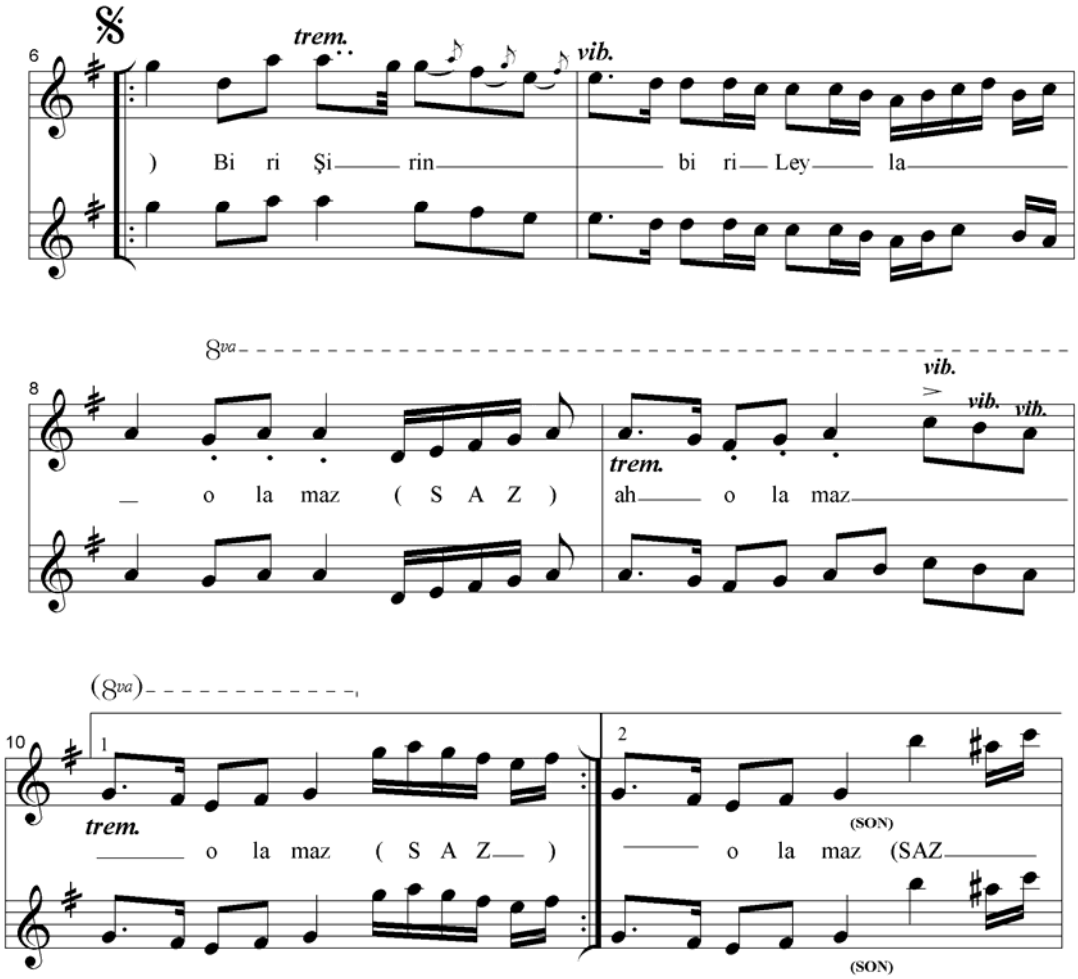
Yaklaşık kayıt tarihi:1927–1930.





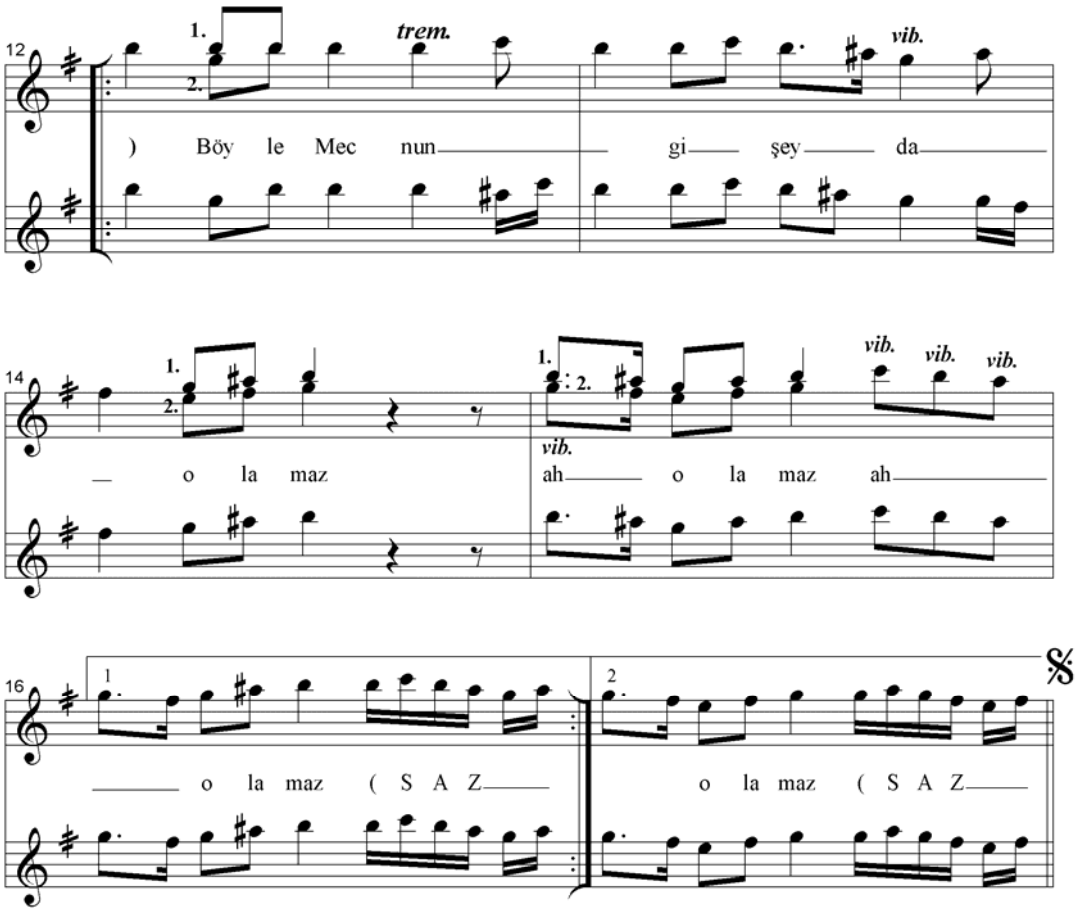
Şekil 4.10: “Bir Gönülde İki Sevda Olamaz” Mahur Şarkının Zemin Bölümü

Aksak usûlündeki şarkının dörtlük es ile başladığı ilk ölçüde farklı nota icrasının ardından “kesik okuyuş” ve “çarpmalar”ı bir “portamento” takip etmekte üçüncü ölçüde vurgulanan heceler “ses tremolosu” ve “vibrato” ile birlikte portamento yapılan sesler “tril”le son bulmaktadır.



Şekil 4.11: “Bir Gönülde İki Sevda Olamaz” Mahur Şarkının Nakarat Bölümü

Nakarat bölümünde kullanılan farklı notaları yine bir ses tremolosu ve çarpmalı notalar izlemekte yedinci ölçü sonunda nota gruplarına başka sesler eklenerek nakarat "vurgulu oktav atlayışı" ve tremolo süslemesi ile sesin zenginleştirilerek meyana gidilmektedir.

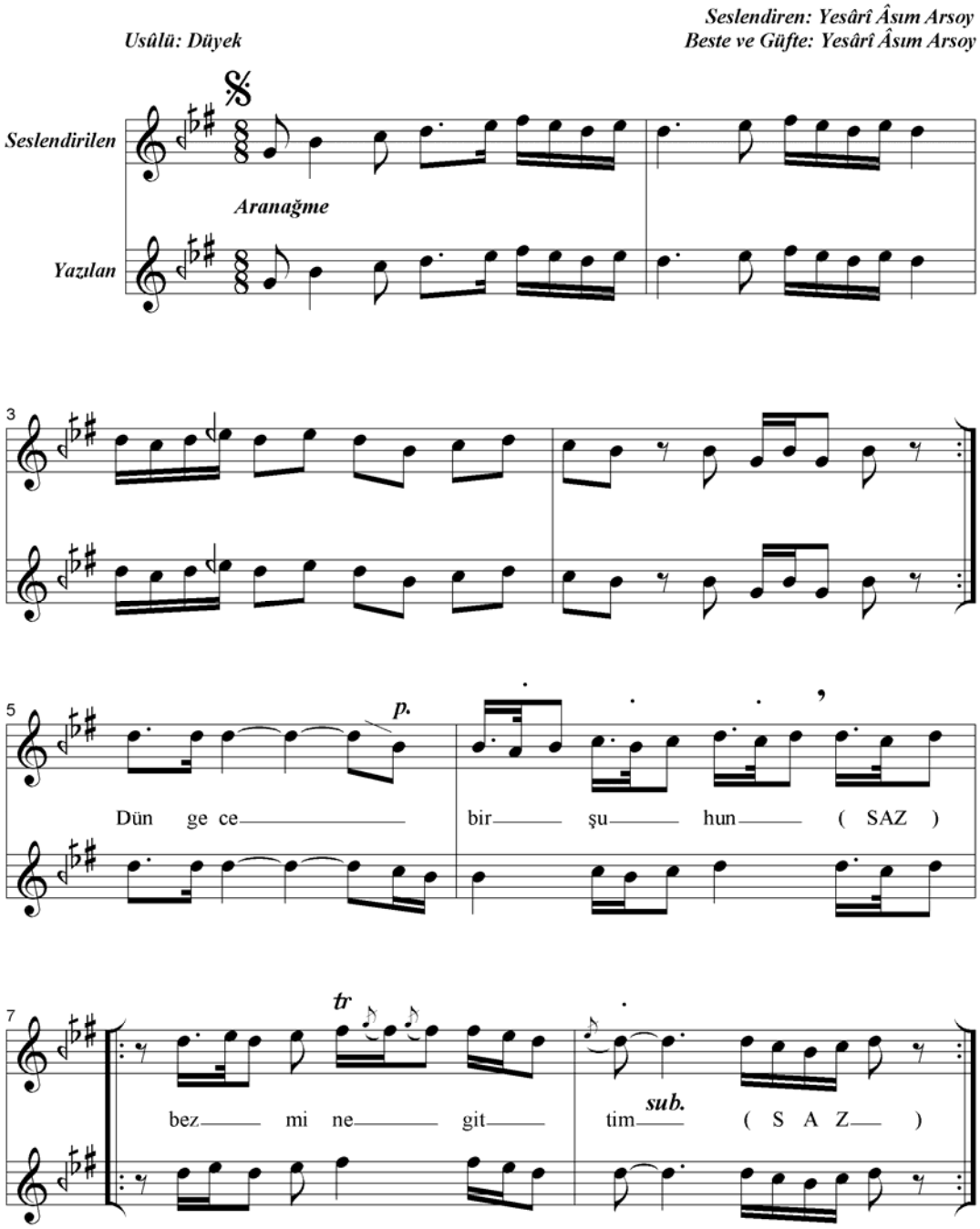


Şekil 4.12: "Bir Gönülde İki Sevda Olamaz" Mahur Şarkının Meyan Bölümü

Meyan bölümü ses tremolosu ve vibrato süslemelerinin sıklıkla kullanılırken meyanın tekrarında üçlü aralık aşağıdaki farklı seslerin kullanımı ile melodik yapının değiştirilmesi ile elde edilen zenginlik dikkat çekicidir.

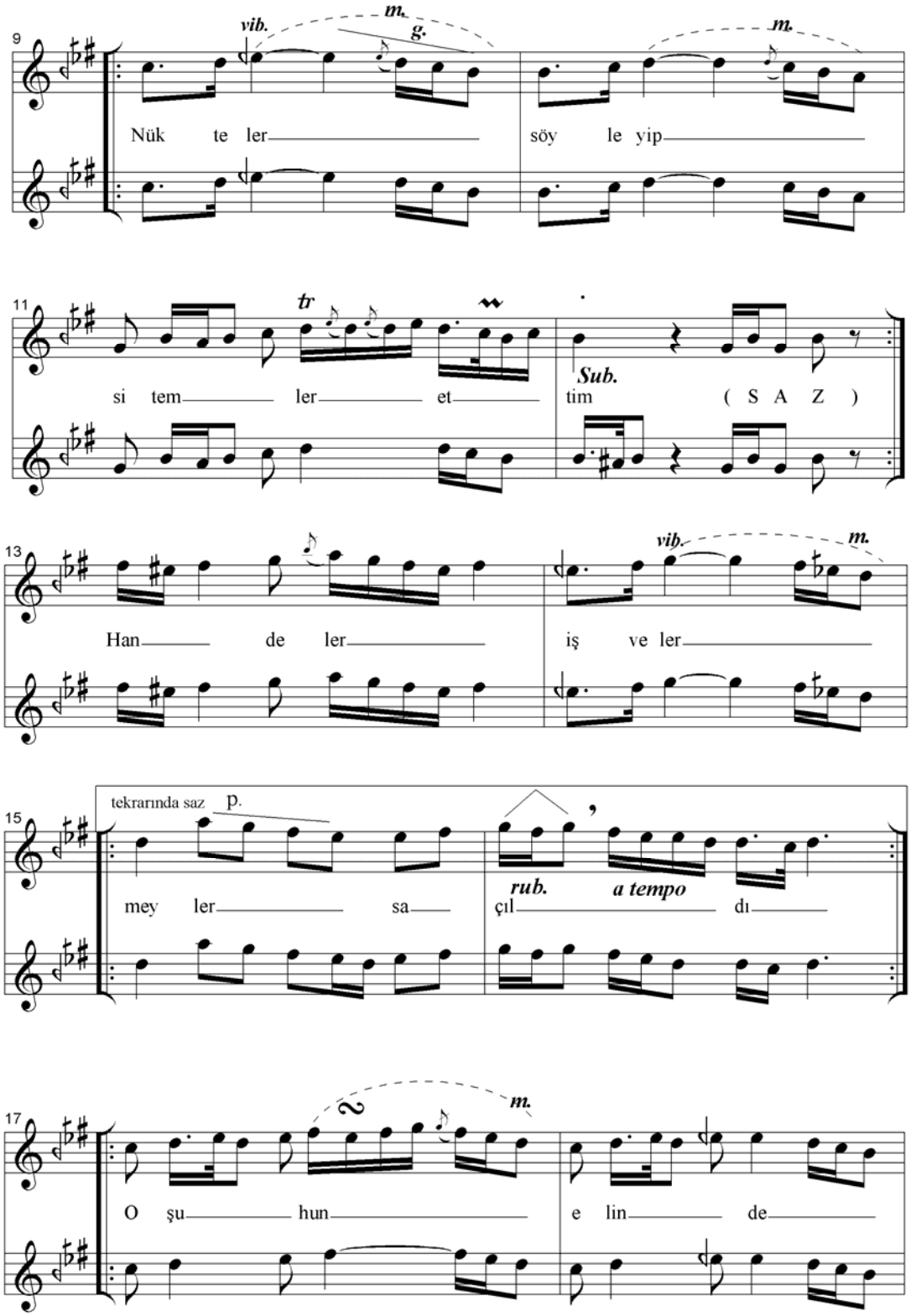
4.5. Hüzzam Şarkı "Dün Gece Bir Şuhun Bezmine Gittim",

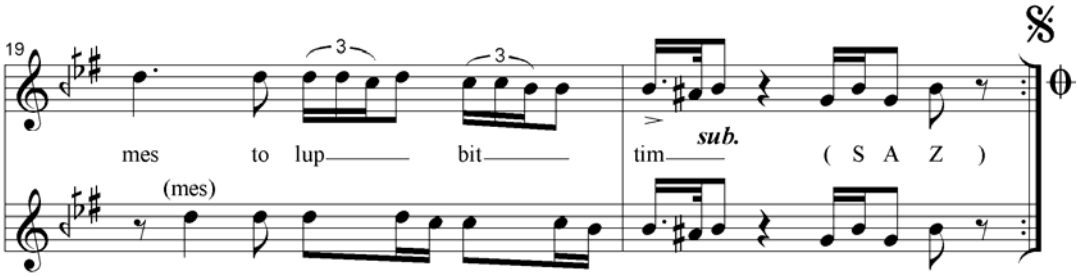
Yaklaşık kayıt tarihi: 1935–40.



Şekil 4.13: "Dün Gece Bir Şuhun Bezmine Gittim" Hüzzam Şarkının Zemin Bölümü

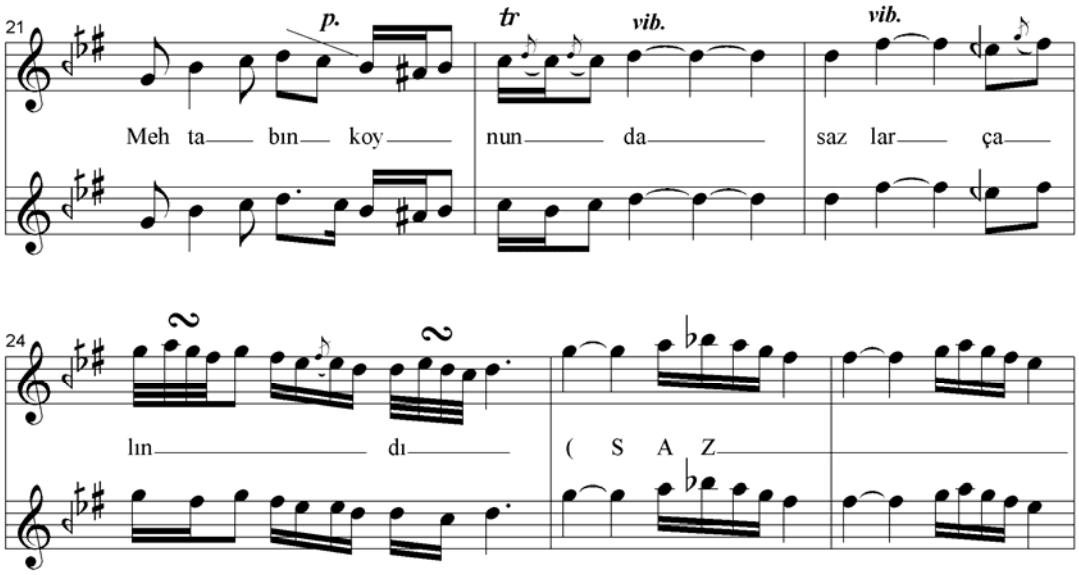
Düyek usûlündeki eserin beşinci ölçünün sonundaki “portamento”nun ardından altıncı ölçüde kesik okuyuş ve vakfe ile sürerken, alt çarpmalı ve “kesik okuyuş”larla devam eden melodik ve ritmik zenginlik yedi ve sekizinci ölçülerde de “çarpma” ve “vurgu”larla sürer.

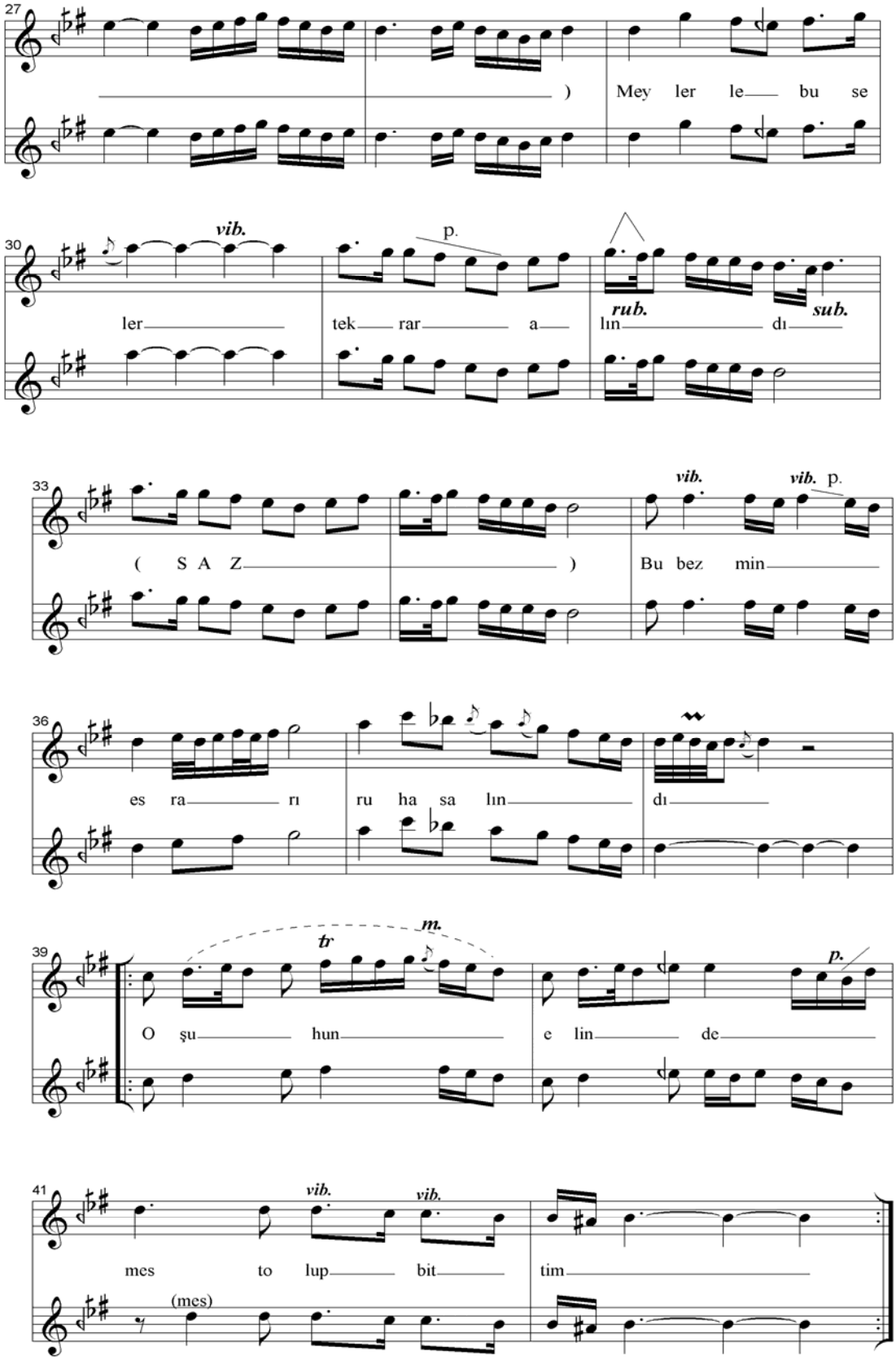




Şekil 4.14 : “Dün Gece Bir Şuhun Bezmine Gittim” Hüzzam Şarkının Nakarat Bölümü

Dokuzuncu ölçüde vibrato, çarpma ve “glissando” ile süren melismatik ölçü onuncu ölçüde de sürerken, 11. ölçüde yerini “tril”e ve mordana bırakırken 12. ölçü vurgu ve “ansızın bitiriş” (subito) ile son bulmaktadır. 13. ölçüde üst çarpma notası, 14. ölçüde vibrato süslemeli melismatik ölçüyü, 15. ölçüdeki portamentonun ardından 16. ölçüde “rubato” söyleyişin ardından “a tempo”ya dönüş takip eder. 17. ölçüde grupetto, çarpmalı melismatik ölçüdeki süslemeler yerini18. ölçüde küçük notalara bölünmeye, 19. ölçüde trioleli yapılara bırakırken, nakarat 20. ölçüde vurgulu söyleyiş ve ani bitirişle (subito) son bulur.



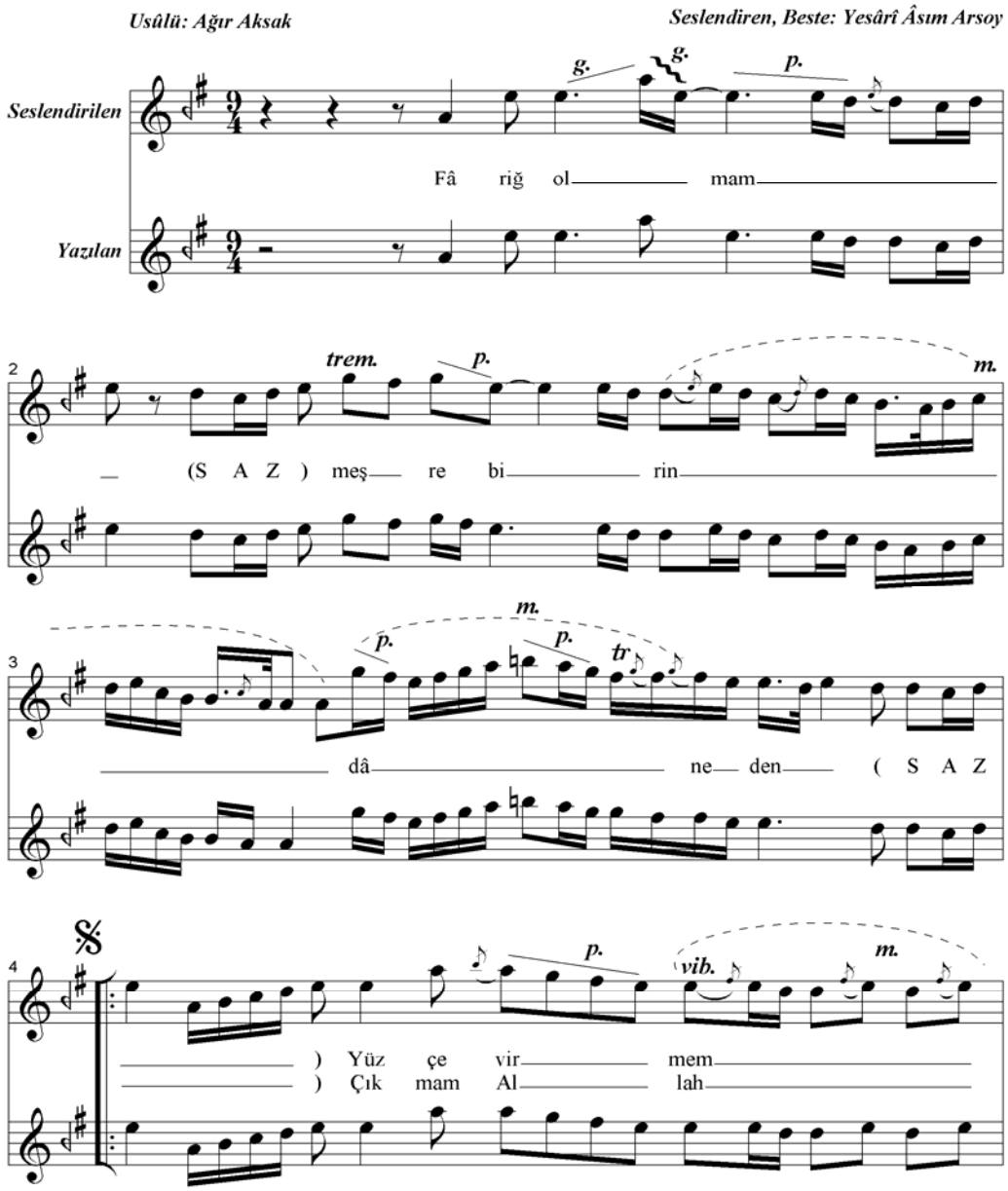


Şekil 4.15: "Dün Gece Bir Şuhun Bezmine Gittim" Hüzzam Şarkının Meyan ve Nakarat Bölümü

21. ölçüdeki portamento süslemesini tril ve vibratolar takip etmiş, 24. ölçüde "grupetto" ve "çarpmalar" yer alır. Otuzuncu ölçü açılan vibratoyu portamento, rubato ve ansızın bitiriş izler. 35. ölçüdeki vibratoların ardından "alt çarpmalarla küçük notalara bölünme", üst çarpma ve mordan takip eder; final kısmında geniş bir trilin ardından bir sonraki nota portamento ile duyurulur ve vibratolarla esere son verilir.

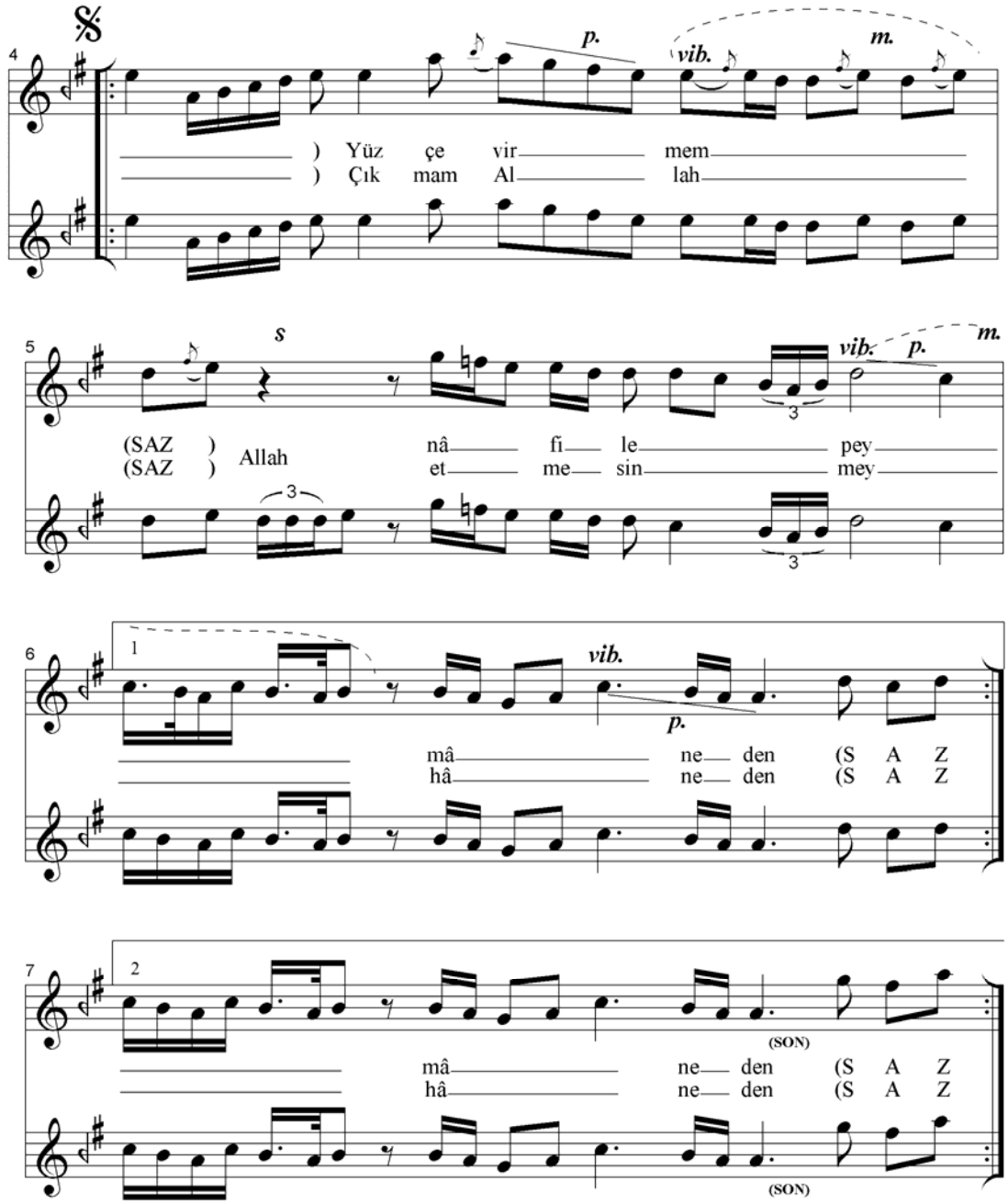
4.6. Hüseyni Şarkı "Fariğ Olmam Meşreb-i Rindâneden",

Yaklaşık kayıt tarihi: 1935–40.



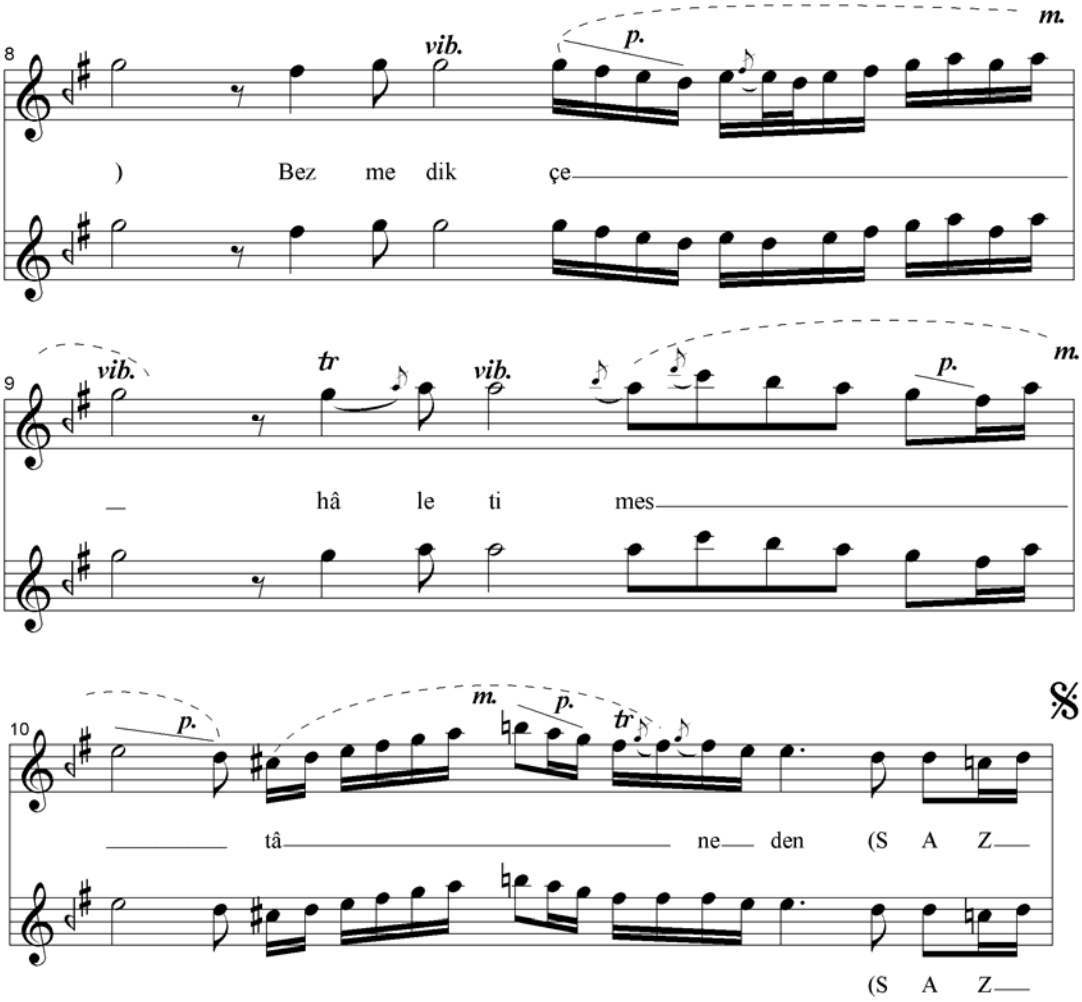
Şekil 4.16: "Fariğ Olmam Meşreb-i Rindâneden Hüzzam Şarkının Zemin Bölümü

Aksak usûlündeki eserin ilk ölçüsünde portamentolar arasındaki “glissando” yerini ikinci ölçüde “ses tremolosu”, “portamento”, “vibrato” ve “üst çarpmalar”a bırakır. Üçüncü ölçüde melismatik gruplar içinde yine çarpma ve portamentolar göze çarpar.



Şekil 4.17: “Fariğ Olmam Meşreb-i Rindâneden" Hüzzam Şarkının Nakarat Bölümü

Nakarat geniş bir portamento ve üst çarpmalarla sürer ve “geniş dalgalı vibrato” ve portamento ile meyana bağlanır. Son nakarat yine ilkinde olduğu gibi icra edilir.

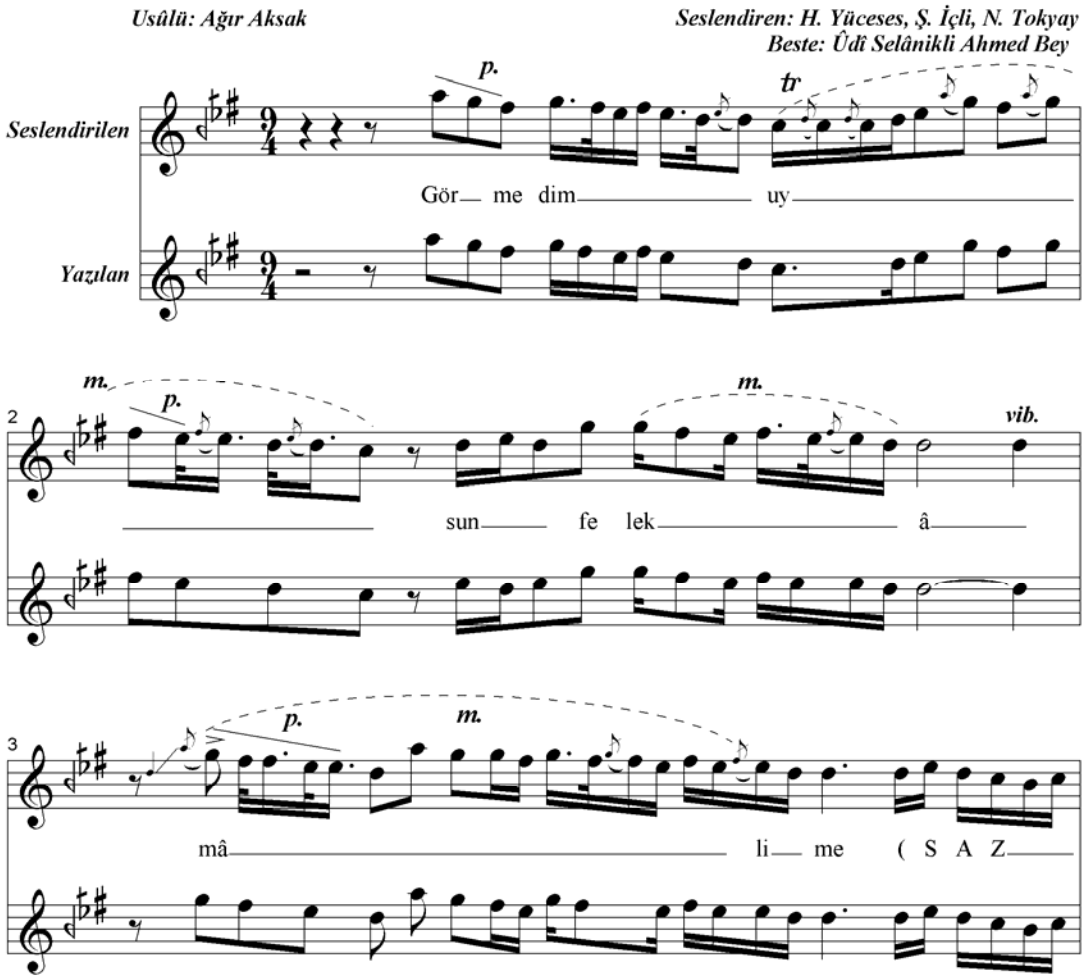


Şekil 4.18: “Fariğ Olmam Meşreb-i Rindâneden” Hüzzam Şarkının Nakarat Bölümü

Meyan, vibrato ve portamentolarla süren sekizinci ölçünün ardından, vibrato, tril ve portamentonun yer aldığı melismatik dokuzuncu ölçüdeki süslemeler yerini portamento ve trilli melismatik onuncu ölçü ile son bulur.

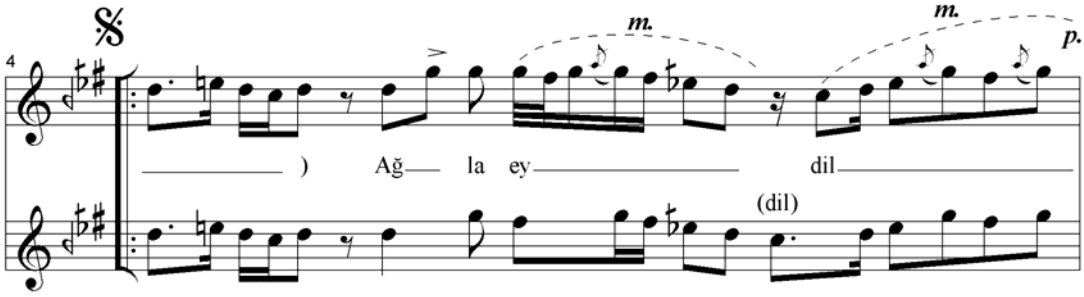
4.7. Hüzzam Şarkı "Görmedim Uysun Felek Âmalime",

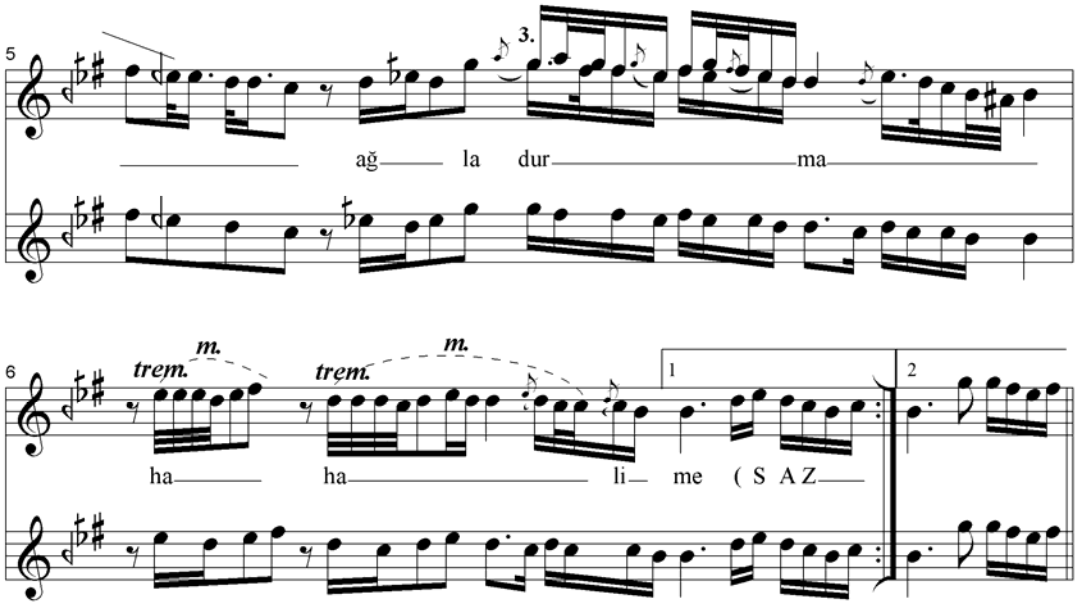
Yaklaşık kayıt tarihi:1940–45.



Şekil 4.19: "Görmedim Uysun Felek Âmalime", Hüzzam Şarkının Zemin Bölümü

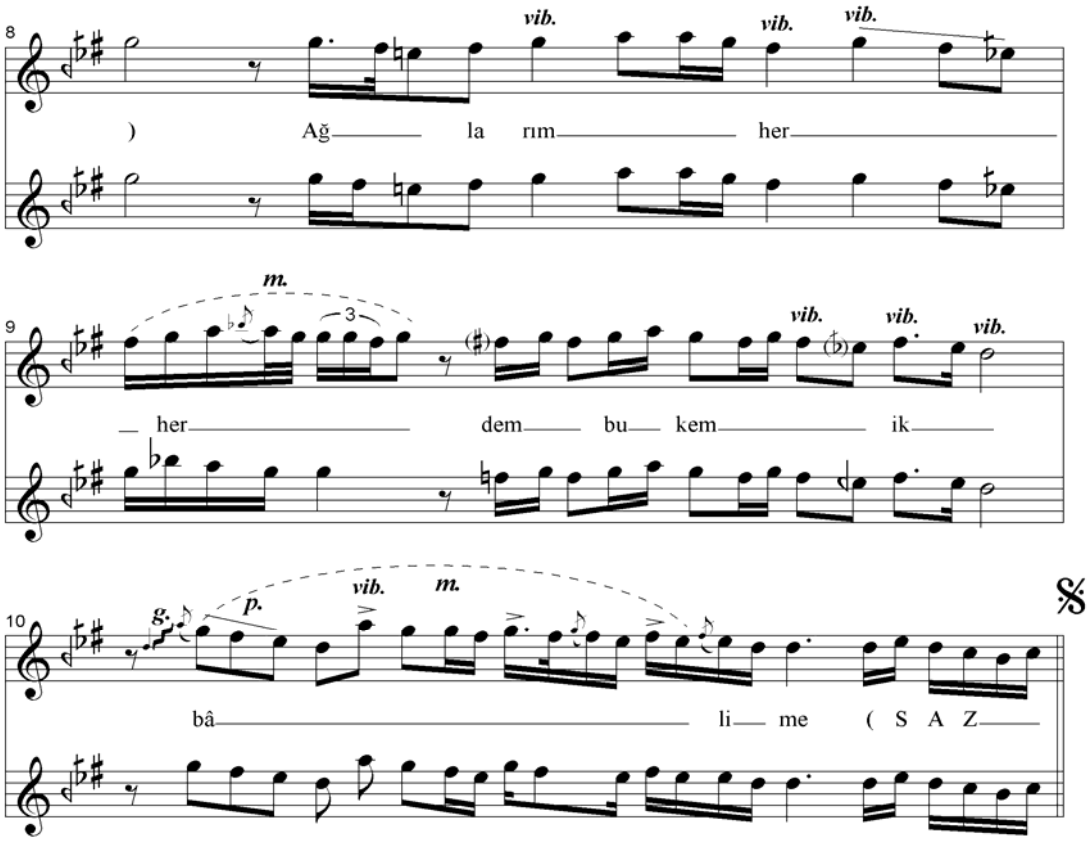
Ağır Aksak usûlündeki eserin ilk ölçüsü bir "portamento" ile başlar "tril" ve çarpmalarla devam eder. İkinci ölçüde portamento ile başlar ve ölçü sonundaki vibrato" üçüncü ölçüde bir çarpma ve portamentoya bağlanır.





Şekil 4.20: “Görmedim Uysun Felek Âmalime”, Hüzzam Şarkının Nakarat Bölümü

Nakaratta “farklı notaların icrası” ve “vurgu” kullanımını “küçük notalara bölünme” ve “nota yerine es kullanımı” melodik ve ritmik yapıyı zenginleştirir. Beşinci ve altıncı ölçülerde melismatik gruplar içinde farklı nota grupların kullanımı devam eder. Son nakarat yine ilk şekli gibi icra edilir.

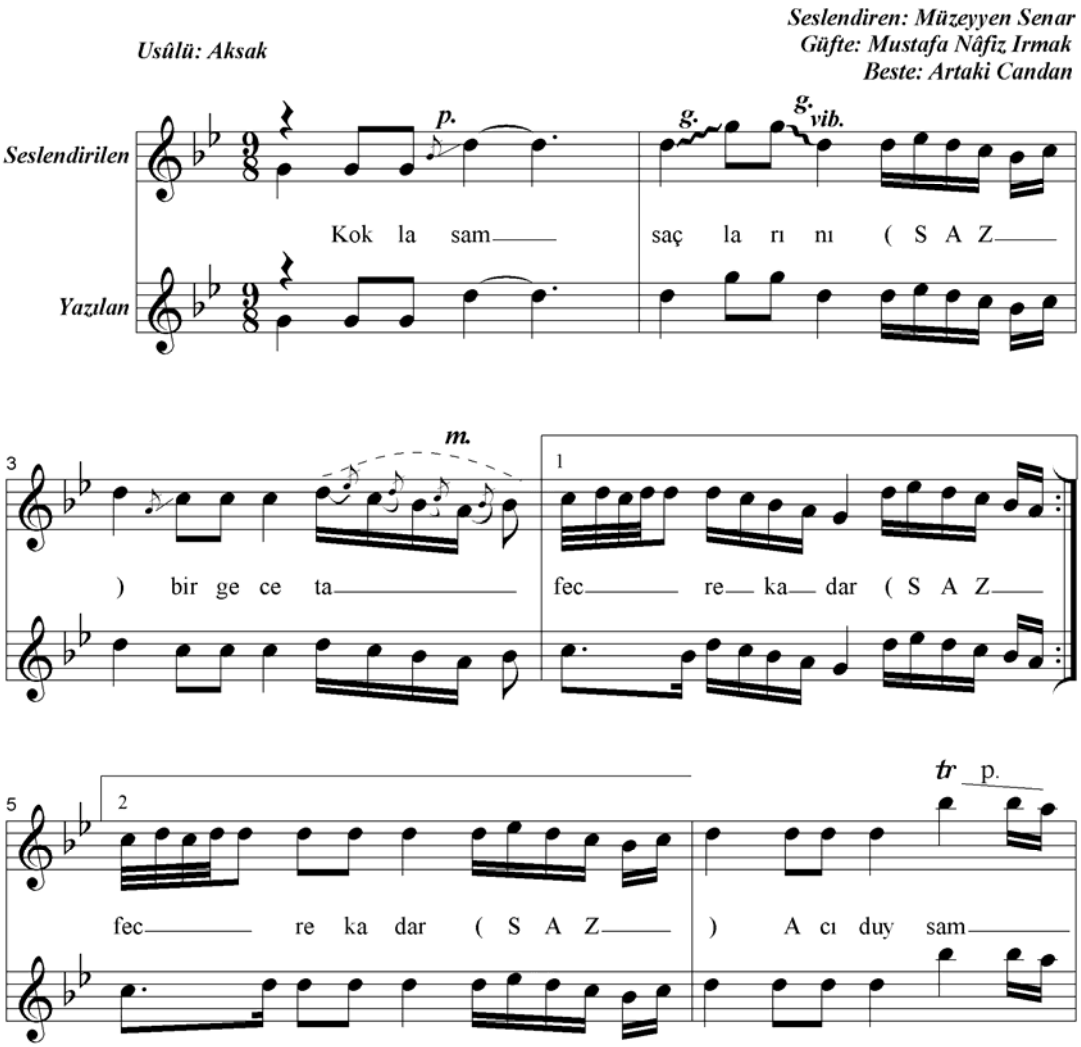


Şekil 4.21: “Görmedim Uysun Felek Amalime”, Hüzzam Şarkının Meyan Bölümü

Meyan girişinde noktalı nota ritmik yapıyı zenginleştirirken vibrato ve küçük notalara bölünme son ölçüde yerini glissando portamento ve üst nota vurgularından oluşan melismatik ölçüye bırakır.

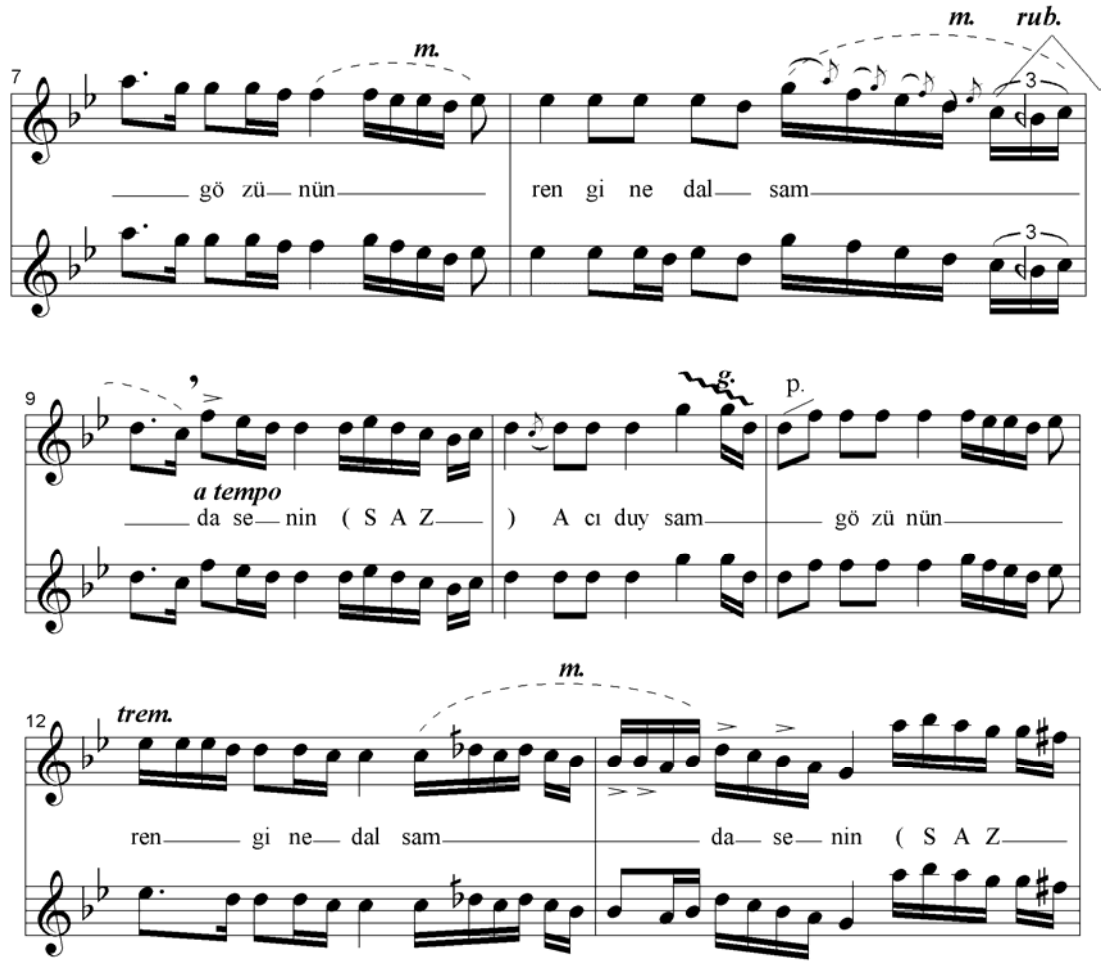
4.8. Nihavend Şarkı "Koklasam Saçlarını Bir Gece Tâ Fecre Kadar"

Yaklaşık kayıt tarihi: 1945 – 48.



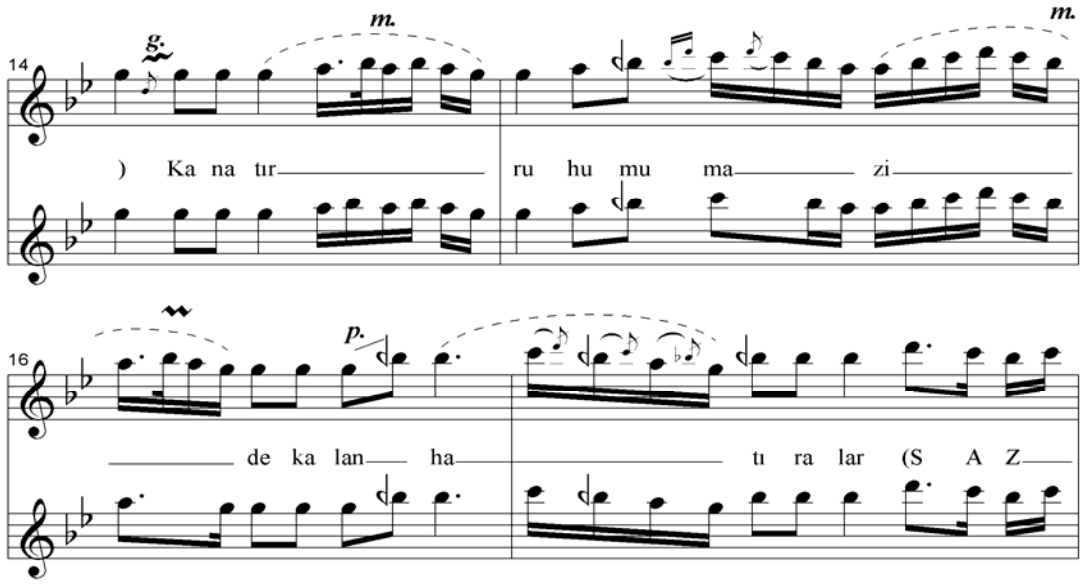
Şekil 4.22: "Koklasam Saçlarını Bir Gece Tâ Fecre Kadar", "Nihavend Şarkının Zemin Bölümü

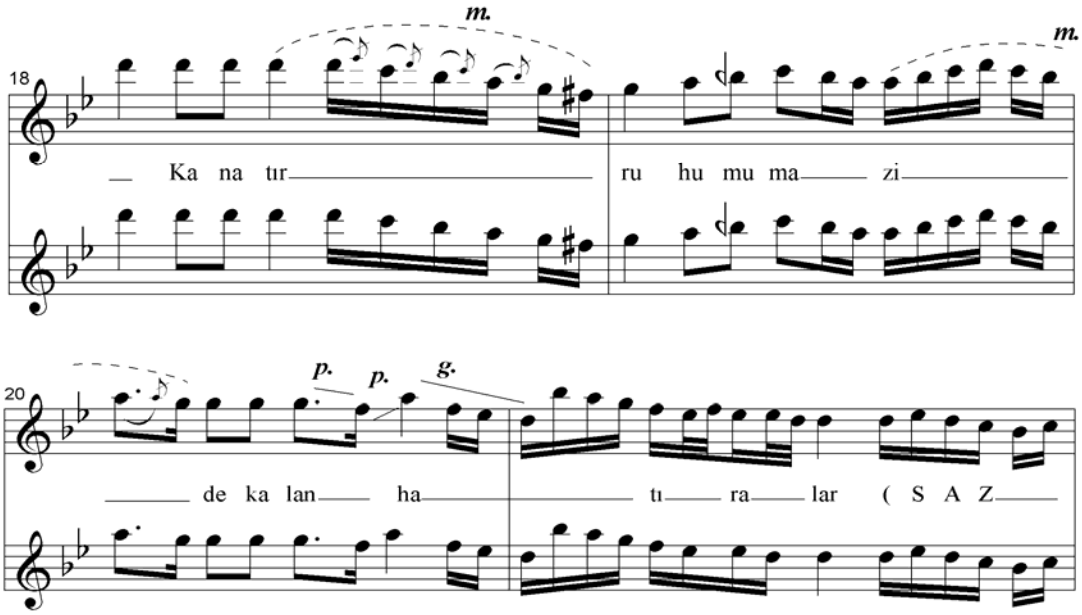
Aksak usulündeki eserde ilk ölçüdeki "portamento" ikinci ölçüde yerini "glissando" ve "vibrato"ya bırakır. Altıncı ölçüde bir trilin sonuna portamento eklenir.



Şekil 4.23: “Koklasam Saçlarını Bir Gece Tâ Fecre Kadar”, “Nihavend Şarkının Nakarat Bölümü

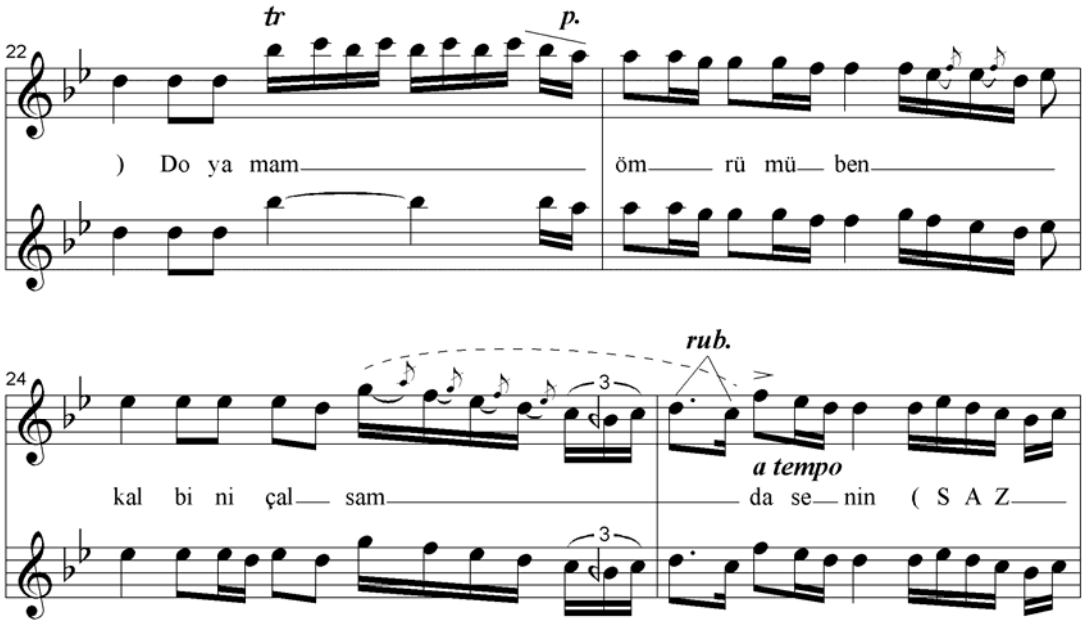
Nakaratın ilk bölümü bir “rubato”nun ardından “a tempo” ile karar verir. Nakaratın ikinci bölümünde “melismatik gruplar” içinde sırasıyla; glissando, portamento, “vokal tremolo” ve “vurgu”larla sona erer.

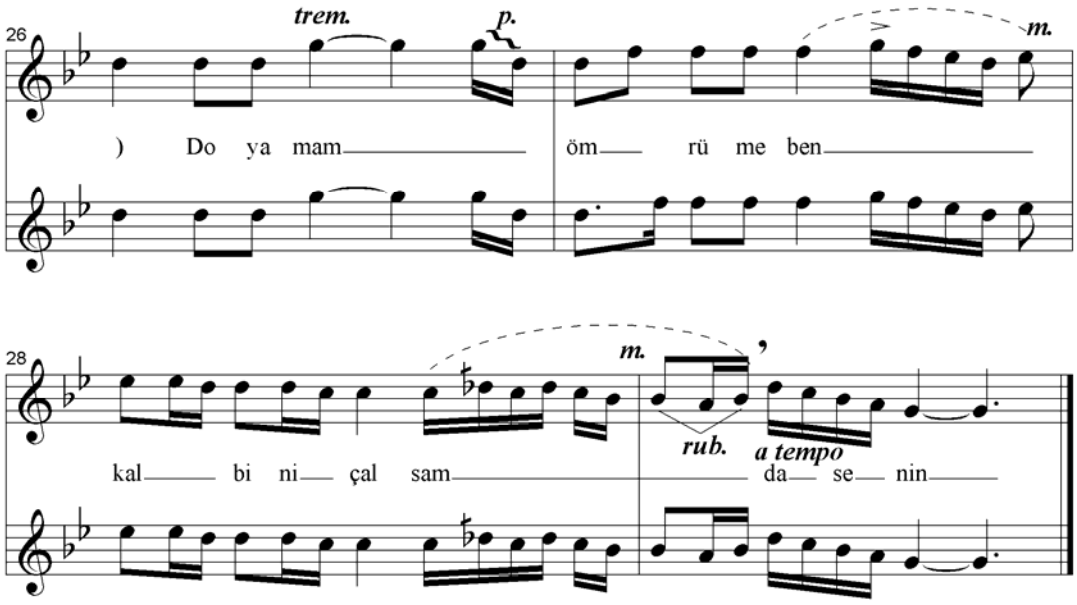




Şekil 4.24: “Koklasam Saçlarını Bir Gece Tâ Fecre Kadar”, “Nihavend Şarkının Meyan Bölümü

Meyan bölümünde girişte bir glissandonun ardından 15. ölçüde ikili ve tekli çarpmalar 16. ölçüde yerini “mordan” ve portamentoya bırakır. 18. ölçüde başlayan ikinci meyanda ise tekli üst çarpmalar ile meyan sonunda glissando ile sona erer.



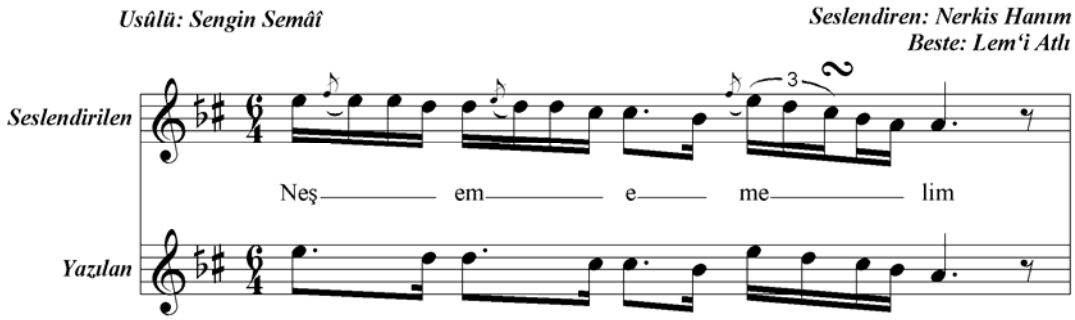


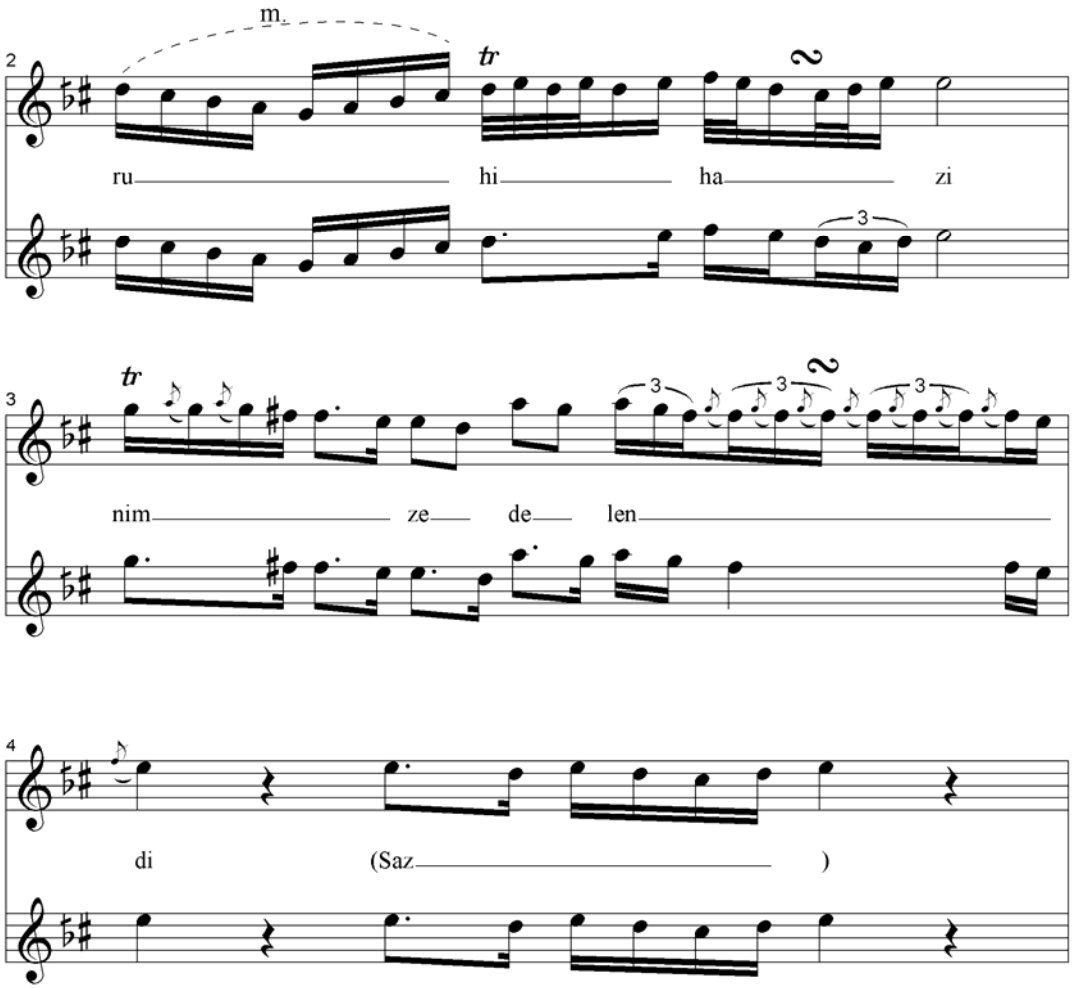
Şekil 4.25: “Koklasam Saçlarını Bir Gece Tâ Fecre Kadar”, “Nihavend Şarkının Nakarat Bölümü

Son nakarat bir trille başlar portamentonun ardından üst çarpmalar, rubato ve a tempoya dönüş görülür. Ses tremolosu ile başlayan karara gidiş sırasıyla portamento ve vurgulu notalardan sonra rubato ve a tempo ile son bulur.

4.9. Hicaz Şarkı “Neş’em Emelim Ruh-i Hazinim Zedelendi“

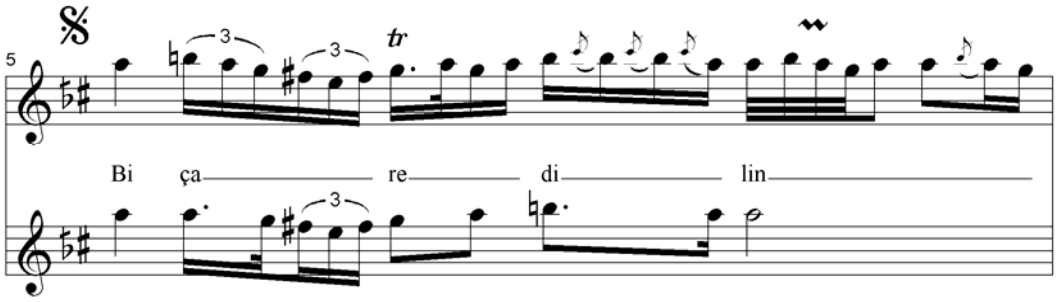
Yaklaşık kayıt tarihi: 1932–35.

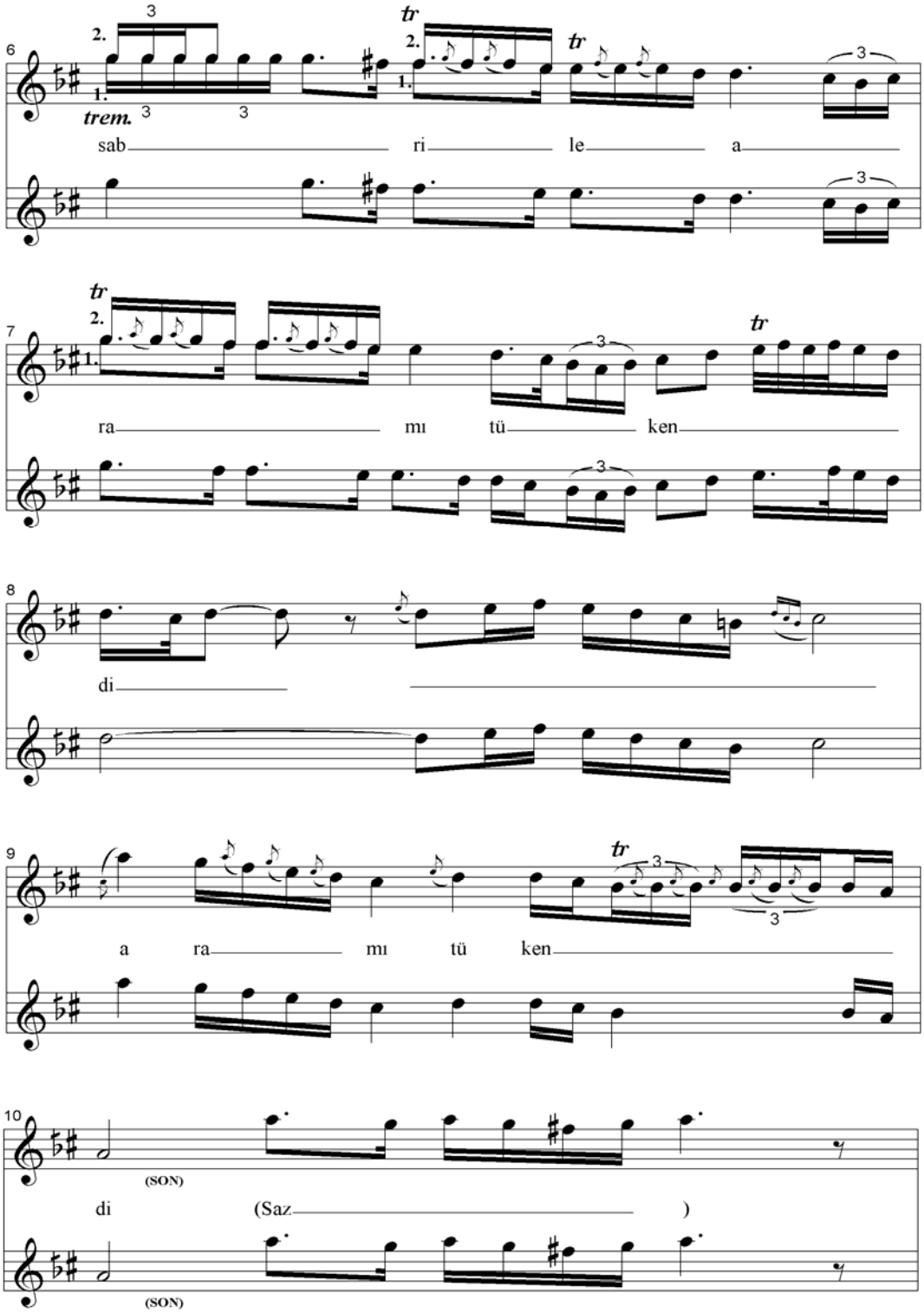




Şekil 4.26: “Neş’em Emelim Ruh-i Hazinim Zedelendi“, “Hicaz Şarkının Zemin Bölümü

Sengin Semai usûlündeki eserin ilk ölçüsü üst çarpma notalarıyla başlar ve trioleli bir grupetto ile son bulur. İkinci ölçüde üst tam ton trilini ritmik yapıda farklılık yaratan bir grupetto ile tamamlanır. Üçüncü ölçü çarpma amaçlı ritmik bölünmeler ve trioleli gruppetto ile sona erer.

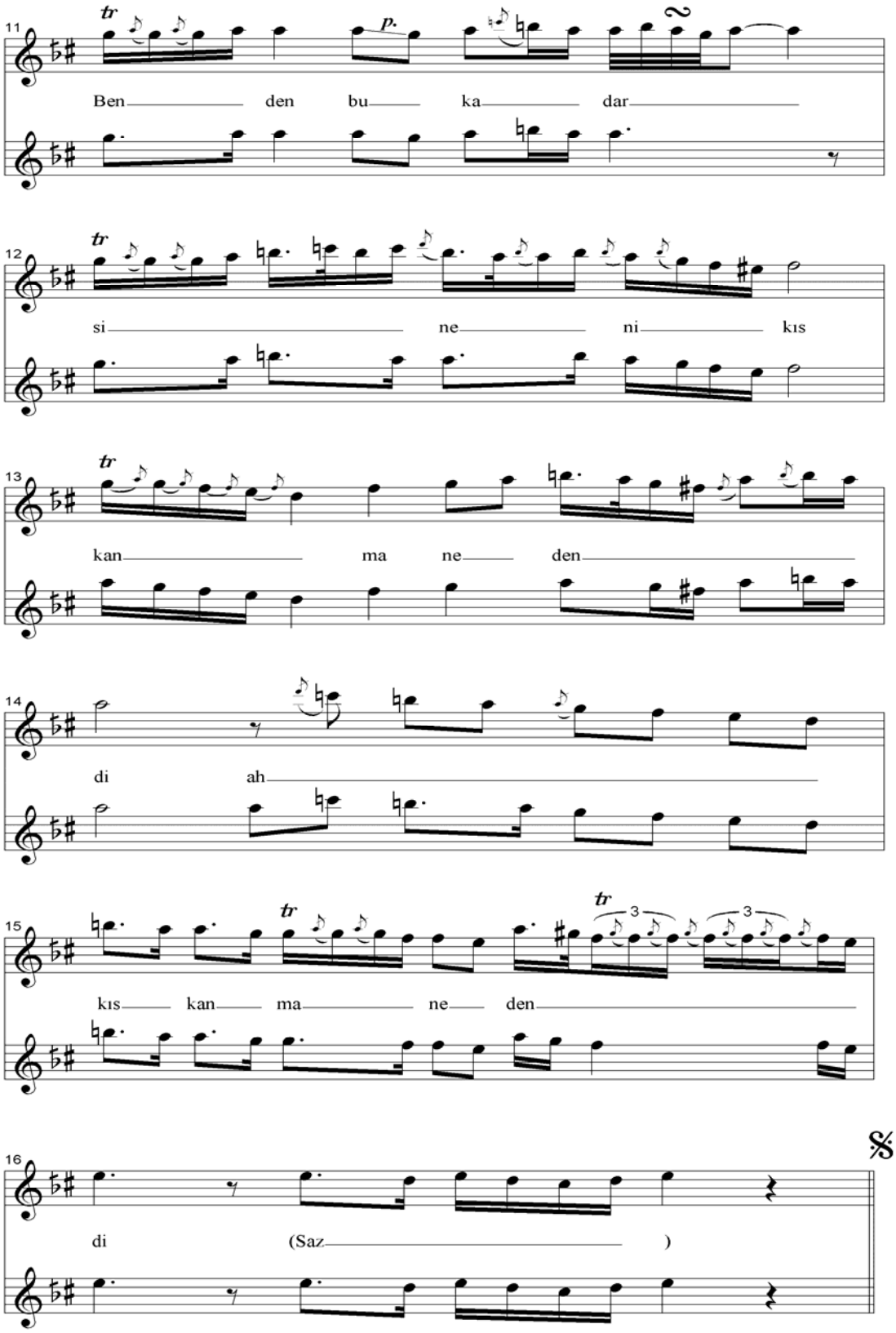




Şekil 4.27: “Neş’em Emelim Ruh-i Hazinim Zedelendi“, “Hicaz Şarkının Nakarat Bölümü

Nakaratta beşinci ölçüde trioleli ritmik değişimi tril çarpma ve mordan takip eder. Ses tremolosu ile başlayan altıncı ölçüdeki triller yedinci ölçüdeki yarım trille kadar sürer. Sekizinci ölçüde tekli ve üçlü çarpmalar dokuzuncu ölçüde yerini yeni

bir trile bırakır. Son nakarat altıncı ve yedinci ölçülerde triole ve triller kullanılarak melodik ve ritmik açıdan melodi zenginleştirilmiştir.

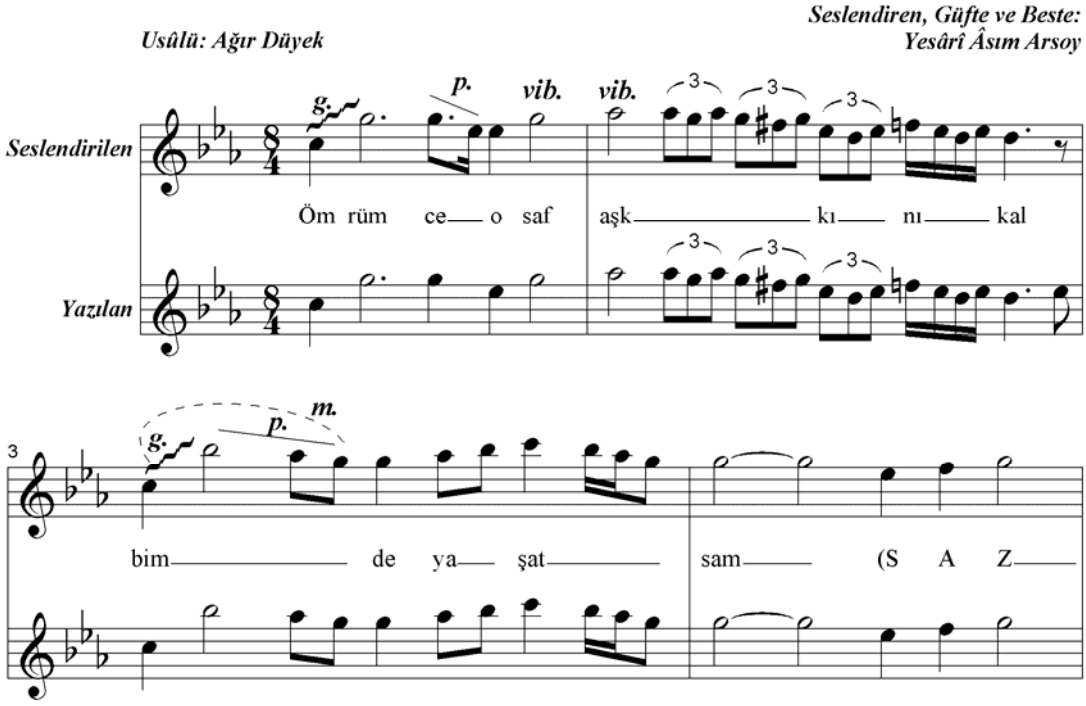


Şekil 4.28: “Neş’em Emelim Ruh-i Hazinim Zedelendi“, “Hicaz Şarkının Meyan Bölümü

Meyanda 11. ölçü tril portamento çarpma ve gruppetto ile melodik ve ritmik olarak süslendikten sonra 12. ve 13. ölçülerde de tril ve tekli çarpmalar görülür. 14. ölçüdeki tekli çarpmaları 15. ölçüdeki triller takip eder.

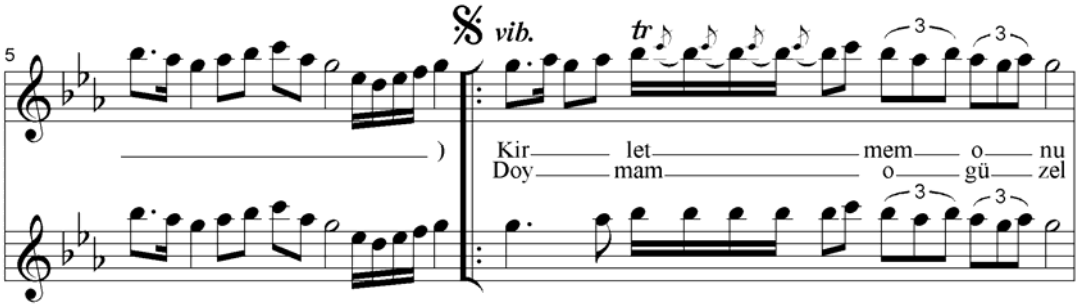
4.10. Kürdilihicazkar Şarkı "Ömrümce O Saf Aşkını Kalbimde Yaşatsam"

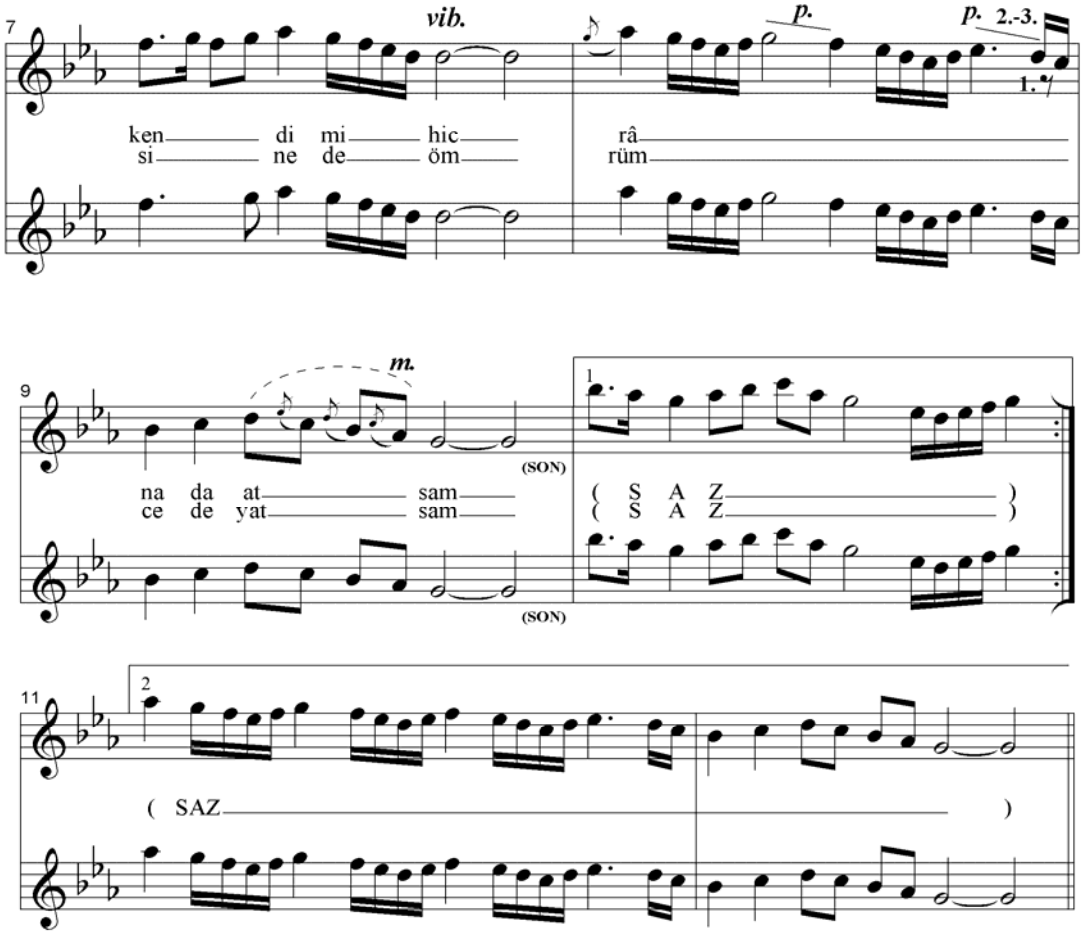
Yaklaşık kayıt tarihi: 1935–40.



Şekil 4.29: "Ömrümce O Saf Aşkını Kalbimde Yaşatsam" Kürdîlihicazkâr Şarkının Zemin Bölümü

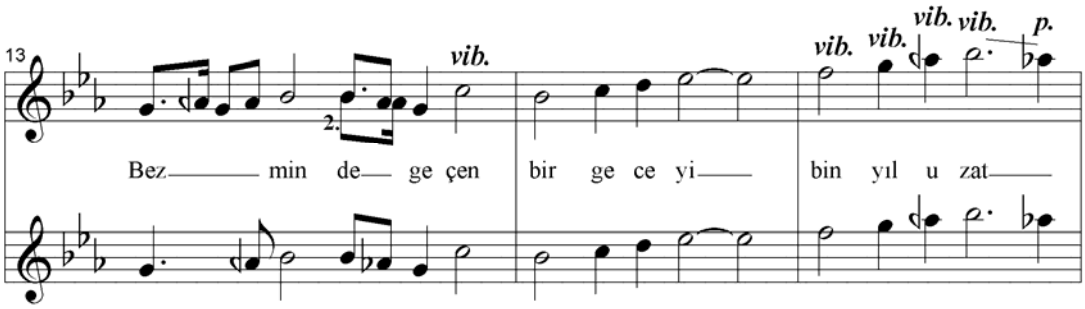
Glissando ile başlayan ilk ölçüdeki portamento, vibrato süslemelerinin ardından üçüncü ölçüdeki portamento ve vibrato ile zemin son bulur.

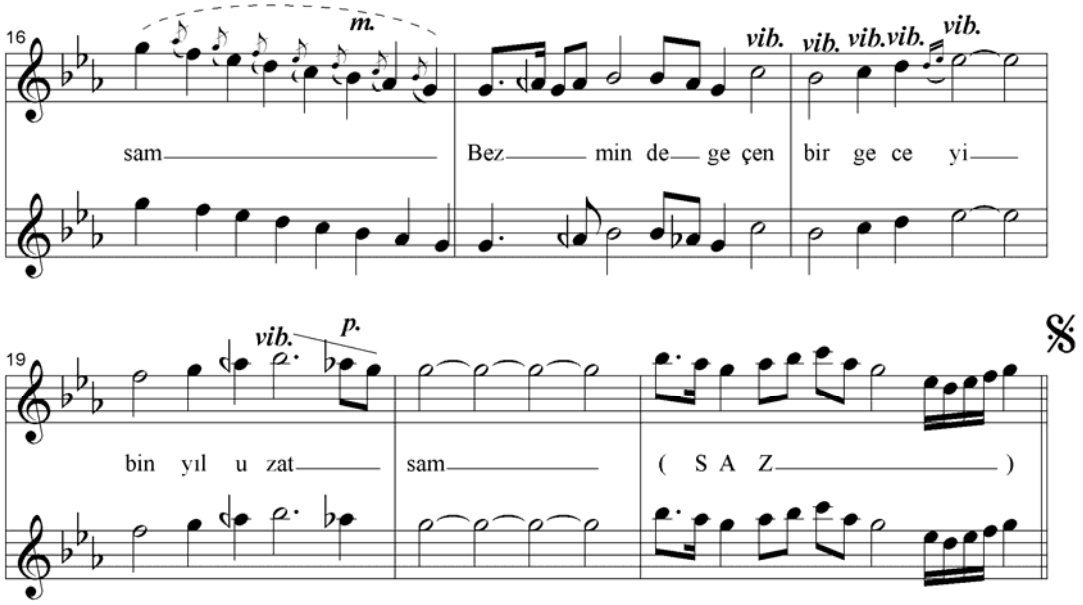




Şekil 4.30: "Ömrümce O Saf Aşkını Kalbimde Yaşatsam" Kürdîlihicazkâr Şarkının Nakarat Bölümü

Nakaratta altıncı ölçü vibrato ve tril yer alırken yedinci ölçü sonundaki vibratoyu yine sekizinci ölçüdeki portamentolar takip eder. Dokuzuncu ölçüdeki üst çarpmalarla nakarat sona erer. Son nakarat yine aynı süslemelerle icra edilir.



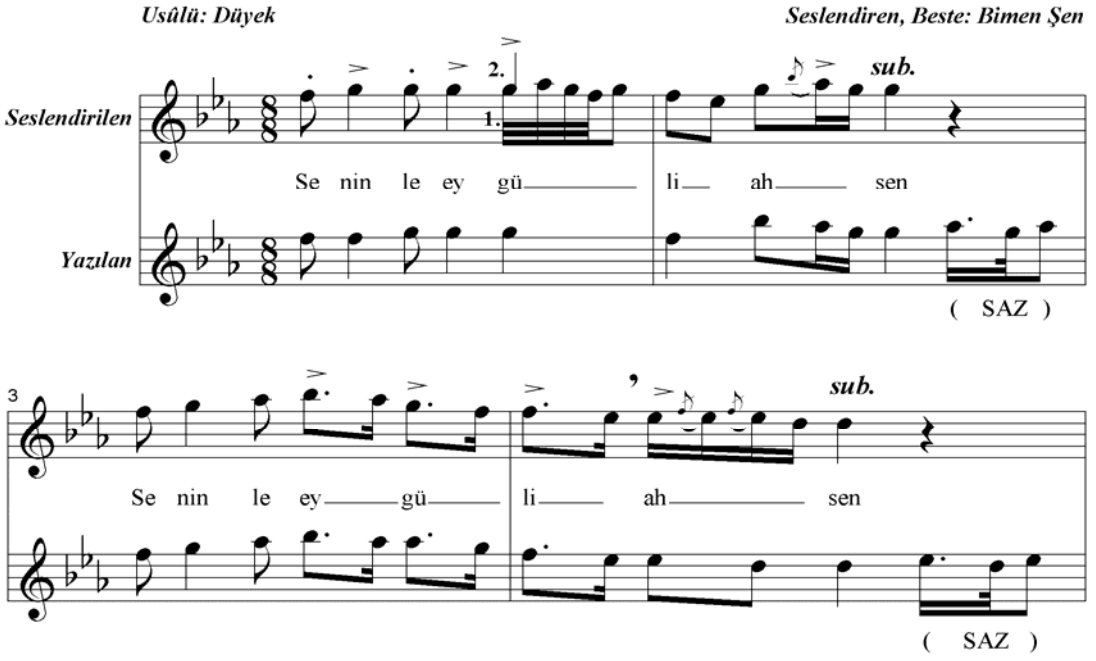


Şekil 4.31: **"**Ömrümce O Saf Aşkını Kalbimde Yaşatsam" Kürdîlihicazkâr Şarkının Meyan Bölümü

Meyanda 15. ve 18. ölçüdeki vibratolar, 16. ölçüdeki çarpmalarla 15. ve 19. ölçü sonlarındaki portamentolar melodik ve ritmik yapıya zenginlik katar.

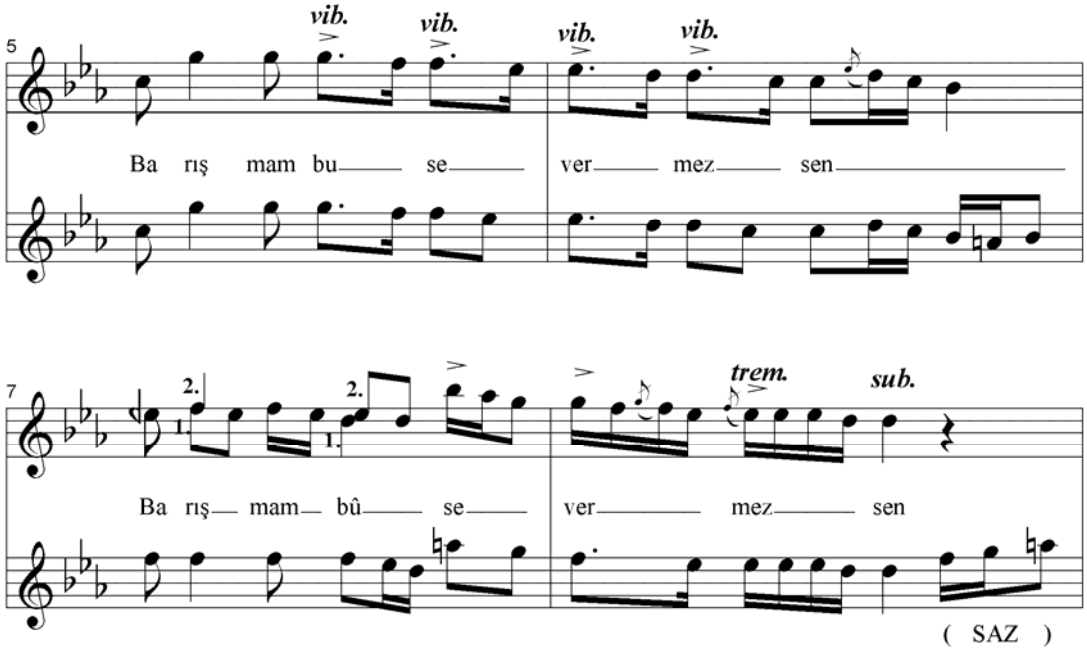
4.11. Kürdîlihicazkâr Şarkı "Seninle Ey Gül-i Ahsen"

Yaklaşık kayıt tarihi: 1928–30.



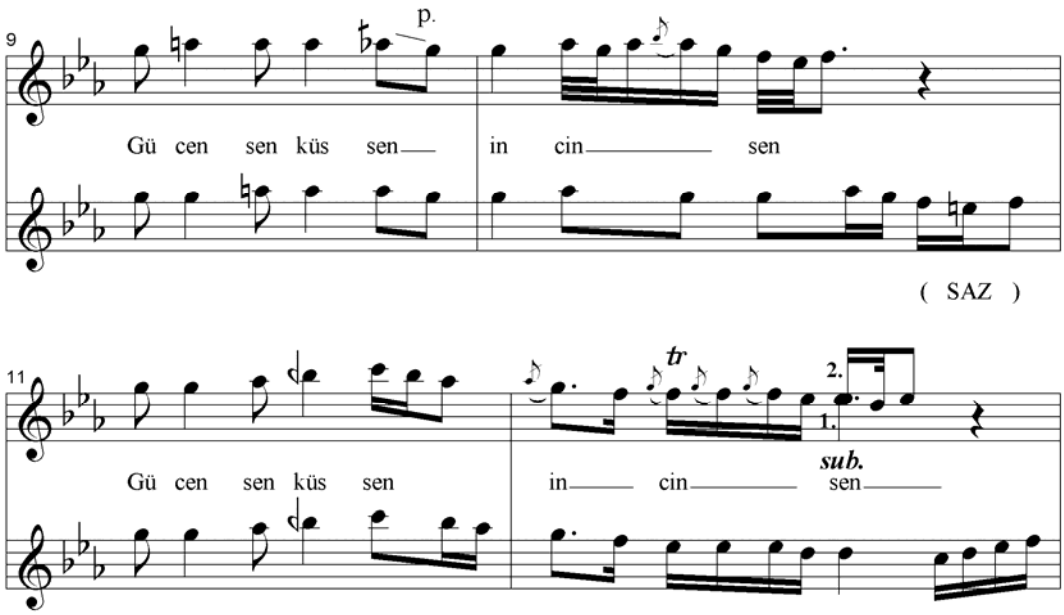
Şekil 4.32: "Seninle Ey Gül-i Ahsen"Kürdilihicazkar Şarkının Zemin Bölümü

“Kesik okuyuş” ve “vurgu”larla başlayan birinci ve üçüncü ölçüler ikinci ve dördüncü ölçülerdeki “aniden duruş” (Subito) ile sürer.



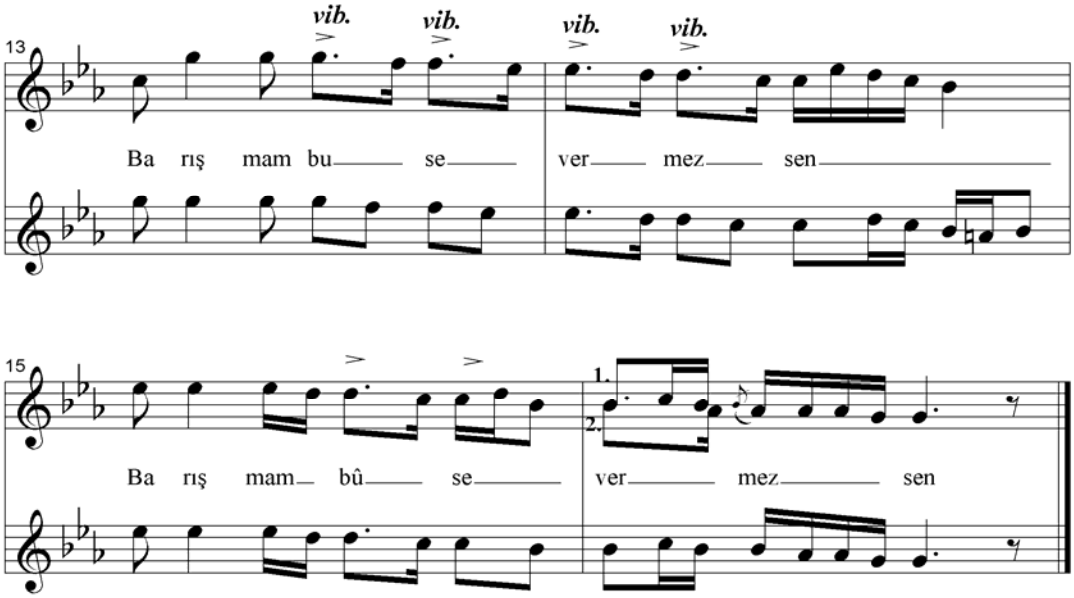
Şekil 4.33: “Seninle Ey Gül-i Ahsen”Kürdilihicazkar Şarkının Nakarat Bölümü

Nakaratta beşinci ve altıncı ölçülerdeki vurgu ve “vibrato”ları sekizinci ölçüde “ses tremolosu” ve aniden duruş (Subito) takip eder.



Şekil 4.34: “Seninle Ey Gül-i Ahsen”Kürdilihicazkar Şarkının Meyan Bölümü

Meyanda dokuzuncu ölçüdeki “portamento” yerini onuncu ölçüde “üst çarpma”ya bırakırken 12. ölçüdeki “tril”, 13. ve 14. ölçüde vibratolar yerini 15. ölçüde vurgulara bırakır.

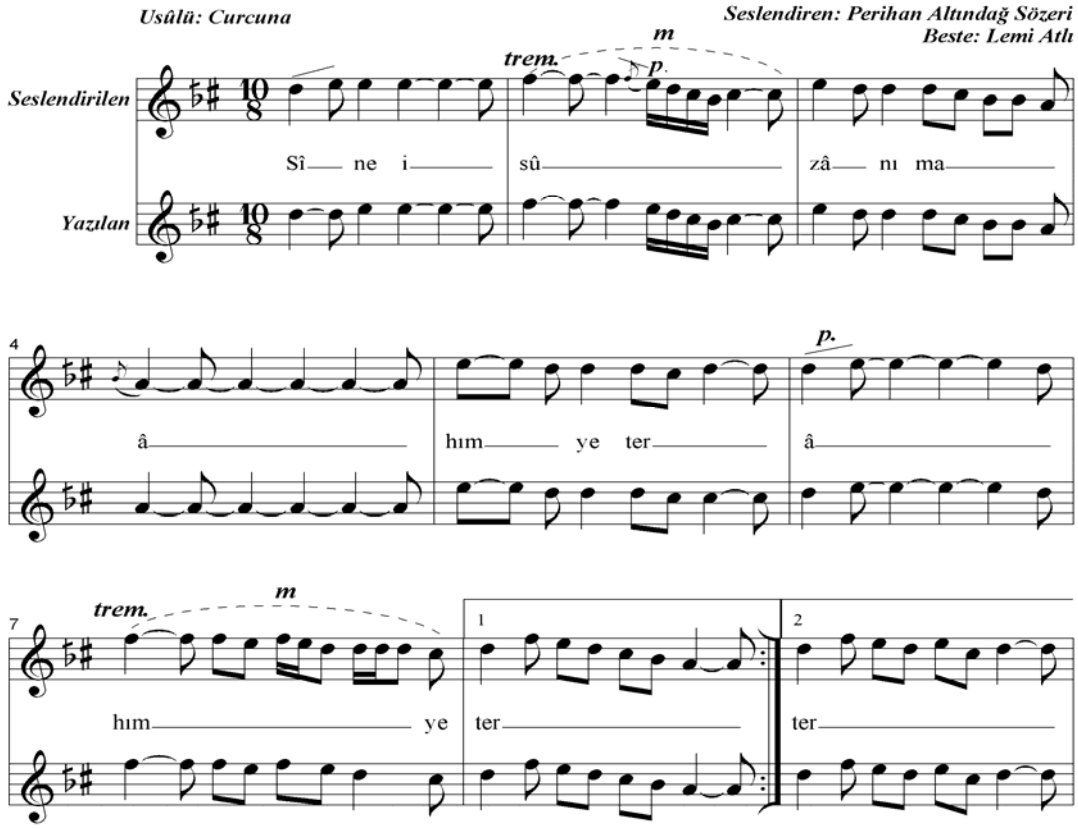


Şekil 4.35 “Seninle Ey Gül-i Ahsen”Kürdilihicazkar Şarkının Nakarat Bölümü

Eser, son nakaratta “ritmik yapı değişikliği” ve “üst çarpma” ile son bulur.

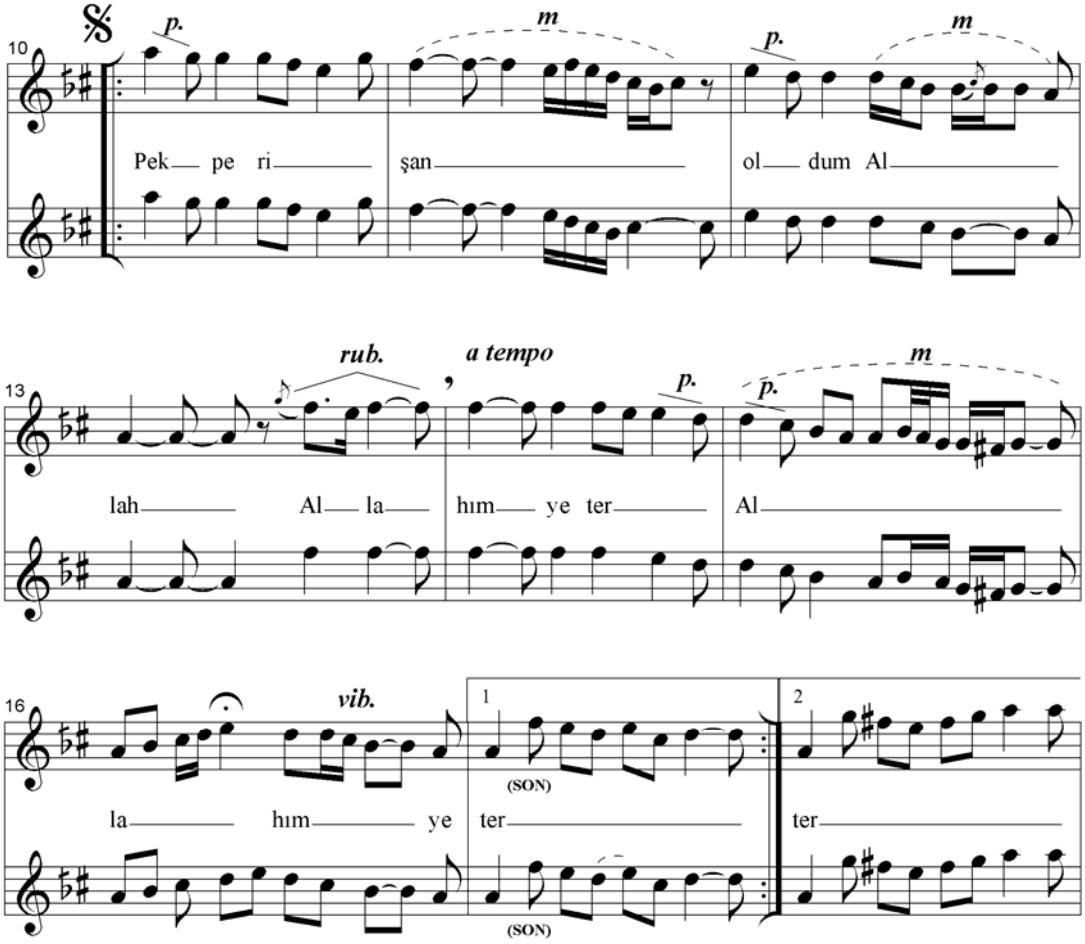
4.12. Hicaz Şarkı “Sine-i Suzanıma Ahım Yeter”

Yaklaşık kayıttarihi: 1948 – 52.



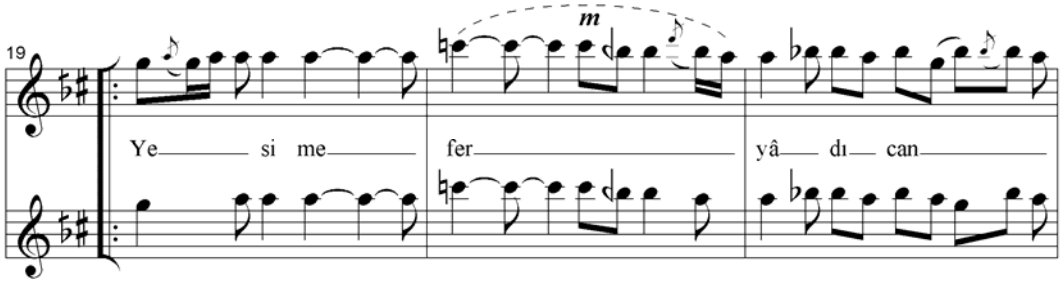
Şekil 4.36 “Sine-i Suzanıma Ahım Yeter” Hicaz Şarkının Zemin Bölümü

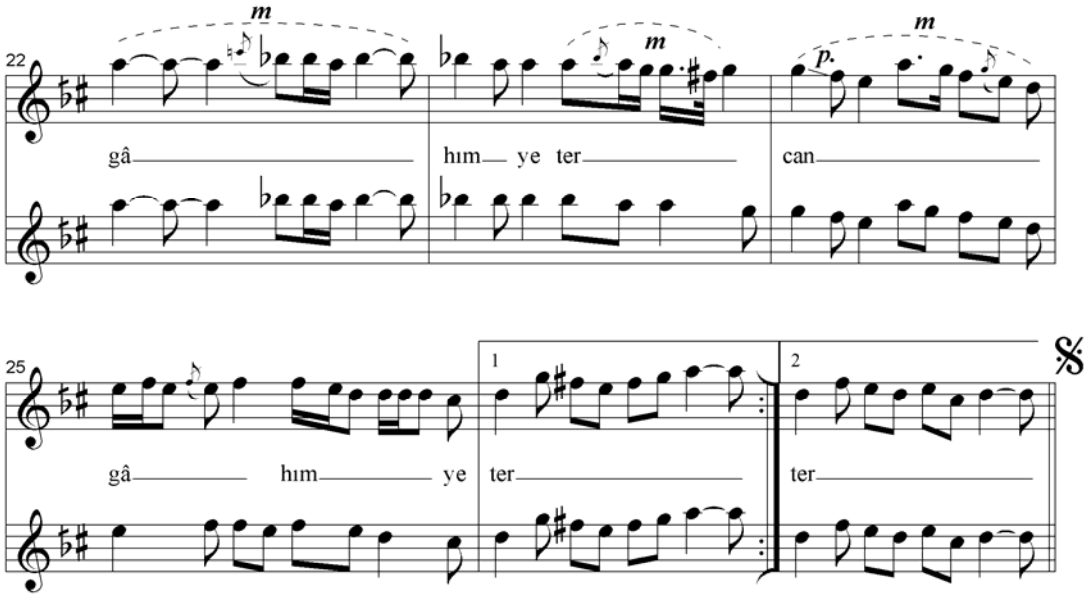
İlk ölçüdeki portamentonun ardından gelen ses tremolosu ikinci ölçüde yine bir portamento ile son bulur. Altıncı ölçüde yine portamento yerini yedinci ölçüde tremoloya bırakır.



Şekil 4.37 “Sine-i Suzanıma Ahım Yeter” Hicaz Şarkının Nakarat Bölümü

Nakaratta onuncu ve 11. ölçülerdeki portamentolardan sonra ritmik bölünme ve çarpmayı 13. ölçüde bir rubato takip eder. Rubatonun ardından a tempo ya dönülür ardından gelen portamentolardan sonra vibrato ile nakarat son bulur.



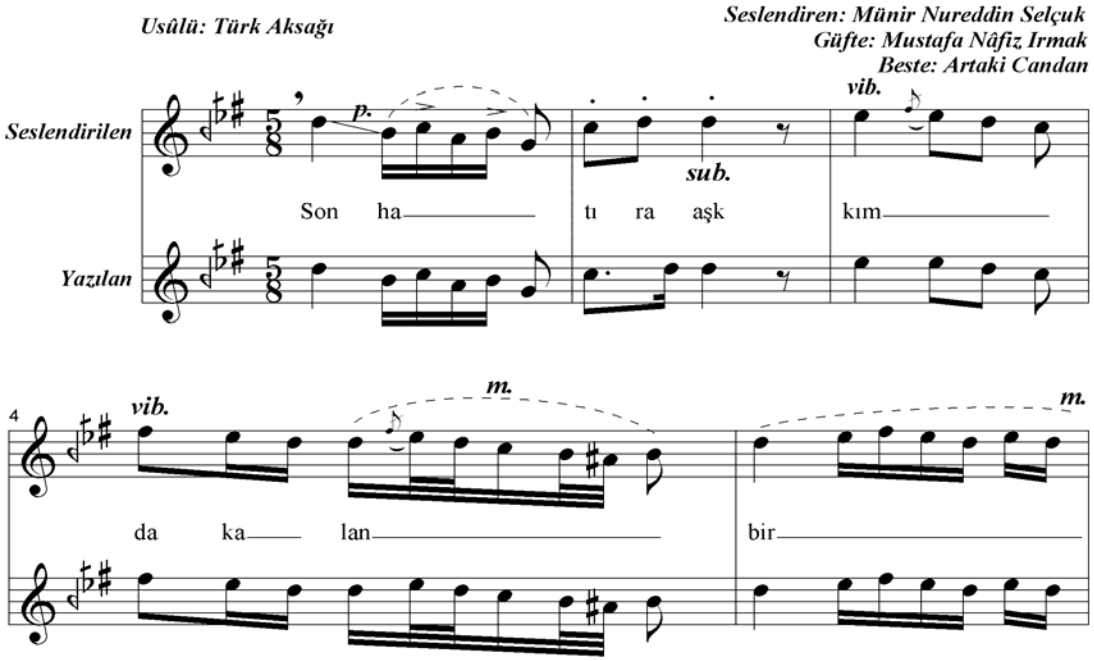


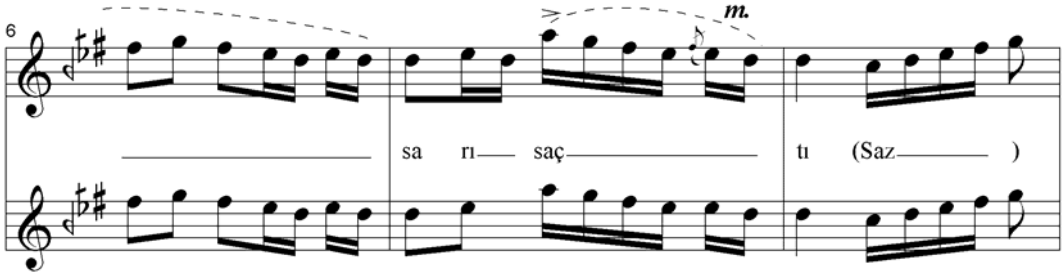
Şekil 4.38“Sine-i Suzanıma Ahım Yeter” Hicaz Şarkının Meyan Bölümü

Meyan girişindeki üst çarpmadan hemen sonra yirminci ölçüde bilinçli perde pestleştirilmesi göze çarpar. 23. ölçüde üst çarpma ve ritmik yapıda değişiklik devam ederken üst çarpmada kullanılarak meyan sona erer.

4.13. Hüzzam Şarkı “Son Hatıra Aşkımda Kalan Bir Sarı Saçtı”

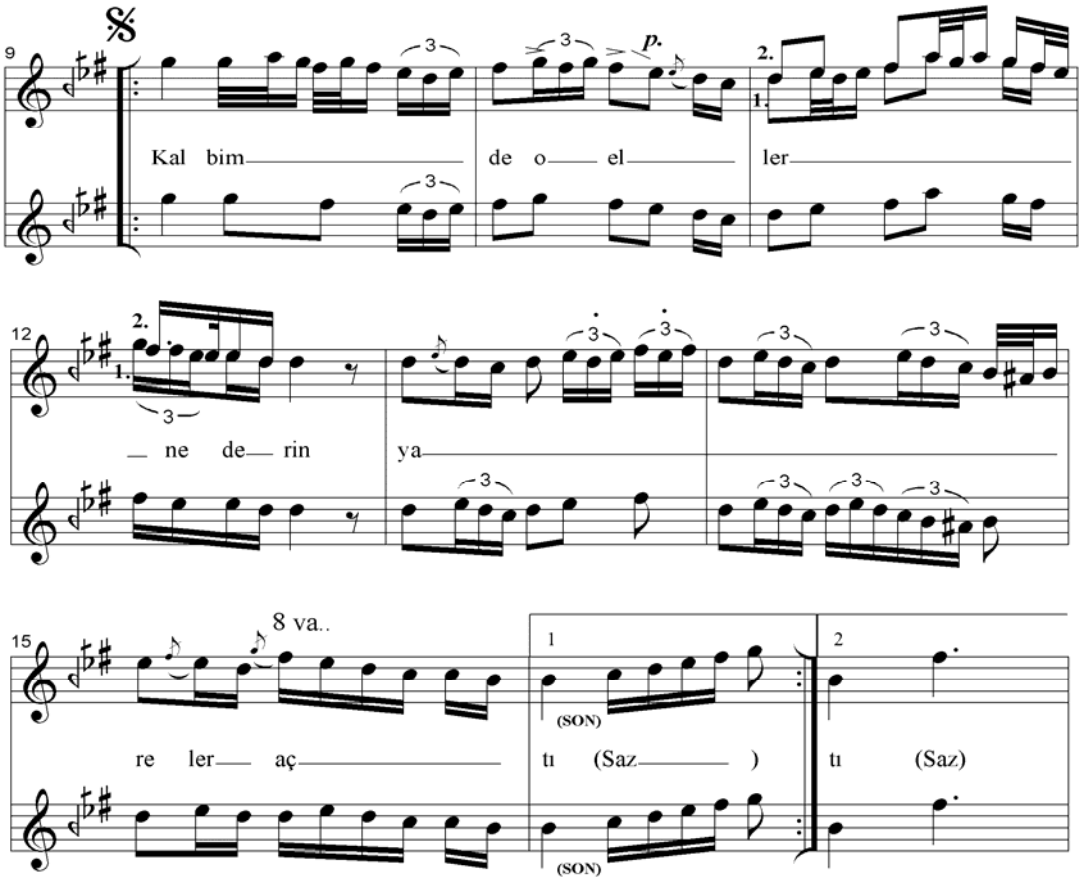
Yaklaşık kayıt tarihi: 1928–30.





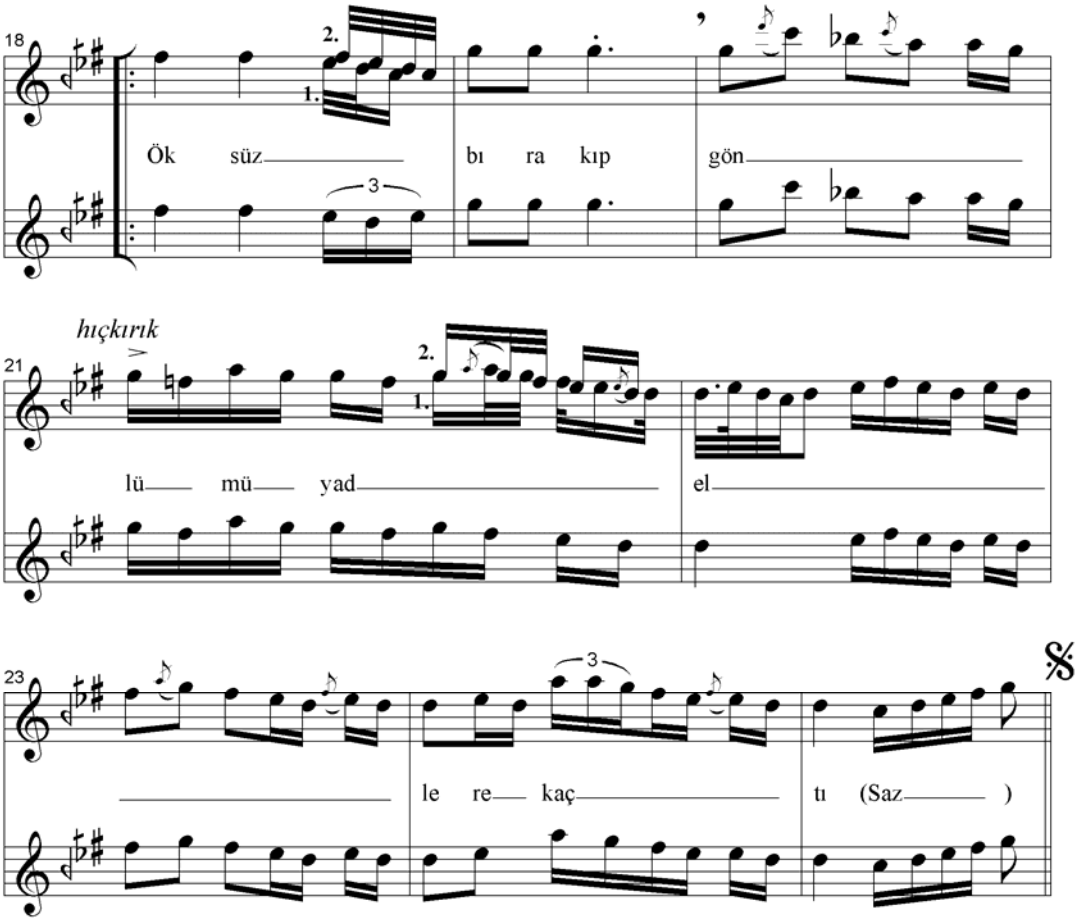
Şekil 4.39 “Son Hatıra Aşkımda Kalan Bir Sarı Saçtı” Hüzzam Şarkının Zemin Bölümü

Bir vakfe ve portamento ile başlayan ilk ölçü vurgular aniden bitişle sona erer. İkinci ölçüde vurgular yerini kesik okuyuşa bırakır. Üçüncü ve dördüncü ölçülerdeki vibratolardan sonra yedinci ölçüde bir üst nota vurgusu görülür.



Şekil 4.40 “Son Hatıra Aşkımda Kalan Bir Sarı Saçtı”Hüzzam Şarkının Nakarat Bölümü

Nakarat bölümünde, üst çarpmaların ardından onuncu ölçüde vurgular ve portamento göze çarpar. 11. ve 12. ölçülerde küçük notalara bölünme ve vurgu yer alır. 13. ölçüde üst çarpmanın ardından sekizli değerlere rastlayan grupettolarda grup vurgusu yer alır. Nakaratın sonunda çarpmadan sonra neva perdesinden tiz evç perdesine glissando ile gidiş ve oktav bitirişi göze çarpar.

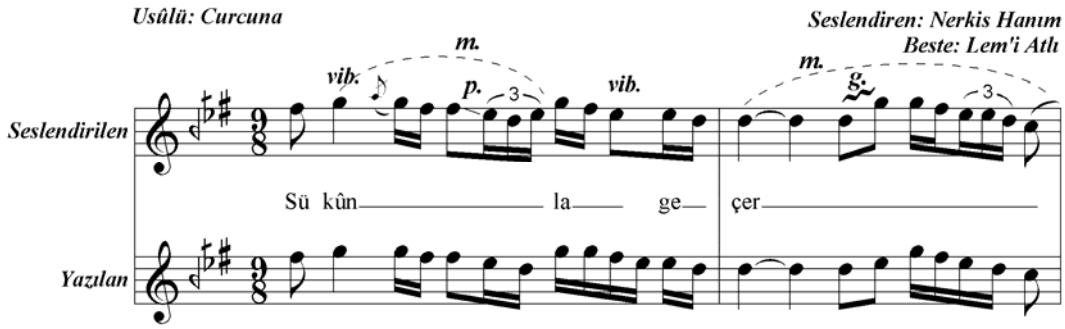


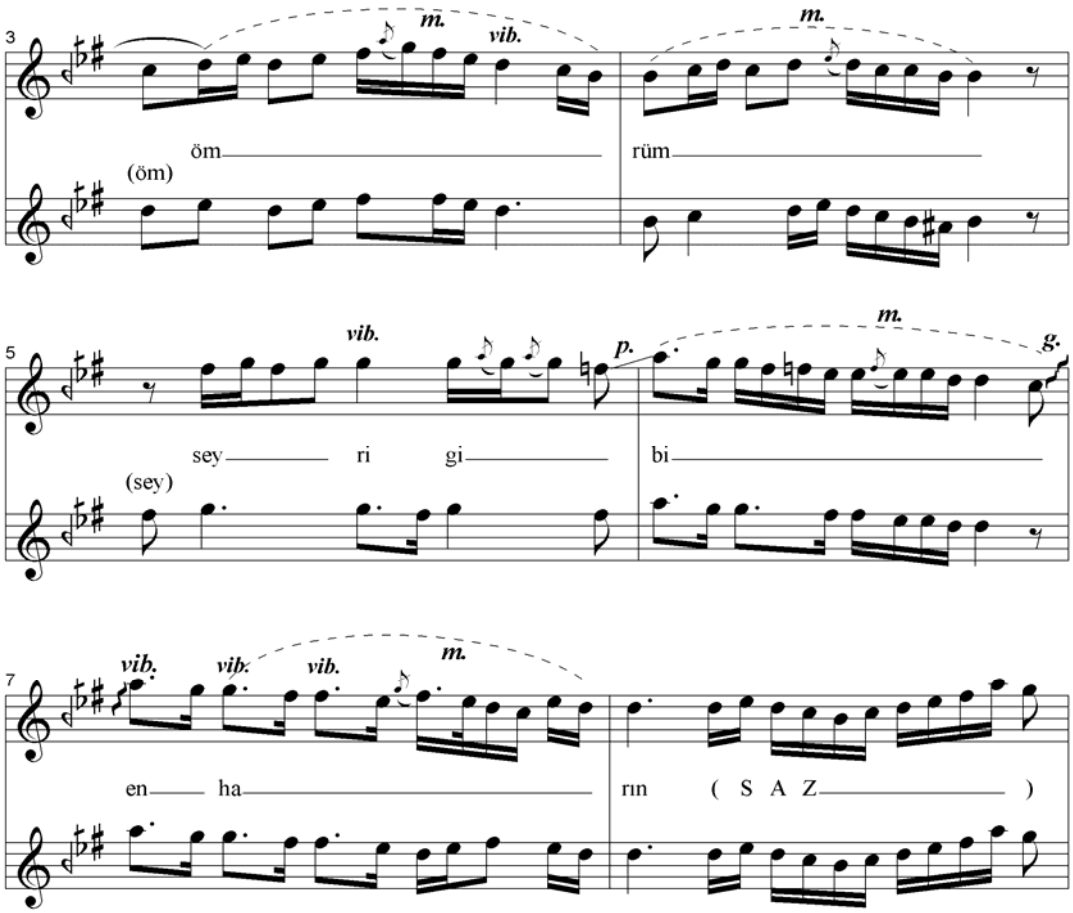
Şekil 4.41 “Son Hatıra Aşkımda Kalan Bir Sarı Saçtı”Hüzzam Şarkının Meyan Bölümü

Farklı nota grupları ile açılan meyan bölümü 19. ölçüdeki kesik okuyuş ve vakfenin ardından yirminci ölçüdeki üst çarpmalarla süslemelerin melodik ve ritmik fonksiyonu devam eder. Yirminci ölçüdeki hıçkırığın ardına, farklı nota grupları, çarpmalar ve triole kullanımı ile meyan son bulur.

4.14. Hüzzam Şarkı “Sükûnla Geçer Ömrüm”

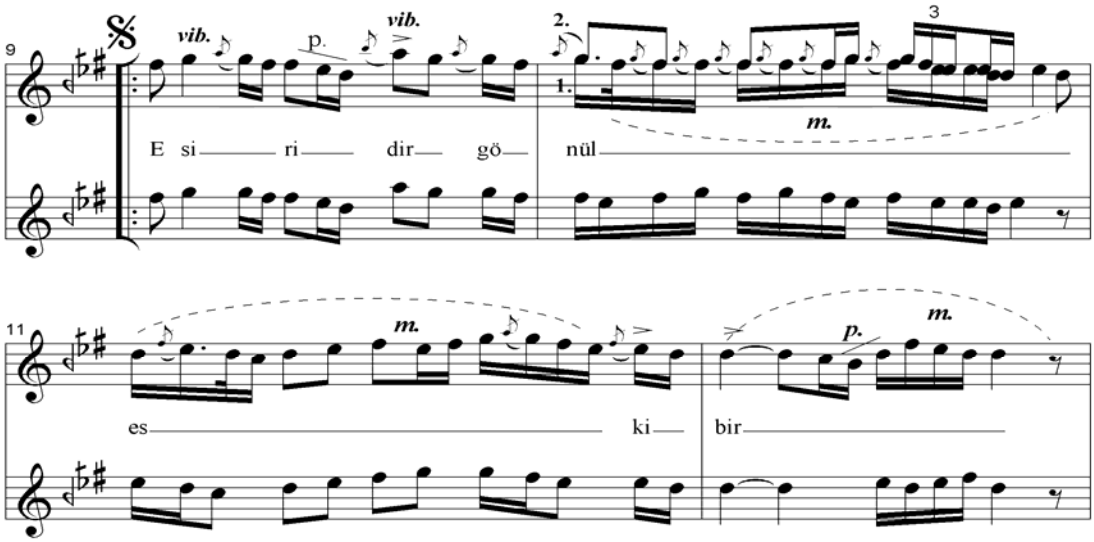
Yaklaşık kayıt tarihi: 1930–35.

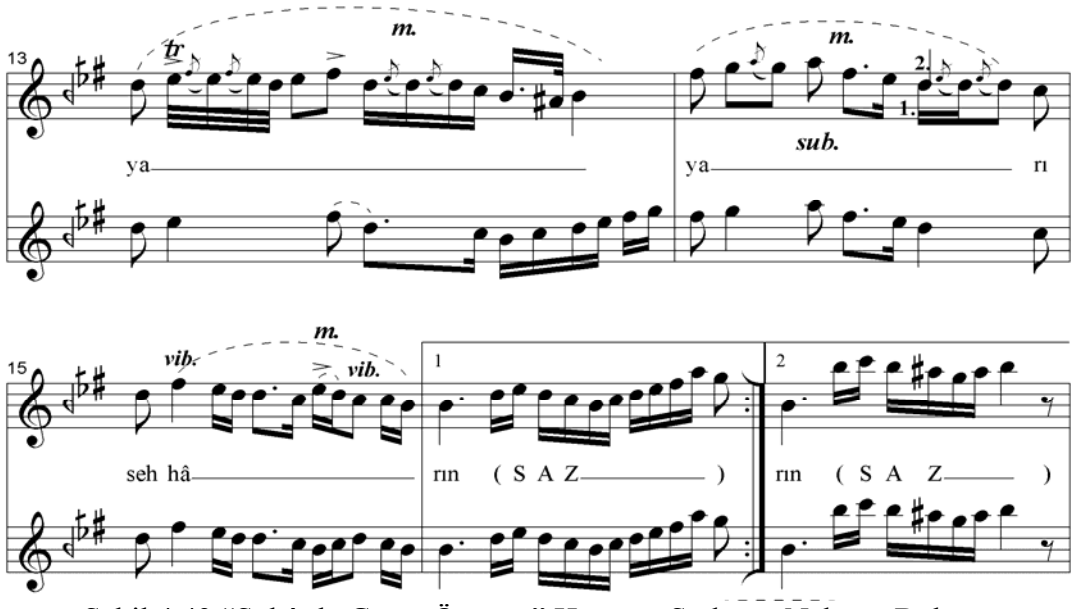




Şekil 4.42 “Sükûnla Geçer Ömrüm” Hüzzam Şarkının Zemin Bölümü

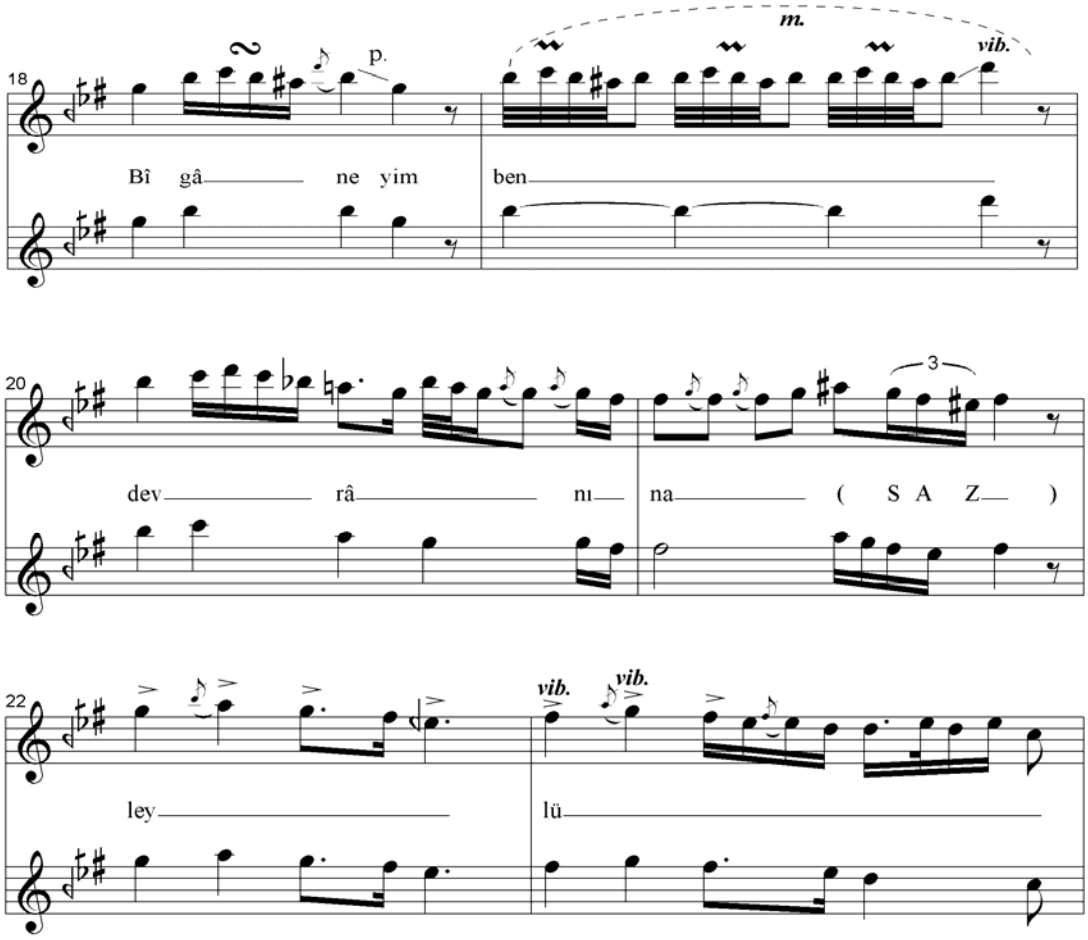
Curcuna usûlündeki eserin ilk ölçüsü vibrato, çarpma ve portamentonun ardından yine vibrato ile sona ererken ikinci ölçüde bir glissando ve trioleli ritmik değişim gözer çarpar. Üçüncü, dördüncü ve beşinci ölçülerde çarpma ve vibratolar yer alır. Beşinci ölçü altıncıya bir portamento ile bağlanırken, altıncı ölçü yedinciye bir glissando ile bağlanır ve vibratoların sonunda farklı nota grupları ile icra görülür.

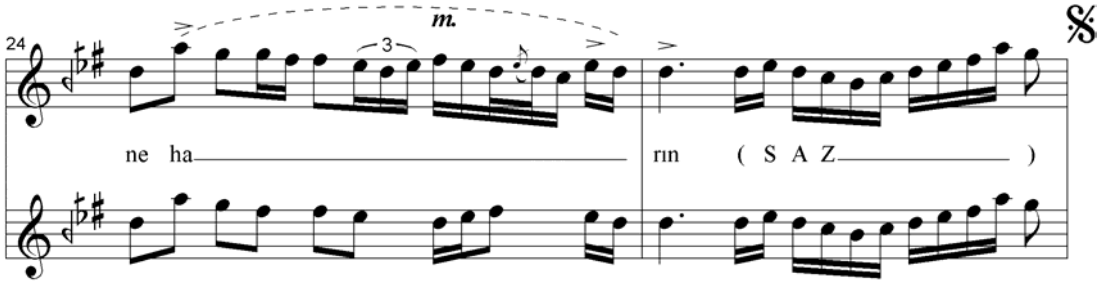




Şekil 4.43 “Sükûnla Geçer Ömrüm” Hüzzam Şarkının Nakarat Bölümü

Nakarat bölümünde vibrato, üst çarpma ve portamentolarla birlikte vurgu ve trillerde göze çarpar.





Şekil 4.44:“Sükûnla Geçer Ömrüm” Hüzzam Şarkının Meyan Bölümü

Meyan kısmında çarpma ve portamento süslemesi görülürken 19. ölçüde birbiri ardına üç mordan ve portamentonun ardından vibrato izlenir. Yirminci ve 21. ölçüde notadan farklı bölünmeler ve çarpmalar yer alır. 22. ölçüde vurgulu abanarak söyleyiş 23. ölçüde vibratolara ve 24. ve 25. ölçülerde melismatik gruplar içinde yerini vurgulara bırakır.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

1. 10 icracı üzerinden yapılan 14 eser incelemesinde, portamento, üst mordan, geçiş notası, tril, ikili alt çarpmalar, notanın birden fazla tekrarı, çarpmalı nota kümeleri, sık aralıklı üst nota trili, kendinden küçük notalara bölünme, alt çarpmalı ritmik bölünme, vibrato, falsetto ile oktav atlayışı, glisendo, üst çarpmalar, farklı notalarla yapılan icra, hıçkırık, vurgu, vakfe, serbest kısım, kesik söyleyişler, notada sadeleştirme, ses tremolosu, çarpmalı grupetto, nota yerine es kullanımı, ansızın bitiriş, rubato ve a tempo, melismatik gruplar, perde pestleştirme, stapo ve mordan gibi süsleme elemanlarının sıklıkla kullanıldığı bu bilimsel çalışmanın çerçevesinde ilk kez tespit edildiğini düşünüyoruz. Bu çalışma, genel olarak fasıl şarkıcılarının icra sırasında gerçekleştirdiği süsleme biçimlerinin neler olduğunun ortaya çıkarılmasına yönelik bir başlangıç oluşturmaktadır. Umarız bu çalışma daha sonra yapılacak araştırmalara bir örnek teşkil eder.

2. Türk Makam Müziği kültürünün korunabilmesi ve gelecek kuşaklara doğru, bilimsel yollarla aktarılabilmesi için sesli kayıt tarihinin teknik analizin yapılması müzik kültürünün kalıcılığı açısından önemlidir. Bu yolla elde edilecek sonuçların sınıflandırılarak icra ve üslup özelliklerini tanımlayan ve öğreten metotların yazılması ile günümüz müzik eğitimde standardizasyonun sağlanması mümkün olabilecektir. Böylece; farklı üsluplara sahip icracıların benzerlik ya da farklılıkları ortaya çıkacaktır. Birbirinden farklı icralarda kullanılan teknikleri tanımlamak ve bu icraların sistemleştirilmesi bilimsel çalışmaların çoğalması ile mümkün olabilecektir.

3. Türk Makam Müziği eserlerinin notaya alınmama geleneği ve notaya alınma güçlüğüne rağmen, müzikbilimsel bir çalışma yaklaşımı ile yapılacak araştırmaların çoğalması, fasıl şarkıcılığı ekolüne bağlı olan farklı yorumların analiz edilmesi, kişisel üslûpların belirginleşmesine yönelik tespitlerin yapılması ve bu doğrultuda Makam Müziği üslûp tarihinin ortaya çıkarılmasına katkıda bulunulacağına dikkat

çekilmektedir. Böylece hem Makam Müziği söylemeyi farklılaştıran meselelerin ortaya çıkarılması hem de farklı icra ekollerinin tespitine imkân verecektir.

4. İcraların karakteristik özelliklerini yansıtan süslemeleri ortaya çıkarılması ve bilimsel çalışmaların çoğalması, zenginleşmesiyle, Makam Müziği icrasına ait açıklayıcı bir teknik dil oluşturulabilecektir. Böylelikle icralardaki süsleme elemanlarının tespiti ile dönem ve icralara göre süsleme elemanlarının nasıl farklılaştığı gözlenebilecektir.

5. Süslemelerin işaretle karşılıklarının belirlenmesi ve işaretin nasıl yorumlanması gerektiğini gösteren tablolarının yapılması; süslemelerin iç içe geçmesi ile oluşmuş icralardaki süsleme elemanlarının tespiti ve icraların aralarındaki ilişkinin araştırılması ile Türk Makam müziği icrasının gelişen / değişen icra tarihi dönemlerinin belirlenebilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu çalışmanın amacı, eser notalarının yeniden, süsleme işaretleri kullanılarak yazılması değildir.

6. Makam Müziği söyleme üslûbunda dikkat edilmesi gereken noktalar hakkında bu çalışmada ortaya konan veriler dolayısıyla alıştırma, etüt, metot gibi eğitime yönelik materyallerin hazırlanması ile eğitimde standardizasyon için temel çalışmaların yapılması ve eğitim sistemine dâhil edilmesi mümkün olabilecektir.

7. Çoğu zaman icracılar tarafından yapılan edisyonlarla değişen süslemeler bestenin aslı açısından melodi ve ritim üzerinde genel bir farklılaşmaya sebep olmaktadır. Yazılı müzikte mümkün olduğunca daha az yazılan, uygulamada yani icrada ise hareket / sürat unsurunun işin içine girmesi ile renklendirme seste virtüozite elde etmek ve müzikte bir renklilik yaratma çabası sonucu yaygınlaşan süsleme elemanları konusuna müzikoloji bilimi açısından yer verebilmenin tek yolu, bu tür çalışmalar yaparak süsleme elemanlarının teknik karşılıklarının açıklanması ile mümkün olacaktır.

Böylece; eser notalarında asıl ya da süsleme elemanlarının ayrıştırılmasından yola çıkarak kompozisyon alanında yardımcı bilgilerin ortaya çıkması muhtemeldir. Süsleme elemanlarının çoğunun terim/sözcüklerle açıklanması güçtür. Ancak, dünya

müziğinde kabul görmüş süsleme elemanlarının Türk Makam Müziği açısından karşılıklarını bulmak; ifade ettikleri mânâları vurgulamak için önemlidir.

Süsleme elemanlarını en doğru şekilde kullanabilmek; kısmen doğuştan gelen müzikal yetenek ve dejenere olmamış zevke sahip olmak, özeleştiri yapabilmek, disiplinli çalışmak, geleneği doğru algılamakla ve müzikaliteden ödün vermemekle mümkün olabilir.

KAYNAKLAR

Apel, W., 1953. Harvard Music Dictionary, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Pres

Ayangil, R., 10 Mayıs 2006, Kişisel Görüşme.

Ayangil, R., 13 Nisan 2006, Kişisel Görüşme.

Ayangil, R., 2005.Türk Makam Müziğinde Yazım Yöntemleri, YTÜ, (Basıma hazır yayın.)

Bardakçı, M., 1986, Maragalı Abdülkaadir, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Bartok, B., 2002, Turkish Folk Music from Asia Minor, Bartok Records, USA

Behar, C., 1987. Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler, Bağlam Yayıncılık, İst.

Behar, C., 1998. Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, YK Kültür Sanat Yayıncılık, İst.

Blom, E.,-Cummings, D., 1988, The New Everyman Dictionary of Music, London

Borrel, E., 4 Aralık 1922, "La Musique Turque", Revue de Musicologie, VI, s.151–152

Çelebi, V., Mektep Mecmuası, sayı :10,11 Zilkâde 1311, Tic. ve San. A.Ş.

Çelik, N., 9 Mart 2005, Kişisel Görüşme.

Darüttalimi Musiki Nota Defteri, 1925. Evkaf matbaası. Vezneciler, İstanbul.

Eruzun, A., 1997. Tan. Cemil Bey'in Kemençe ile eser icrası Üzerine bir çalışma. (İcrâ – Nota farklılığı),YL. Tezi, İTÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Ezgi, S.,1935. Nazari Ameli Türk Musikisi, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı

Judetz, E. P., 2002. Tanburi Küçük Artin, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Judetz, E. P., 1996. Türk Musiki Kültürünün Anlamları, Pan Yayıncılık, İst.

Gazimihal, M., R. , 1961. Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

İnal, M., K., 1958.Hoş Sadâ, Maarif Basımevi, İstanbul.

Kantemiroğlu, D., 1976. Kitab-ı İlmü'l Musiki ala Vechi'l-Hurufat, Tura Yay. İstanbul

Karolyi, O., 1996. Müziğe Giriş, Pan Yayınları, İstanbul.

Sezgin, B., S., Samanyolu TV "Telve" Programı, 4 Şubat 1996.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001. Macmillan Publishers Limited, London, (ed. Stanley Sadie)

Torun, M., 1996. Ud Metodu, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Ünlü, C., 2004.Gel Zaman Git Zaman, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Yavaşça, A., 24 Ocak 2005, Kişisel görüşme.

Zadoryan, O., 1341 (1925) Fasıl Mecmuası.

www.bohemianopera.com/glossary (18 Kasım 2005)

www.johnpacker.co.uk/glossary (10 Mayıs 2005)

www.recorderhomepage.net/vibrato (14 Eylül 2005)

EKLER

A) RÖPORTAJLAR

A.1. 24 Ocak 2005 tarihinde Prof. Dr. Alâeddin Yavaşça ile İTÜ TMDK 'da Yapılan Kişisel Görüşme.

Süsleme konusunu çok ölçülü yapmak gerekir. Klasik musiki anlayışını ortadan kaldıracak şekilde, hele toplu icralarda başıbozuk icra tarzına sokacak şekilde bu işin kullanılmaması lazımdır. Onunda bir ölçüsü vardır. Bir bakıyorsunuz klarnet tamamen özgürlüğünü ilan ediyor; saz başka çalıyor, klarnet başka çalıyor. Bu tamamıyla cehaletten doğan bir cesarettir. Onu için bunu ölçülü kullanmak gerekir. Toplu icrada şef önemlidir, tabi şefin de yeterli olması şarttır.

Her şefin bir müzik anlayışı vardır. Şefi al bir kenara icra aynen devam etsin, al yerine başka bir şef koy. Herkes bildiğini okuduktan sonra herkes bildiğini çaldıktan sonra şefe gerek yoktur. Mesela bir Yorgo (Bacanos) yapardı ama o sanatını aşmış bir adamdı. Bir Vecihe (Daryal) yapardı, koyduğu süsleme yakışırdı. Şef de tasvip ederdi çünkü bozmaz, güzellik getirirdi.

Hele halk müziğinde hiç olmuyor. Yöreye kendi ifadesini koyuyor. Halk müziği hiç olmaz otantiktir çünkü. Yöreseldir, yörenin tezenesi vardır. Yörenin tarzı tavrı vardır. Yörenin diyalekti vardır. Yörenin belli sazı vardır. Sen Tar' ı Orta Anadolu türkülerinde kullanamazsın hakkın yok, o ancak Kars yöresini, Kafkasları ve Azerbaycan'ı temsil eder. O tür türküler geldiği zaman Tar'ın yeri vardır. Ama sipsiyi de Karadeniz havasında kullanamazsın. Bunlar karman çorman hale geldiği gün Halk Musikisi biter, değeri biter. Al rafa koy.

Fasıllarda çok süsleriz. Ama gene yakışacak. Coşkulu icra tarzını klasik koroda hiç yapamazsın. Klasik koro oldu mu orada şefin istediğini yapacaksın. Küçük Mehmet Ağanın bestesi ilave kabul etmez, Sadettin Kaynak'ın eserleri hiç ilave kabul etmez. Adam gerekenin hepsini yapmış zaten, bu bestekâra saygısızlıktır. "ha şurasını eksik yapmış bunu da ben ilave edeyim " gibi bir şeydir. Eserin karakterini bozmamak şartıyla; mesela eserin aranağmesi erken bitiyor, arada bir boşluk

meydana geliyor, o boşluğu yakışır bir şekilde, icracının girdiği yere kadar doldurmak, süsleme öyle olur. Ama bir bestekârın eserini al, tahrif et değiştirerek çalmaya başla; bu iş müzisyenliğe yakışmaz. Bu bakımdan bunlar çok hassas konulardır.

Sadettin Kaynak'ın eserlerinde zaten o "deha" var. Bir yüzyıl değil, ondan sonraki yüzyılları da tutuyor. O Türk musikisini bütün özelliklerin hazmettikten sonra, O'da bozmadan neler yapılabiliri başarmıştır. Halk tabakalarının hepsini içine alan bir zevk anlayışı içerisinde en kültürlü tabaka da hoşlanır Kaynak'ın eserlerinden en aşağıdaki tabaka da. Tabakaların mevcudiyeti her zaman vardır. "Avam var havas" der eskiler. Ama Türkiye'de avamın yüzdesi çok fazla, yüzde 85–90. Demokratik anlayış eğer sanatta da düşünülürse "Türkiye hapı yutmuştur". Ama bu % 15'in her şeye hâkim olabilmesi lazımdır, çünkü seviye var. Yüzde 85 e bakıp Türkiye'yi düşük seviyede götürmek yanlış olur. Her şeyde yanlış olur. Halk neden hoşlanıyorsa biz o'nu yaparız yanlıştır. Senin görevin aşağıdaki geniş kitleyi aydınlatmak, onların seviyesini yüceltmektir. Bu bizde ters işliyor. Televizyonların hepsi Türk kültürüne zarar getirmeyi sürdürmektedir. Dizileriyle, konuşmacılarıyla yanlışlar komedyası oynanmaktadır şimdi. Bunlar ince bir telin üstünde oynayan konulardır. O ince teli yıpratmamak lazımdır. Zeki Arif Ataergin' de aynı şey fazlasıyla vardır. O fazla aranağmelere yer vermemiştir ama muhkem eser yapmıştır. Onun eserlerine ne melodik yapısında, ne usûle intibak tarzında, ne gideri tarzında ne bir aşağı, ne bir yukarı bir şey ilave edemezsin. O zaman eser bozulur. Bu bestekârına göre değişen işlerdir. Otuzikliklerde ani entarvaller kullanmış, sen buna ne ilave edeceksin? Zeki Arif'te böyle ayrı yapıda bir "deha". Bunlar nadir insanlardandır.

Bestekârların ifade ettiği bir mana vardır. Koro şeflerinin ifade ettiği bir mana vardır, solistin ifade ettiği bir mana var. Bu manayı zarara uğratmayacak güzellikler önemlidir "katkıda bulunacak ama yakışacak".

Zeki Arif Ataergin: "Bak evladım benim bestelediğim şarkılarda, mezürler arasındaki çizgileri kaldırırsan gazel olur. Gazelde ben sürpriz geçkilere çok önem veririm, bu sürpriz geçkiler bol bulunduğundan dolayı bunu ayrıca süslemeye gerek kalmaz" demişti.

Zaten besteciyi hazmettiğiniz takdirde, nerelerde ne demek istediğini hangi duyguların içinde olduğunu anlarsınız. Bestekârı çok iyi incelemek, üslûbunu

kavramak lazım. Üslûbunu kavradığınız zaman onun zaten gönlünü yakalamış, ruh yapısını kavramış ve artık zorlukları aşmış olursunuz, zordur bu mesele, yeni bakan için Zeki Arif çok zordur, herkes Zeki Arif okuyamaz, O nu tanımak lazım. Nerede heyecanlandığını, nerede heyecanın doruğa çıktığını anlamak lazım.

Ben Münir Nureddin Selçuk' u bir devir olarak görürüm. Tanburi Cemil nasıl tanburda bir deha ise; Türk musikisinde solist eslâfını ortaya koyan ve gerek tekke ağzı denilen yani dinî musikide bilhassa ilahilerde belirgin o uğneler ve fazlaca ortaya konan mafsallaşmaları temizlemiştir; imbikten geçirmiştir ve Türk Musikisinde konser ağzı denilen bir tavrı ve icrayı kıyafetiyle beraber sahnelemiştir. Bu sebeple Münir Bey'in Türk Musikisi solo icralarında büyük etkisi vardır.

Bu musiki dergâh gibidir. Her şeyin üstünü Yaradan'dır. Hiçbir kul, hiçbir zaman O büyük Yaradan'ın üzerinde olan özellikleri alamaz. Ben dedin mi bitersin. Bu hizmettir, ibadettir ve bayağılık temsil etmeyen zihniyetlerin temsil etmesi gereken bir iştir.

A.2. 9 Mart 2005 tarihinde Hanende Nurettin Çelik ile Beşiktaş Mimarlar Odası'nda Yapılan Kişisel Görüşme.

Makam müziği icra etmeye nasıl başladınız?

Benim musiki hocam Ermeni Agopos Alyanaktı. Ben notayı ve Hamparsumu ondan öğrendim. Kendisinin pek çok bilinmeyen eserlerden oluşan nota arşivini ben muhafaza ediyorum. İlk Ali İçinger'le (Bülbül Ali) meşke başladım. Kendisi gazelde şed konusunda tekti. Necati Tokyay ile bir hadisesi vardır:

"Ali İçinger o dönem Balta limanında Todori'de çalışıyor, Necati Tokyay' da onu izlemeye gidiyor. Kendisi fasılda eli sıkılacak adamlardan biriydi. Ali İçinger'den bir gazel istiyor. Ali İçinger bütün mütevazılığı ile utanıp sıkılıyor. Tokyay'ın ısrarı ile peki deyip kabul ediyor ve kendisinden neva üzerinde Uşşak göstermesini istiyor ve gazele giriyor. İkinci okuyuştan sonra kemanda ters bir pozisyona denk gelen bir geçkiyle bitirince, Necati Tokyay kısa bir süre perdeyi bulmakta tedirginlik yaşayınca, kalkıp Ali İçinger'i tebrik ediyor." En bilinen şarkısı "Bir gören bir dem unutmaz" Evç şarkısı, Bestenigâr ve Hicaz şarkıları pek tutulmamış. Ali İçinger tefi pek hareketli çalmazdı. Öylece elinde tutardı. Bir Kemal Gürses gibi değildi. Hanende İbrahim' in tefi pek meşhurdu; saz gibi çalardı. Kemani İhsan Bey nota bilmezdi ama fasıl aranağmelerine hâkim iyi bir fasıl sazı olarak ve Leyla Saz ile yaptıkları meşklerle bilinirdi.

Kimlerle birlikte çalıştınız?

Kemal Gürses, Kasım İnaltekin, Yusuf Kalyoncu, Suzan Bizimer, Sevim Alakuş (yerinden okurlardı), Hasan Erkoç' la birlikte fasıl icrası yaptım Maalesef, yaşım küçük olduğu için Ağyazar, Celal Tokses, Hamit Dikses ile çalışamadım.

Fasıl adabına yerleşen süsleme elemanları ne şekilde uygulanır?

Nota bilenler notaya bir kere bakar, bir daha notayı kullanmazdı. Mesela, Ali İçinger notaya bir kere bakardı. Notaya bakıldığında istenilen süslemeleri yapmak mümkün olmaz. Notada olmayan küçük ilaveleri yine meşk usulü ile ezberlemek ve oturtmak mümkündür. Meşk usulü içerisinde eserleri ezberlerler ve yeri geldiğinde o nüansları icra ederlerdi. Eski hanendelerin çoğu nota bilmezdi. Nota bilmeyenler

eseri öğrenebilmek için besteciye giderlerdi. “Arap Hüsnü’ nün bu yüzden Sarıyer’e gittiğini duymuştum.” Fasıl yapılacaksa oturup çalışmak şart. Eski hanendeler yıllarca bu eserleri çalıp söylemişler, daha güzel nasıl söyleneceğini bulmuşlardır. Mesela, Bimen Şen’ in bazı eserlerinde sazendelerin eklediği nağmeler vardır: “Bimen Şen gelir sazı dinler, benim yaptığım eser bu kadar güzel değildi” dediği duymuştum.

İyi bir hanende olmanın temel şartı nedir?

Fasılda hanendelik yapanların şarkıları çok iyi ve ezbere bilmesi lazım, notaya bakmakla, nota takip etmekle fasıl icrası olmaz. Fasıl ruhu katmak ancak esere hâkim olmakla mümkün olur.

Günümüz fasıllarını nasıl buluyorsunuz?

Eski hanendeler biraz yayık okurlardı; şimdiki radyo fasılları güzel oluyor. İki ya da üç hanendeden ziyade, koro şeklinde fasıl okunduğunda gırtlak nağmelerinin hiç birisi ortaya çıkmıyor ayrıca ağırlaşma oluyor bu yüzden şarkıda istenilen karakter oluşturulamıyor. Günümüzde fasıl müziği yapılacak yer kalmadı. Yapılacağı zaman da elimize nota veriyorlar, şunlar okunacak diye, çalabilecekleri zorluktaki eserleri tercih ediyorlar. Zaten saz da zorlanıyor, zahmet çekiyor. Nota konursa... Eskiden öyle değilmiş; hanende oturduğu zaman tezgâha öyle sorma falan yok. Birinci, ikinci beste, ağır Semai ...“Selahattin Pınar, Arap Hüsnü ile çalışıyormuş. Acem faslı yapılıyormuş; Birinci, ikinci beste, ağır semai... Sazlar feryat etmiş. Selahattin Pınar kızmış, niye kızıyorsunuz, öğrenmeye bakın demiş. Demek ki o zaman da çalamayanlar varmış. Ezbere Nişaburek faslı, zor bir makamdır Nişaburek. İyi ustalar varmış eskiden. Sonra işleri bu her gece bunu yapıyorlarmış. 2 saat 3 saat fasıl yapılırmış. Şimdi programlarda yarım saati zor ayırıyorlar. Zaten yarısı aranağme.

Fasıl musikisinde kullanılan süsleme elemanlarına neler örnek verirsiniz?

Eskiden de yapıldığı gibi eserlerin meyanlarındaki röprizleri bir oktav pestten ve ritmi hafif çekerek sazlara bırakmak. Eskiden iki dörtlüklerde uzatırlardı, günümüz fasıllarında bunları kesik okuyoruz. Ayrı bir güzellik ve ritmik bir hareket katılıyor.

Eski kayıtlardan hangi fasılları iyi örnekler olarak kabul edersiniz?

Darülelhân kayıtları ince saz fasılları, 1950'li yıllarda Ankara Radyosu’nda Ali İçinler’ in yaptığı fasıllar (45’lik) İbrahim Tuğberk ve Hakkı Derman Ankara Radyosu’ da yaptığı fasıllar. Hakkı Derman, Şerif İçli, Salih Orak, Safiye Tokay, Hamit Dikses’in yaptıkları Yegâh Faslı.

A.3. Doç. Ruhi Ayangil'le 13.04.2006 tarihinde 4. Levent'te Yapılan Kişisel Görüşme.

Türk Makam Müziği tabirini açıklar mısınız?

Türk müziği makam sanatı müziğidir. Türk musikisi dediğiniz zaman halk musikisinde her ne kadar makam isimleri açıklıkla ortaya koymuyorlarsa da; mesela, Kadıoğlu Zeybeği Hicazkâr makamında, mis gibi makam yapısını içeren bir Halk Müziği; Kerkük hoyratları, Urfa Ağızları. Aslında bütün Anadolu makamla yatıp makamla kalkmaktadır. Kaldı ki Şehnaz bestenin sahibi Seyyid Nuh Diyarbakırlıdır. Diyarbakır'da, Urfa'da, Halk Müziği örneklerinde, sıra gecelerinde bağlamanın yanında kanun, kemanın yanında klarnet, eskiden cümbüş bir nevi halk orkestrası yapısı içerisindedir. TRT'de kullanılan Türk Sanat Müziği, Halk Müziği gibi yapay terimler yerine bu müziğin asli karakteristiği olan makam müziği tabirinin kullanılması çok daha doğru ve yerindedir. Türk musikisi temel itibariyle makam sanatıdır. Buna çeşitli isimler bulmaya çalışıldı; Modal müzik denildi. Modal ile makam aynı şey değildir. Tek sesli müzikler, çok sesli müzikler v.b. tabirler yerine makam müziği teknik ve bilimsel bir tabirdir. Buna itiraz etmenin imkânı yoktur. Kimse Türk musıkisi makam kullanmayan bir musikidir itirazında bulunamaz. Bu müziğin temel yapı taşı makamdır. Makam musikisinin de çeşitli alt başlıkları vardır: Saz müziği, ses müziği. Ses müziği içinde fasıl müziği başlı başına bir teknik terim olarak yer alır. Bir makam yapısının ortaya konması -tarih içinden bu yana- bestekârların onu bir tam fasıl bestelemek suretiyle ortaya koymalarından ileri gelir. Buradaki fasıl bir makamın temel özelliklerini teşkil eden bütün bir repertuar bütünlüğünü işaret etmektedir.

Fasıl şarkıcısı kavramını açıklar mısınız?

Türk müziği solisti dediğimiz zaman sadece şarkı repertuarına münhasır bir solistlik anlayışı akla gelir. Hâlbuki fasıl şarkıcılığı dendiği zaman, makam müziğini kâr'ı ile bestesi ile ağır semaisi ile yürük semaisi ile bütün olarak ifade eden belli bir makamdaki takımı seslendirme kudretine sahip şarkıcı özelliğine; bir teknik donanım hususiyetine sahip bir icracı anlaşılmalıdır. "Solistler Kâr okumaz" ne münasebet. Solist Kârı okuyacak; Kârçeyi okuyacak; besteyi okuyacak. Bu bizim geleneğimizde vardır. Şakir Ağa hem şarkı bestekârı, hem fasıl şarkıcısıdır. Yani aynen kilise kantoru gibi. Yine fasıl şarkıcılığı tabirinin cami musikisinden ayrılması için

kullanılması lazım gelir. Müezzin dediğimiz zaman mutrib dediğimiz zaman ya da gûyende dediğimiz zaman ya da zakir dediğimiz zaman ne anlaşılıyor? Dini musiki sahasına münhasır söyleyiciler anlaşılıyor. Din dışı müziğe ait bir alanda şarkı söyleyen anlamındaki hanende bir Farsça sözcüktür. Ama şimdi bunun şarkıcı olarak Türkçe bir karşılığı var. Bu şarkıcılık konseptini fasıl şarkılığı kavramı içine oturttuğunuz zaman, teknik bir bilgi beceri ve ustalığı bünyesinde barındıran teknik bir elemandan bahsediyoruz.

Münir Bey bir fasıl şarkıcısı mıydı? Evet, Münir Bey bir solo sistemini Türk müziğine getirdikten sonra solistti. Ama ondan önce bir fasıl şarkıcı idi. Yani hocalarının önünde diz döverek meşk geleneği içersinde, bu musiki iyi icra etmiş; Hafız Yaşar'la birlikte Refik Fersan'la birlikte Riyaseticumhur Fasıl Heyeti'nde görevli bir şarkıcı idi. Bakınız, Hilafetpenahi Fasıl Heyeti Cumhuriyet kurulduktan sonra Riyaseticumhur Fasıl Heyeti adını alıyor. Ankara'ya gidiyor. Hafız Yaşar Okur baş hanende; Münir Nurettin'de o fasıl heyeti içerisinde bir unsur. Ne zaman ki Riyaseticumhur Fasıl Heyeti ilga ediliyor. Bu sanatkârlar ek görevlerle İstanbul naklediliyorlar; Münir Nurettin Selçuk'un solist olarak ortaya çıkıp sanatının icra etmesi ondan sonraya rastlar. Fasıl şarkıcılığı içerinde onlar da solo eserler okurlardı. Hafız Yaşar, Münir Nurettin Selçuk, Darüttalimi Musiki Heyeti içerisinde Celal Bey, Fahri Bey ve Hafid Bey diğer topluluklarda Hanende Ağyazar, Tahsin Karakuş, yani belli fasıl heyetlerinin belli solistleri de kendi içlerinde mevcuttu. Ama bunlar ne yapıyorlardı. Baştan sona bir faslı icra ile yükümlü insanlardı. Bugün ne yazık ki, fasıl müziğine bu manada bir uzaklık olunca solistlik veya Türk Müziği söyleyiciliği sadece şarkı alanını kapsayan bir icracılıkla eşdeğer oldu. Fasıl şarkıcılığı demek suretiyle biz bu alanı genişletmiş; teknik bir tabir kullanmak suretiyle bütün Türk musikisinin Kâr'dan başlayarak Türkü'ye kadar bütün formlarını içine alan; onları ihata eden bir teknik şarkıcılık kabiliyetini gündeme getirmiş oluyoruz. Bu suretle biz kötü bir kavramı getirip bir şeyin üzerine oturtmadık. Doğru teknikle bir kavramı "çıtayı yükseltmek" suretiyle bir terim olarak belirledik. Yani, Türk Makam Müziği içinde fasıl icracılığı, fasıl şarkıcılığı ve sazendeliği çok önemli bir teknik terimdir. Bunu karşılayacak başka bir terim olduğu kanaatinde de değiliz. Kaldı ki bu dal YTÜ Sanat Tasarım Fakültesi programları içinde de belirginleşmiş bir hususdur.

Makam müziği icrasında süsleme elemanları hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

Toplu fasıl icrasında bir karışıklık hüküm sürmüştür. Neden? Süsleme elemanlarının sınıflandırılmadığı, herkesin aynı anda aynı şeyi yapmadığı ve biri birinden farklılaşmak için kendi ustalığını sergilemeye kalktığı noktada bir nevi kaotik bir icra tarzı da heterofoni -çeşit seslilik- gündeme gelmiştir. Bu heterofonik yapı içerisinde birisinin tril yaptığı yerde öteki oktava çıkıp başka bir şey yapıyor. Öbürü düz uzatıyor, öbürü kaydırma yapmıyor v.s. Birisi nefes alarak ritmik değişim yapıyor, öbürü uzatıyor. Bu bakımdan süsleme konusunda söyleme üslubu tavrı konusunda bir kesinleşmiş bir birlik olmadığı görülüyor. Netice itibariyle, bir nevi disipline edilmemiş adeta başıboş, isteyenin istediği yerde dilediği şeyi yapması gibi anlaşılan bir karışıklığın adı da fasıl musikisi. Bu özgür yorum ortamı her zamana müzikal zevki tatmin etmeyebiliyor ve kulağı zorlayıcı noktalara varabiliyor. Bizim burada kastettiğimiz tek kişilik bir fasıl okuyuşu üzerindedir. Çoğu örnekte fasıl icrasının, kesin eğitim yöntemleri ile belirginleştirilip, bir ustanın sınıfından veya aynı ekol üzerinden mezun olmamış insanların kendine has icracılık anlayışları doğrultusunda teknik bilgi ve beceri düzeylerinin oluşturduğu tarz / üslup anlayışlarıyla herkesin kendi süsleme biçimini belirleyeceği bir özgürlük alanı olarak anlaşıldığını görüyoruz. Radyodaki örneklerde böyle, sahnelerdeki örnekler de böyle.

Süsleme elemanlarının üsluba etkisi nedir?

Genelde ses müziğinde görülen süsleme biçimlerine baktığımız zaman sanki onlarında gerçekten süsleme olup olmadıkları konusunda tereddüt uyandıran bir hal oluyor. Çünkü bazen, süsleme ile tavır ve üslup özellikleri birbirine ya birleştiriliyor ya da karıştırılabiliyor. Hangi şey süslemedir hangi şey söyleme üslubuna dâhil şeylerdir. Bunları iyi tespit etmek lazımdır. Gerçi söyleme tavrı denilen şey de çoğunlukla süsleme biçimleridir. Yani biraz tavuk mu yumurtadan yumurta mı tavuktan durumu var burada. Ama bütün bunlara rağmen bu teknik olarak tavrı yansıtsın ya da üslubu yansıtsın süsleme elemanlarının sınıflandırılması icap eder. Hususiyle, belki ölçülü lahinlerde beste, ağır semai ve yürük semailerde bunlar daha kısıtlı olarak görülebiliyorsa da, mesela gazel gibi resitatif serbest formlarda süsleme elemanlarının ses hareketini ses gösteri sanatının yardımcıları olarak görmek mümkündür. Gazel söyleyişte makam istiflerinin, terkiplerinin, nağme istiflerinin oluşmasında ses virtüozitesini de ortaya koyacak biçimde bir takım kıvraklıkları ustalıkları icap ettiren söyleyiş biçimleri vardır. O zaman, normal besteli müziklerde

pek görülmeyen grupettoların, dizisel hareketleri ya da farklı manada çarpma hareketlerini daha çok olduğunu görebiliriz. Aslında süsleme elemanlarının mevcudiyeti ve kullanılışları üslubu da belirleyen özellik haline dönüşmektedir. Hususiyle Türk Müziği söyleyişinden, eski hafız geleneğinden kaynaklanarak; ama dilin sesli ve sessiz harflerinin gerektirdiği mahreçlerden çıkışları, vezin ve kelimelerin gerektirdiği vurgulamaları takdimleri telaffuzları yerine getirmek için bunların tecvid esaslarına göre nasıl söylenmesinin gerektiğinin bilinmesi şarkı söyleme tekniğine hizmet eden unsurlardır. Maharec-i huruh; yani harflerin çıkış yerlerinin öğrenilmesi gereklidir. Mesela; hitam, hayret, hayat veya muhalif, ihtişam, müteharrik kelimelerinde h harfinin çıkış yerlerinin birbirinden farkı nedir? Harflerin ne kadar uzatılması lazım gelir? Vücûd ikliminin sultanı sensin. Ya da nb sessiz harfleri ard arda yazıldığında “n” sessizi “m” diye okunur. “Tenbih” yazılır “tembih” okunur. “nb” sesi birleşince “m” sesi elde edilir. Bu bir Tecvid kaidesidir. Harflerin hangisi hafif hangisi şiddetli okunmalıdır. Bütün bunların üsluba, söyleyiş özelliklerine dolayısıyla süslemeye tesiri olmaktadır. Dolayısıyla, üsluba katkısı bakımından tecvidin önemini vurgulamak ve bu teknikleri öğrenmek lazım gelir

ÖZGEÇMİŞ

Nesibe Özgül Özbilen, 1970 yılında İstanbul'da doğdu. İlk musiki derslerinin babası Erdoğan Tekdağlı'dan aldı. 1987–1991 yılları arasında İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümünde öğrenim gördü. 1995 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Yüksek Lisans Programını "Rumeli Türkülerinin Makam Usul ve Güfte Analizleri" tezi ile bitirdi.

1990 yılında çalışmalara başladığı Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu ile 1993 Helsinki Uluslararası Festivali (Finlandiya) konserine katıldı. "Ayangil Ensemble" ile 1997 Münster (Almanya),2003 Ferrara (İtalya), 2004 Brüksel (Belçika), 2004 Weimar, Münster, Coesfeld, (Almanya), Poggibonsi, Siena, Figline, Pisa, Florence, Carrara, Arezzo (İtalya) konserlerinde Türk Makam Müziği örnekleri seslendirdi.

Kendi kurduğu ve hanımlardan oluşan "Harem Faslı Topluluğu" ile Gent-Belçika'da 2003 yılında üç konser gerçekleştirdi. "Ruhi Ayangil ve Sitare Orkestrası" ile 2002 yılında Karachi, İslâmâbâd ve Lahor (Pakistan) Modern Türk Müziği örnekleri seslendirdi."Yıldız Ahengi", "Yıldız Makam Müziği Topluluğu" ile yurtiçinde pek çok konser verdi.

İstanbul Fasıl Topluluğu "İstanbul Şarkıları / Türküleri" 6 CD çalışmasında yer aldı.(1996) T. İş Bankası sponsorluğunda " Ayangil Türk Müziği Orkestra Korosu'nun 65.doğum yıldönümünde Yalçın Tura'ya Armağanı" projesinde Tura'nın "Şeyh Galib'e Saygı kantatı ve Tura Şarkıları'nın CD kayıtları (1999) ve sahne konserinde (2000) yer aldı. Doç. Ruhi Ayangil'in Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde yürüttüğü "Beşibiryerde" CD projesinin dördüncüsünde "Muzıka-i Hümayûn Şarkıları"nı seslendirdi. (2001)

Açık Radyo'da "Bin Tatlı Huzur" ve "Yıldız Ahengi" isimli programlar yapan Özbilen; halen YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Evli ve Zeynep isimli bir kız çocuğu annesidir.