



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

BEKİR SITKI SEZGİN VE MERAL UĞURLU’NUN İCRÂ ÜSLUPLARININ
DÜĞÂH KÂR ÖRNEKLEMİNDE İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Ereñcan PLAN

Ses Eğitimi Ana Sanat Dalı
Ses Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Serda TÜRKEİ OTER

Ağustos 2024



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

BEKİR SITKI SEZGİN VE MERAL UĞURLU’NUN İCRÂ ÜSLUPLARININ
DÜĞÂH KÂR ÖRNEKLEMİNDE İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Erencan PLAN
2002059

Ses Eğitimi Ana Sanat Dalı
Ses Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Serda TÜRKEK OTER

Ağustos 2024



TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 2002059 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Erencan PLAN, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, “Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun İcrâ Üsluplarının Dügâh Kâr Örnekleminde İncelenmesi” başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı Prof. Dr. Serda TÜRKEK OTER _____
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri Prof. Dr. Serda TÜRKEK OTER _____
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Emrah GÖKÇE
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar _____
Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Emsal AKSİN ÇEVİK
Selçuk Üniversitesi _____

Teslim Tarihi : 29.08.2024
Savunma Tarihi : 06.08.2024



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

İmza

Ağustos 2024

Erencan PLAN



ÖN SÖZ

“Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun İcrâ Üsluplarının Düğâh Kâr Örnekleminde İncelenmesi” adlı çalışma Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ses Eğitimi Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Programı’nda tez çalışması olarak hazırlanmıştır. Hacı Fâik Bey’in Düğâh makamında bestelediği Kâr’ını icrâ eden Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun ses kayıtları dikte edilerek notaya alınmış ve nota üzerinde icrâ farklılıkları incelenmiş ve karşılaştırılmalı olarak analiz edilmiştir.

Yüksek Lisans programına başladığım günden beri akademik donanımıyla, sabrı ve güler yüzü ile çalışmama ışık tutan kıymetli danışmanım Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER’e, her danıştığım da bana yol gösteren kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Emrah GÖKÇE’ye, lisans eğitimimden beri öğrencisi olduğum, emekleri üzerimde çok büyük olan kıymetli hocam Öğr. Gör. Nurten YILMAZ’a, icrâ analizleri konusunda yardımlarını esirgemeyen Arş. Gör. Mehmet Bahattin ACAR’a ve son olarak desteklerini üzerimden hiç esirgemeyen, har dâim yanımda olan sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.



İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	V
ÖN SÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xviii
SUMMARY	xx
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	3
1.1.1. Alt problem durumu	3
1.2. Araştırmanın Amacı.....	4
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Sayıtlılar.....	4
1.5. Sınırlılıklar.....	4
1.6. Tanımlar.....	5
1.6.1. Yorum Unsurları (Süsleme Teknikleri)	5
1.6.2. Trill	5
1.6.3. Glissando	5
1.6.4. Çarpma.....	6
1.6.5. İfade unsurları	7
2. YÖNTEM.....	8
2.1. İlgili Literatür.....	8
2.2. Araştırmanın Modeli.....	9
2.3. Evren ve Örneklem	10
2.4. Veri Toplama Teknikleri	10
2.5. Verilerin Analizi	10
3. KÂR FORMU	11
4. HACI FÂİK BEY, BEKİR SITKI SEZGİN VE MERAL UĞURLU’NUN HAYATI.....	13
4.1. Hacı Faik Bey’in Hayatı	13
4.2. Bekir Sıtkı Sezgin’in Hayatı	14

4.3. Meral Uğurlu'nun Hayatı.....	15
5. DÜĞÂH MAKAMI TARİFLERİ	16
5.1. Kantemiroğluna Göre Dügâh Makamı.....	16
5.2. Seyyid Mehmed Emin'e Göre Dügâh Makamı	16
5.3. Hızır Ağa'ya Göre Dügâh Makamı.....	17
5.4. Nâsır Abdülbâki Dede'ye Göre Dügâh Makamı.....	17
5.5. Haşım Bey'e Göre Dügâh Makamı.....	17
5.6. Kâzım Uz'a Göre Dügâh Makamı	18
5.7. Tanburî Cemil Bey'e Göre Dügâh Makamı.....	18
5.8. Rauf Yekta Bey'e Göre Dügâh Makamı.....	18
5.9. Hüseyin Sâdeddin Arel'e Göre Dügâh Makamı	19
5.10. Suphi Ezgi'ye Göre Dügâh Makamı.....	19
5.11. Ekrem Karadeniz'e Göre Dügâh Makamı	19
6. BULGULAR	21
6.1. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.1.A (1. Terennüm)	21
6.2. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.1.A (1. Terennüm)	22
6.3. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.1.A (1. Terennüm).....	24
6.4. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 1.B (1. Mısra).....	26
6.5. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 1.B (1. Mısra)	27
6.6. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 1.B (1. Mısra).....	28
6.7. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 2.C (2. Mısra).....	30
6.8. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 2.C (2. Mısra)	30
6.9. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 2.C (2. Mısra).....	31
6.10. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm)	33
6.11. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm).....	34
6.12. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)	36
6.13. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 3.D (Meyân).....	39
6.14. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 3.D (Meyân)	39
6.15. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 3.D (Meyân).....	40
6.16. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 4.E (4. Mısra)	42
6.17. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 4.E (4. Mısra)	43
6.18. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 4.E (4. Mısra).....	45
6.19. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm).....	47
6.20. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm).....	48
6.21. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)	51

6.22. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.3.F (3. Terennüm).....	54
6.23. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.3.F (3. Terennüm)	54
6.24. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.3.F (3. Terennüm).....	56
6.25. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 5.G (5. Mısra).....	59
6.26. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 5.G (5. Mısra).....	60
6.27. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 5.G (5. Mısra)	62
6.28. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 6. Ğ (6. Mısra).....	64
6.29. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 6. Ğ (6. Mısra)	65
6.30. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 6. Ğ (6. Mısra).....	67
6.31. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 7. H (7. Mısra).....	69
6.32. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 7. H (7. Mısra)	70
6.33. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 7. H (7. Mısra)	72
6.34. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 8. I (8. Mısra).....	74
6.35. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 8. I (8. Mısra)	75
6.36. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 8. I (8. Mısra).....	77
6.37. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm).....	80
6.38. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)	81
6.39. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm).....	83
SONUÇ.....	87
KAYNAKÇA	91
EKLER.....	94
ÖZGEÇMİŞ.....	110



KISALTMALAR

BSS.	: Bekir Sıtkı Sezgin
DE.	: Dârü'l-Elhân
F.	: Forte
Gliss.	: Glissando
MF.	: Mezzo Forte
MP.	: Mezzo Piano
MU.	: Meral Uğurlu
P.	: Piano
Rall.	: Rallentando
Tr.	: Trill
Vb.	: ve benzeri



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 Trill	5
Şekil 2.1 Glissando	5
Şekil 3.1 Tekli Çarpma Tekniği	6
Şekil 4.1 İkili Çarpma Tekniği	6
Şekil 5.1 Üçlü Çarpma Tekniği	6
Şekil 6.1 Dörtlü Çarpma Tekniği	7
Şekil 7.1 Üçleme Tekniği ile Çarpma	7
Şekil 8.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.1.A (1. Terennüm)	21
Şekil 9.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.1.A (1. Terennüm)	22
Şekil 10.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.1.A (1. Terennüm)	24
Şekil 11.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 1.B (1. Mısra)	26
Şekil 12.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 1.B (1. Mısra)	27
Şekil 13.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 1.B (1. Mısra)	28
Şekil 14 .1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 2.C (2. Mısra)	30
Şekil 15.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 2.C (2. Mısra)	30
Şekil 16.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 2.C (2. Mısra)	31
Şekil 17.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm)	33
Şekil 18.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)	34
Şekil 19.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)	36
Şekil 20.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 3.D (Meyân)	39
Şekil 21.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 3.D (Meyân)	39
Şekil 22.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 3.D (Meyân)	40
Şekil 23.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 4.E (4. Mısra)	42
Şekil 24.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 4.E (4. Mısra)	43
Şekil 25.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 4.E (4. Mısra)	45
Şekil 26.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm)	47
Şekil 27.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)	48
Şekil 28.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)	51
Şekil 29.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.3.F (3. Terennüm)	54
Şekil 30.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.3.F (3. Terennüm)	54
Şekil 31.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.3.F (3. Terennüm)	56
Şekil 32.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 5.G (5. Mısra)	59
Şekil 33.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 5.G (5. Mısra)	60

Şekil 34 .1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 5.G (5. Mısra).....	62
Şekil 35.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 6. Ğ (6. Mısra)	64
Şekil 36.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 6. Ğ (6. Mısra)	65
Şekil 37.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 6. Ğ (6. Mısra).....	67
Şekil 38.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 7. H (7. Mısra)	69
Şekil 39.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 7. H (7. Mısra)	70
Şekil 40.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 7. H (7. Mısra).....	72
Şekil 41.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 8. I (8. Mısra).....	74
Şekil 42.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 8. I (8. Mısra)	75
Şekil 43.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 8. I (8. Mısra)	77
Şekil 44.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm).....	80
Şekil 45.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)	81
Şekil 46.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)	83



BEKİR SITKI SEZGİN VE MERAL UĞURLU’NUN İCRÂ ÜSLUPLARININ DÜĞÂH KÂR ÖRNEKLEMİNDE İNCELENMESİ

ÖZET

Bu çalışmada, Hacı Fâik Bey’in Düğâh makamında ve Hafîf usûlünde bestelediği Kâr’ını seslendiren Klâsik Türk müziği ses icrâcılarında Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun icrâ üsluplarının Düğâh Kâr örnekleminde incelenmesi konu alınmıştır. Çalışma çerçevesinde Düğâh makamındaki Kâr formu incelenmiştir. Araştırmanın Türk müziği alanında sözlü eser icrâ eden kişilere, gelecek nesillere ışık tutması ve kaynak olması amaçlanmıştır. Çalışmada öncelikle kısaca Türk müziğinden bahsedilmiş, ardından Kâr formu anlatılmıştır. Hacı Fâik Bey’in Bekir Sıtkı Sezgin’in ve Meral Uğurlu’nun müzikâl hayatları hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Ayrıca Düğâh makamının tarifleri incelenmiştir. Ses kayıtlarında Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun nasıl bir üslup ve tavırla icrâ ettiklerini ortaya çıkartmak amacıyla nitel araştırma ile tarama modeli kullanılmıştır. Veriler toplanırken öncelikle araştırma konusu ile ilgili bilgilerin edinilebilmesi için elektronik ve yazılı kaynak incelemesi yapılmıştır. Bestesi Hacı Fâik Bey’e ait olan Düğâh Kâr’ı icrâ eden Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun ses kayıtları dikte edilmiş ve notaya alınmıştır. Dikte edilip notaya alınan icrâlar üzerinde iki icrâcının icrâları karşılaştırılmalı olarak incelenmiş ve analiz edilmiştir. Analizler neticesinde elde edilen bulgular değerlendirilerek icrâları karşılaştırılan Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun klâsik üsluplarının yakın olduğu, klâsik tavırlarının ve nazari olarak icrâlarının farklı olduğu tespit edilmiştir.



INVESTIGATION OF BEKİR SITKI SEZGİN AND MERAL UĞURLU'S PERFORMANCE STYLES IN THE DÜĞÂH KÂR SAMPLE

SUMMARY

In this study, the subject of this study is to examine the performance styles of Bekir Sıtkı Sezgin and Meral Uğurlu, two of the vocal performers of Classical Turkish music, who sang Hacı Fâik Bey's Kâr composed in the Düğâh makam and light style, in the Düğâh Kâr sample. Within the framework of the study, the Kâr form in the Düğâh makam was examined. The aim of the research is to shed light and be a resource for people who perform oral works in the field of Turkish music and for future generations. In the study, Turkish music was first briefly mentioned and then the Kâr form was explained. Brief information is given about the musical lives of Hacı Fâik Bey, Bekir Sıtkı Sezgin and Meral Uğurlu. Additionally, the descriptions of the Düğâh makam were examined. Qualitative research and scanning model were used in order to reveal what kind of style and attitude Bekir Sıtkı Sezgin and Meral Uğurlu performed in the audio recordings. While collecting data, first of all, electronic and written sources were examined to obtain information about the research topic. The sound recordings of Bekir Sıtkı Sezgin and Meral Uğurlu, who performed Düğâh Kâr, composed by Hacı Fâik Bey, were dictated and notated. The performances of two performers were comparatively examined and analyzed based on the performances that were dictated and noted. As a result of the analysis, the findings obtained were evaluated and their performances were compared. It was determined that the classical styles of Bekir Sıtkı Sezgin and Meral Uğurlu were close, but their classical attitudes and theoretical performances were different.



1. GİRİŞ

Mûsikî ile ilgili çalışmalar IX. yüzyılda El Kindî ile başlamıştır. X. yüzyılda Fârâbî ve XI. yüzyılda İbn-i Sînâ bu çalışmaları devam ettirmiştir. XIII. yüzyılda Safiyyüddin Abdülmümin el-Urmevi, Mûsikî kuramı, mûsikînin yapılandırılması ve bunların yazılı ortama aktarılma çalışmalarını başlatmış, XIV. yüzyılda Kutbuddîn Mahmut Şîrâzî ile devam ederek XV. yüzyılda mûsikî çalışmaları yüksek seviyelere ulaşmıştır (Küçükçökçe, 2010, s. 1-2). Türk müziği, zengin bir tarihten beslenmiş, geniş bir coğrafyada farklı kültürler ile etkileşim içerisine girmiş ve kendi kültürünü oluşturmuştur. Günümüze kadar gelen bu uzun yolculuk, farklı kültürlerin ve medeniyetlerin etkisiyle şekillenmiş ve bugünkü zengin ve çeşitli yapısına kavuşmuştur. Türk müziğinin diğer dönemlere nazaran daha fazla geliştiği dönem Osmanlı İmparatorluğu dönemidir. Bu gelişimin nedenlerinden birisi bulunduğu devrin padişahları tarafından mûsikînin desteklenmiş olmasıdır.

Osmanlı dönemi padişahları içinde müzik ile daha yakından ilgilenen padişahlar arasında akla ilk gelen padişah Sultan III. Selim'dir. Sultan II. Mahmud, Sultan II. Bayezid ve Sultan Abdülmecid'de müzik ile daha yakından ilgilenen Osmanlı padişahları arasındadır. Osmanlı tarihinde, mûsikî alanında III. Selim'in ayrı bir yeri vardır. Hem icrâcı hem de bestekâr olarak birçok eser vermiştir. Ayrıca döneminde yaşayan sanatçılara destek olmuş ve onları üretim yapmaları hususunda teşvik etmiştir (Sefer, 2012, s. 13).

Osmanlı döneminde sarayda, enderun'da yetiştirilen müzisyenler, döneminen önemli icrâcıları ve bestecileri olmuşlardır. Bu bestecilerden birisi de XIX. yüzyılda yaşamış olan Hacı Fâik Bey'dir. Hacı Fâik Bey sanat hayatı boyunca birçok farklı formda eserler bestelemiştir. "Pek sevdim efendim seni gayetle beğendim" mısrası ile başlayan Dügâh makamındaki ve Kâr formundaki bestesi en meşhur eserlerinden bir tanesidir.

Türk müziğinde, çok kıymetli ve kâdim formlarımızdan bir tanesi de Kâr formudur. Kârlar genellikle ikâi (anlamsız), lâfzi (anlamlı) terennüm ile başlar. Uzunca eserlerdir ve çeşitli usûller ile bestelenir. Türk müziğinde kârların bestelenme yapılarına göre Kâr, Kârçe, Kâr-ı Nev, Kâr-ı Natık gibi isimleri yer almaktadır. Kâr formu tarihsel

süreç içinde farklı bestelenme şekilleri ile gelişmiş, zenginleşmiş ve Türk müziğinin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Bu nedenle, Türk müziği icracıları ve dinleyicileri için büyük bir öneme sahiptir.

Türk müziğinde en belirgin öğrenim ve aktarım şekli meşk sistemidir. Meşk ile ilgili olarak Cem Behar'ın "Aşk Olmayınca Meşk Olmaz" adlı kitabında Meşkin tanımıyla ilgili olarak şunları söylemektedir;

Meşk, Osmanlı musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı "yazı örneği", "yazı alıştırmaları", ya da "yazı karalaması" anlamına gelen bir terimdir. Meşk, hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. Ancak bu kelime soyut olarak ders ya da genel öğrenim anlamında da kullanılmıştır. (Behar, 2019, s. 17).

Meşk sisteminin usta ve çırak ilişkisi ile kuşaktan kuşağa aktarılan bir gelenek olduğu, Türk müziğinin temelini oluşturduğu, müzik eğitiminin ve icrâsının kalıcı öğrenim yöntemi olduğu bilinmektedir. Meşk sistemi, öğrencinin ustasından birebir ders alma sürecini ifade eder ve bu süreç, müzikâl bilgi ve icrâ becerisini içerir. Meşk sisteminin aynı zamanda geleneksel üslup ve tavır öğretisini de günümüze kadar getirmekte olduğu bilinmektedir. Türk müziğinde üslup ve tavır, eserin doğru anlaşılması ve icrâ edilmesi için kritik öneme sahiptir. Bu kavramlar, Türk müziğinin tarihsel ve kültürel bağlamını, estetik değerlerini ve sanatsal inceliklerini yansıtır. Türk müziğinde üslup, geleneğimizden gelen birikimlerin ve olguların tezahürü, tavır ise icrâcının bireysel tasarrufudur. Başka bir ifadeyle ise üslup genel, tavır ise kişisel bir husustur. Türk müziğinde üslup ve tavır daha çok eserin yorumlanma biçimi, süsleme teknikleri ve ifade unsurlarıyla belirlenir. Üslup ve tavır, eserin doğru anlaşılması ve doğru icrâ edilmesinde büyük önem arz etmektedir.

Meşk sistemi ile aktarılan ve öğrenilen eserlerin icrâlarında dönemden döneme göre üslup-tavır farklılıkları görülmüştür. Ek olarak Türk müziğinde dönemden döneme göre farklı müzikologlar tarafından bir makamın birden fazla tanımı ve tarifi verildiği bilinmekte olduğundan üslup ve tavırda olduğu gibi nazari anlayışta da farklılıklar meydana gelmiştir. Aynı eseri seslendiren iki farklı icrâcı arasındaki benzerlik ve farklılıklarının ortaya konulup bunların birbirleri arasında karşılaştırılması başlı başına bir araştırma ve inceleme konusudur. Bu çalışmada Klâsik Türk müziği ses icrâcılığında isimlerinden her dâim söz ettirmiş ve klâsik üslubu devam ettirmiş Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun seslendirmiş olduğu, bestesi ve güftesi Hacı Fâik Bey'e ait olan Dügâh Kâr'ın, icrâ ses kayıtları elektronik ortamda dinlenip, ayrıntılı

bir şekilde dikte edilerek notaya alınmıştır. Söz konusu icrâların klâsik üslup-tavır ve nazari farklılıkları karşılaştırılarak yorumlanmaya çalışılmıştır.

1.1. Problem Durumu

Türk müziğinde bir makamın birden fazla tanımı ve tarifi yer almaktadır. Bu tanım ve tariflerin, dönemden döneme göre farklı müzikologlar tarafından farklılıklarla günümüze kadar geldiği bilinmektedir. Dolayısıyla bestekârların besteledikleri eserler ve icrâcılar tarafından yapılan icrâlar, bestekârlar için de, icrâcılar için de nazari anlayışa göre değişiklik göstermiştir. Bunun tezahürü olarak klâsik eserleri seslendiren ses icrâcılarına bakıldığında, icrâlar arasında nazari farklılıkların meydana geldiği görülmekte ve nazari farklılıkların oluşmasında meşk sisteminin büyük rolü olduğu bilinmektedir. Meşk sistemi ile eserler aktarılırken nazari farklılıklar oluştuğu gibi, klâsik üslup-tavırda da farklılıklar oluşmuş ve bu durum icrâ değişikliklerine yol açmıştır. Çalışmamıza konu olan ses icrâcıları Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun, Hacı Fâik Bey'in Dügâh Kâr'ı icrâlarında, üslup-tavır ve özellikle nazari olarak icrâ farklılıkları görülmektedir. Söz konusu icrâcılar, Türk müziğinde klâsik üslup açısından hânendelerin ve sâzendelerin örnek aldığı önemli isimler arasında olduğundan çalışmamızda icrâları bilhassa tercih edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmamızın ana problem cümlesi "Hacı Fâik Bey'in Dügâh Kâr'ını seslendiren Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun klâsik üslup-tavırları ve nazari farklılıkları nasıldır?" şeklinde oluşturulmuştur.

1.1.1. Alt problem durumu

1. Hacı Fâik Bey'in Dügâh makamında bestelediği Kâr'ında, Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun kullandıkları yorum unsurları (süsleme teknikleri) nelerdir?
2. Hacı Fâik Bey'in Dügâh makamında bestelediği Kâr'ında, Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun icrâlarındaki kullandıkları ifade unsurları nelerdir?
3. Hacı Fâik Bey'in Dügâh makamında bestelediği Kâr'ında, Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun icrâlarındaki nazari farklılıklar nasıldır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Hacı Fâik Bey'in Dügâh makamında bestelediği Kâr'ını icrâ eden Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun, icrâlarındaki klâsik üslup-tavır'ın ve nazari farklılıkların ortaya konmasıdır. İcrâcıların eseri seslendirirken başvurduğu süsleme tekniklerinin tespiti ile Klâsik Türk müziği ses icrâcılığında iki farklı usta ismin icrâlarından fayda sağlanması, Dügâh Kâr bölümlendirilerek iki icrânın mukayese edilmesi ve farklılıkların tespit edilmesi amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Çalışma; “Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun İcrâ Üsluplarının Dügâh Kâr Örneğinde İncelenmesi” konusunda yapılan ilk çalışma olması, ilgili araştırmalara kaynak oluşturması, ses ve saz icrâcılarına ışık tutması açısından önemli görülmektedir.

1.4. Sayıtlar

Bu araştırmada;

- Çalışmada, araştırma için belirlenen veri toplama tekniklerinin, çalışmanın amacına, konusuna ve problemlerin çözümüne oranlı olduğu,
- Hacı Fâik Bey'in Dügâh makamında bestelediği Kâr'ında, Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun söz konusu eseri icrâ ettiği ses kayıtları, icrâcıların kendilerine has farklılıklarını yansıtmada önemli bir yere sahip olduğu,
- Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Klâsik Türk müziği ses icrâcılığında önemli bir yere sahip oldukları varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Hacı Fâik Bey'in Dügâh Kâr'ını icrâ ettiği ses kayıtları ile,
- Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun Hacı Fâik Bey'in Dügâh Kâr'ını icrâ ettiği ses kayıtlarının dikte edilen notaları ile,

- Dügâh Kâr'ın Dârü'l-Elhân notası ile,
- Türk müziği formlarından biri olan Kâr formu ile,
- Ses kayıtlarında kullanılan icrâ yöntemlerinin analizi ile,
- Araştırmacının konu hakkında ulaşabildiği dokümanlar ve kaynak ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

1.6.1. Yorum Unsurları (Süsleme Teknikleri)

1.6.2. Trill

“Uygulandığı notadaki sesin bir veya yarım ton üst tarafındaki sesle sık ve muntazam çarpma yaptıran süsleme elemanıdır” (Özbilen, 2007, s. 21).

“Her bir notanın üzerine “tr” yazılmakla gösterilir. Üzerinde bulunduğu notayı, makam dizisinde o notadan sonra gelen nota ile nöbetleşe okutur” (Öztuna, 2000, s. 437).



Şekil 1.1 Trill

1.6.3. Glissando

“İki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırma hareketidir” (Özbilen, 2007, s. 17).

Glissandolar çalışmamızda dalgalı çizgi ile gösterilmektedir.



Şekil 2.1 Glissando

1.6.4. Çarpma

Süsleme işaretlerinden birisi olan çarpma, ekseriyetle bir tiz ya da pest sesin asıl sese çarpılmasıyla oluşmaktadır. Süsleme işaretlerinden birisi olan çarpmada, asıl notaları bir perdeden uzak notalar arasında da çarpma olabilmektedir (Öztuna, 2000, s. 65).

Çalışmamızda ilgili notanın önüne-arkasına ve alt-üst derecesine uygulanan tekli, ikili, üçlü, dördü çarpma teknikleri aşağıdaki gibi gösterilmiştir.

İlgili notanın önüne-arkasına ve alt-üst derecesine uygulanan tekli çarpma tekniği:



Şekil 3.1 Tekli Çarpma Tekniği

İlgili notanın önüne-arkasına ve alt-üst derecesine uygulanan ikili çarpma tekniği:

(Bazı çalışmalarda “çift çarpma” olarak ifade edilmiştir)



Şekil 4.1 İkili Çarpma Tekniği

İlgili notanın önüne-arkasına ve alt-üst derecesine uygulanan üçlü çarpma tekniği:

“Değerini asıl notadan önce veya sonra alan, üç adet 16’lık notanın birleşmesi ile oluşan çarpmadır” (Gürel, 2016, s. 49).



Şekil 5.1 Üçlü Çarpma Tekniği

İlgili notanın önüne-arkasına ve alt-üst derecesine uygulanan dördü çarpma (Grupetto) tekniği:

“Değerini asıl notadan önce veya sonra alan dördü çarpmadır” (Gürel, 2016, s. 51).



Şekil 6.1 Dörtlü Çarpma Tekniği

Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun genellikle hançere icrâlarında uyguladıkları üçleme tekniği ile yapılmış olan çarpmalar tarafımızca aşağıdaki gibi gösterilmiştir.



Şekil 7.1 Üçleme Tekniği ile Çarpma

1.6.5. İfade unsurları

“Bir mûsikî eserinin makine intizamıyla değil de, her türlü beşerî hissi ve fikri ifade edebilecek bir surette icrâsı için, nota yazısında bir takım işaretler vardır. Bunlara “nuance-(nüans) işaretleri” diyoruz. Çünkü eserin incelikleri, ancak bunlar sayesinde belli olabilmektedir” (Öztuna, 2000, s. 327).

Öztuna (2000, s. 328) şu şekilde tanımlamaktadır;

Forte (f): Kuvvetli

Mezzo Forte (mf): Orta kuvvette

Piano (p): Hafif

Rallentando (rall): Ağırlaştırarak

Decrescendo: Azalarak

Crescendo: Artarak

Say (2006, s. 55) şu şekilde tanımlamaktadır;

Mezzo Piano (mp): Orta hafiflikte

Bu tez içerisinde Decrescendo $\rightrightarrows$ işareti ile, Crescendo $\leftrightsquigarrow$ işareti ile, Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun aldığı nefes yerleri “ ♩ ” işareti ile gösterilmiştir.

2. YÖNTEM

Çalışmanın bu bölümünde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme ve verilerin toplanması hakkında bilgiler yer almaktadır.

Bu çalışmada XIX. yüzyılın en önemli bestekârlarından olan Hacı Fâik Bey'in, "mefûlü mefâilü mefâilü feûlün" vezninde güftesini yazdığı ve Hafif usûlünde, Dügâh makamında bestelediği Kâr'ını icrâ eden Türk müziği ses icrâcılarında Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun ses kayıtları ayrıntılı bir şekilde dikte edilip notaya alınarak icrâ farklılıkları tespit ve analiz edilmiştir. Dügâh Kâr'ın form açısından analizinde, Prof. Dr. Serda TÜRKEK OTER'in geliştirdiği form analiz yöntemi kullanılarak, eser bölümlere ayrılmıştır. Bölümlerin başında Dügâh Kâr'ın elimize ulaşmış ilk yazılı notası olan Dârü'l-Elhân nüshası rehber nota olarak kabul edilmiş ve tekrardan notaya alınarak analizlerin en başında gösterilmiştir. Analizlerde sırasıyla Dârü'l-Elhân notası, Bekir Sıtkı Sezgin icrâsının notası, Meral Uğurlu icrâsının notası olarak ard arda konulmuş ve iki icrâcının klâsik üslup-tavır ve nazari farklılıkları analiz edilen bölümlerin açıklama kısmına yazılmıştır. Çalışmanın makam açısından analiz edildiği kısımlarda bir karışıklığa mahâl vermemek adına makam isimleri büyük harfle, perde isimleri küçük harfle kullanılmıştır.

2.1. İlgili Literatür

Durak (2022), "Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıtkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği" başlıklı yüksek lisans tezinde; Neva Kâr'ın Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu tarafından yapılan icrâlarında, icrâcıların kendilerine özgü tavırlarını incelemiştir.

Durgutlu (2013), "Sözlü Türk Musikisi'nde Solistlik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslup Açısından Benzerlik ve Farklılıkları" başlıklı yüksek lisans tezinde; adı geçen icrâcıların, icrâlarında kullandıkları süslemelerin oranlarından faydalanarak, üslup özelliklerini yorumlamış, karşılaştırmış, en az ve en çok icrâ edilen süslemeleri belirlemiş ve daha sonra icrâcıların üsluplarındaki benzerlik ve farklılıkları tespit etmiştir.

Kaplan (2022), “Sabite Tur Gülerman ve Nerkis Hanım Tarafından Okunmuş Olan Ortak Klasik Türk Müziği Eserlerinin Karşılaştırmalı İcrâ Analizi” başlıklı yüksek lisans tezinde; Klâsik Türk müziğinde önemli isimler olan Sabite Tur Gülerman’ın ve Nerkis Hanım’ın ortak olarak icrâ ettikleri 7 adet şarkı dikte edilip notaya alınmış ve icrâ teknikleri yorumlanmıştır.

Özbilen (2007), “Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği’nde Süslemeler” başlıklı sanatta yeterlik tezinde; Türk müziği fasıl icrasında kullanılan müzikal süsleme tekniklerinin Batı müziğindeki karşılıkları ile Türk müziğinde kullanılan karşılıklarını örnekler vererek açıklamış ve örnek olarak seçilen on dört eser üzerinden süsleme tekniklerinin analizlerini yapmıştır.

Özçelik (2022), “Yürüksemâî Formunda İcrâ Ettiği Eserler Örnekleminde Alâeddin Yavaşca’nın Tavır Analizi” başlıklı yüksek lisans tezinde; Alâeddin Yavaşca’nın yürüksemâî formunda icrâ ettiği 30 eser üzerinden tavır analizini yapmıştır. İcrâcının kendine özgü özelliklerinin analiz edilmesi için kullandığı süsleme teknikleri, ifade unsurları ve tavır özellikleri, dikte edilen notalar üzerinde gösterilmiştir.

2.2. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, Hacı Fâik Bey’in Dügâh Kâr’ını icrâ eden Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun nasıl bir üslup ve tavırla icrâ ettiklerini ortaya çıkartmak amacıyla nitel araştırma ile tarama modeli kullanılmıştır.

Nitel araştırma, gözlem görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanır. Başka bir deyişle nitel araştırma, kuram oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguları bağlı bulundukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamayı ön plana alan bir yaklaşımdır. (Şimşek ve Yıldırım, 2003, s. 19).

Tarama, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen bir şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun biçimde “gözleyip” belgeleyebilmektir. Tarama araştırmacısı, nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi, önceden tutulmuş kayıtlara (yazılı belge ve istatistikler, resimler, ses ve görüntü kayıtları vb.) eski verilere ve alandaki kaynak kişilere başvurarak, elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlayabilir. (Karasar, 2017, s. 109).

2.3. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini Hacı Fâik Bey'e ait olan Dügâh Kâr, örneklemine ise Dügâh Kâr'ı seslendiren Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun ses kayıtlarından dikte edilen notalar üzerinde icrâ farklılıklarının analizi oluşturmaktadır. Çalışmada bahsedilen Dügâh Kâr'ın Dârü'l-Elhân nüshasının belirlenmesinin nedeni söz konusu repertuvarın Türk müziğinde önemli başvuru kaynaklarından biri olmasıdır.

2.4. Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmada ilk olarak çalışma konusuyla ilgili bilgilerin analiz haline gelebilmesi için yazılı ve elektronik kaynak taraması yapılmış, toplanan dokümanlar incelenerek yazılmıştır. Daha sonra, araştırma ile ilgili kaynak taraması gerçekleştirilmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun ses kayıtları araştırılarak hangi eserin inceleneceği belirlenmiştir.

2.5. Verilerin Analizi

Çalışmamızda belirlenen eser, Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun ses kayıtlarından yararlanılarak dikte edilmiş ve notaya alınmıştır. Dikte edilip notaya alınan icrâlar üzerinde; yorum unsurları (süsleme teknikleri), ifade unsurları, icrâ farklılıkları vb. incelenerek analiz edilmiş ve yazılmıştır.

3. KÂR FORMU

Din dışı Türk müziğinin bilinen en büyük beste formu Kâr formudur. Kelime anlamı iş, güç, sanat ekip biçmek gibi çeşitli mânâlara gelir. Kâr'ın Türk müziğinde beşyüz yıllık bir geçmişi ve tarihi vardır. Kârların en büyük mahsûlleri Abdülkadir Meragi, Koca Osman, Hoca Abdülâlî, İtrî, Ayıntabî Mehmed Bey, Sadullah Ağa, Dede İsmail Efendi gibi büyük bestekârlarımızın kârlarıdır (Özalp, 1992, s. 11). Türk müziğinde Kâr formunun ön temel özelliği birden fazla terennüm bölümü olması ve büyük usüller ile bestelenmesidir (Akdoğan, 1996, s. 296). Kâr formu daha çok devr-i revan, düyek, devr-i kebîr, evsat, muhammes, devr-i hindi, sakîl, hafif, türkî darp, nim sakil, zencir ve diğer usüllerle bestelenmiştir. Besteleme tekniği olarak kesin bir düzeni yoktur ve bir beste formu olarak diğer beste şekilleri gibi fazla bağımlı değildir. Her bestekâr içinden geldiği gibi özgün olarak bestelemiştir (Özalp, 1992, s.12).

Yılmaz Öztuna Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisinde Kâr formu ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

Türk Mûsikî'sinin en tantanalı din dışı formudur. Fasıl da mevkîi peşrev'le beste arasında olan bir güfteli eserdir. Eskiden klasik fasıllarda I. Beste'nin yerinde okunurdu. Tabîî her faslın kâr'ı da yoktu. Uzun bir şekil olduğu için ekseriya usul geçkisi ihtivâ eder. Büyük usullerle, bazan Devr-i Revân, Devr-i Hindî, Sengîn Semâî, Düyek, Ağır Düyek gibi küçük usullerle bestelenir. Abdülkadir'in eserlerini takliden bestekârlarımız, kâr formunda eserleri için çok defa Farsça güfteler kullanmışlardır. Biraz serbest bir formdur. Her bestekâr, aşağı yukarı istediği şekilde hareket etmiştir. Son asırlarda pek az kullanılmış olmakla beraber, XVIII. asırdan önce en gözde formlardan biriydi. Bestekârın kudreti, bilhassa kârlarında gösterdiği başarı ile ölçülürdü. İtrî'nin Nevâ Kâr'ı, bunun en ölümsüz örneğidir. Güfte murabbâ, çok defa da daha fazla mısralıdır ve terennüm çok boldur. Ekseriya terennüm'le başlar. Beste'lerden, terennümle başlaması, usûl geçkisi yapılması, daha uzun olması, tasannua daha ehemmiyet verilmesi gibi hususiyetlerle ayrılır. Kantemiroğlu, Edvâr'ında kârların Yürük Semâî ile Saz Semâîsi arasında okunduğunu yazmaktadır. (Öztuna, 2000, s. 182).

Türk müziğinde Kârların beste yapıları bend-miyanhâne, terennüm gibi bölümlere ayrılır. Bend sayıları iki ve beş arası değişen Kârlar da vardır. Kârların güftesi düşünceye, övmeye, sevgiye vb. dair yazılmış dört mısra ve sekiz mısra arası şiirlerden oluşmaktadır (Özalp, 1992, s.11).

Kârlar genellikle terennüm ile ya da güfte ile başlayabilirler. Örnek olarak İtrî'nin Neva Kâr'ı güfte ile başlar fakat Dügâh Kâr terennüm ile başlar. XIX. yüzyılın sonlarında Kâr formunun daha az bestelendiği dikkat çekmektedir. XIX. yüzyıl

bestekârlarından Hacı Fâik Bey son büyük Kâr bestekârlarından birisidir (Özalp, 1992, s.11-12).

Çalışmamıza konu olan, güftesi ve bestesi Hacı Fâik Bey'e ait Dügâh Kâr, sekiz (müsemmen) mısralıdır ve nakış işleyiştir. Söz konusu eserin beste formunu andıran bir yapısı vardır.

Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER'in geliştirdiği form analiz yöntemi ile Dügâh Kâr'ın bölümlendirilmesi şu şekildedir;

T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç +

3.D + 4.E + T.2.Ç +

T.3.F + 5.G + 6.Ğ + 7.H + 8.I + T.2.Ç (Oter, 2021, s. 43).

Eserin güftesi:

Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim

Gel gayre kıyâs etme beni cânım efendim

Bin cân ile âşık olalı sen gibi mâhe

Gönlümde keder kalmadı ey zülf-i kemendim

Etdim bu dügâh kârı ahibbâya hediiye

Kim dinler ise Fâik'i yâd eylemelidir

Erbâb-ı terennüm okuyub daim'ül-evkât

Rûh-i selefi aşk ile yâd eylemelidir

[mefûlü / mefâîlü / mefâîlü / feûlün]

4. HACI FÂİK BEY, BEKİR SITKI SEZGİN VE MERAL UĞURLU'NUN HAYATI

4.1. Hacı Faik Bey'in Hayatı

Hacı Fâik Bey XIX. yüzyılın en önemli bestekarlarından biri olduğu bilinmektedir. Hacı Fâik Bey'in hayatı ile ilgili çok fazla yazılı kaynak olmadığı araştırmalarımız sonucunda görülmektedir. Bu konu ile ilgili olarak Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisinde Hacı Fâik Bey'in hayatı ile ilgili olarak şunlar söylenmektedir;

İstanbul Üsküdar'da doğdu. Asıl adı Ahmed Fâik'tir. Hayatı ve tahsili hakkında yeterli bilgi yoktur. Küçük yaşta Enderun'a alınarak orada yetiştirildi. Mûsikideki ilk bilgilerini Enderun'da Dellâlzâde İsmâil Efendi'den aldı. Saraydan ayrıldıktan sonra Aksaray Kız Sanâyi Mektebi müdürlüğü görevinde bulundu. İbnülemin Mahmud Kemal ve Yılmaz Öztuna Haseki Hastahanesi'nde müdürlük yaptığını kaydederler. Gültekin Oransay ise bestekâr Hacı Fâik Bey'in, bu hastahane'nin 1890-1909 yılları arasında müdürlüğünü ve başhekimliğini yapan bir başka Hacı Fâik Bey ile kârıştırıldığını kaynak göstermeden söyler. Nimet Taşkıran'ın *Hasekinin Kitabı* adlı eserinden anlaşıldığına göre 1890-1909 yıllarında Haseki Hastahanesi müdürlüğü ve başhekimliği görevinde bulunan Hacı Fâik Bey adlı hekimin bestekârlıkla ilgisi yoktur. Ayrıca bestekâr Hacı Fâik Bey 1891'de vefat ettiğine göre sözü edilen görevlerle ilişkisinin bulunması mümkün değildir. Bir ara hacca da giden Fâik Bey, yakalandığı zatürre hastalığından kurtulamayarak 1891 yılı başlarında yaklaşık altmış yaşında Bulgurlu Libadiye'deki köşkünde vefat etti ve Kâracaahmet Mezarlığı'na defnedildi. Dönemin meşhur neyzenlerinden Üsküdarlı Sâlim Bey Hacı Fâik Bey'in ağabeyidir.

Devrinin önemli bestekârları arasında yer alan Hacı Fâik Bey, sesinin ve icrâsının güzelliğiyle temayüz eden usta bir hânende olarak da tanınmıştır. Katıldığı mûsiki meclislerinde devrinin ileri gelen mûsikişinaslarıyla dostluk kurarak onlardan faydalanma imkânı bulduğu gibi zaman içinde bu mahfillerin değerli bir hânendesi oldu. Bilhassa Enderûnî Ali Bey ve Hacı Ârif Bey'le yakın dostluk kurduğu bilinmektedir.

Hacı Fâik Bey'in, Türk mûsikisinin dinî ve dîn dışı pek çok formunda 600'e yakın eser bestelediği söylenir. Ancak günümüze başta Mevlevî âyini olmak üzere tevşîh, şûgul, ilâhi gibi dinî eserleri yanında kâr, semâi ve şarkı formunda toplam 170 civarında bestesi ulaşabilmiştir. Onun büyük formlarda da başarılı olduğu dikkati çekmektedir. Bestelediği üç âyinden Hüzam âyini unutulmuş, ancak yegâh âyininin bir selâmı ile düğâh âyinin tamamı günümüze kadar gelmiştir. Bestelerinin yarıdan fazlasını teşkil eden şarkılarında Hacı Ârif Bey'in tesirinin hissedildiği söylenirse de üslup sahibi bir bestekâr olduğu eserlerinde görülmektedir. Sadettin Nüzhet Ergun ise onun dinî eserlerinde şarkı tavrının hâkimiyetinden bahseder. Bilhassa düğâh makamındaki, "Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim" mısrası ile başlayan kârî ile tanınan Hacı Fâik Bey'in bestelediği eserler arasında, "Merhabâ ey fahr-i âlem merhabâ" mısrası ile başlayan hüzzam ilâhisi, "Nihansın dîdeden ey mest-i nâzım" mısrası ile başlayan

rast şarkısı ile Hacı Ârif Bey'in vefatı üzerine bestelediği, “Âteş-i sûzân-ı firkat yaktı cism ü cânımı” mısrası ile başlayan hümâyûn makamındaki şarkısı meşhurdur. (Özcan, 1996, s. 474).

Hacı Fâik Bey'in bestekârlığıyla birlikte aynı zamanda güftekar olduğu, Fâiku'l-Âsâr adında güfte mecmuasının basıldığı bilinmektedir. Bu konu ile ilgili olarak Yılmaz Öztuna; Fâik Bey'in güftelerinin çoğunu kendisinin yazdığını, manzûmelerinde “Fâik” mahlasını kullandığını, ağabeyi Sâlim Bey gibi saz eserleri bestelemeyip sadece güfteli eserler bıraktığını söylemektedir (Öztuna, 1969, s. 69).

4.2. Bekir Sıtkı Sezgin'in Hayatı

Bekir Sıtkı Sezgin, 1 Temmuz 1936 tarihinde İstanbul / Şehremini'de doğmuştur. Mûsikîye olan yeteneği çok küçük yaşlarda babası tarafından fark edilmiştir. Küçük yaşlardan itibaren kıymetli Mûsikî hocalarından meşk etme fırsatı bularak bu sayede kendisini geliştirmiştir. Dînî mûsikî alanında babasından Kur'an-ı Kerim tilâveti, mevlid, ilâhi, durak, şugul, tevşîh, na't, kaside, ezan gibi dînî mûsikî formlarında dersler alırken bir yandan udi olan annesinden ise şarkı formunda eserler meşk etmiş ve dersler almıştır. 5 yaşında Kur'an-ı Kerim'i hıfz eden Bekir Sıtkı Sezgin, yükseköğrenimini İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda tamamlayarak Şefik Gürmeriç, Şive Ölmez, Mesut Cemil Tel, Münir Nurettin Selçuk ve Nevzat Athğ gibi isimlerden yararlanmış ve Sadettin Kaynak'la tanışmıştır. Bu sırada Manisalı Çorapçızâde Hâfız Ahmed Efendi, Hâfız İlhamî Efendi, Nazillili Hâfız İsmail Gürses gibi mûsiki hocalarından klâsik üslup-tavır, repertuvar dersleri almıştır. 1956 yılında TRT İzmir Radyosu'na girmiştir. Daha sonra 1975 yılında görevine TRT İstanbul Radyosu'nda devam etmiş ve bu sırada İstanbul'da açılan Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı'nda repertuvar hocalığı yapmıştır. Bekir Sıtkı Sezgin Türk müziğini kitaplarda olan bilgilerle öğrenilemeyeceğini, meşk sistemiyle yani usta-çırak ilişkisiyle dinleyerek ve izleyerek öğrenilebileceğini söylemiştir. Kendisi eserlerini okurken yaşadığı boyutun daha ötesine geçerek oralardan birtakım sesleri hissettiğini söylemiştir. Küçük yaşlarda almış olduğu dînî müzik eğitiminin onun ses icrâcılığındaki önemli bir alt yapıyı oluşturduğunu vurgulamıştır. Perdeleri basma konusunda gösterdiği hassasiyet neticesinde müzik çevrelerince “perdecî” diye anılmıştır. Aynı zamanda Türk müziğine kalemiyle de hizmet etmiş, “Sanat ve Kültürde Kök” isimli dergiyi çıkartmış ve birçok makale telif ettiği bilinmektedir. Bekir Sıtkı Sezgin yaşamı boyunca mevlîvî âyini, tevşîh, durak, salâ, şugul, ilâhî, na't,

münâcât, peşrev, saz semâisi, kâr-ı nâtık, kârçe, beste, ağır semâi, yürük semâi, şarkı, çocuk şarkısı formlarında 116 adet eser bestelemiştir. Türk müziğinin her alanında adından söz ettiren Bekir Sıtkı Sezgin, 1996 yılında hayatını kaybetmiş ancak tesiri günümüzde de hissedilen üretimler bırakmıştır (Özdemir, 2019, s. 8-9-10).

4.3. Meral Uğurlu'nun Hayatı

Meral Uğurlu 1937 yılında Edirne'de doğmuştur. Münir Nurettin Selçuk, Halil Bedi Yönetken, Nevzat Atlığ, Şefik Gürmeriz gibi hocalardan İstanbul Konservatuvarı'nda eğitim almıştır. O dönemde Meral Uğurlu, Münir Nurettin Selçuk'un özel öğrencisi olmuş ve birçok konserinde solist-korist olarak sahne almıştır. 1958 yılında İstanbul Radyosu'na giren Meral Uğurlu, Türk müziğinin birçok önemli isimleriyle çalışma ve meşk fırsatı bulmuştur. Sonrasında buradaki görevine Ankara Radyosu'nda devam etmiştir. 1976 yılında kurulmuş olan İstanbul Türk Mûsikîsi Devlet Korosu'nda görevini sürdürürken, İstanbul Radyosu'na tekrardan başlayan Uğurlu, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevliliği yapmıştır. Klâsik Türk Mûsikîsi'nin en iyi usta icrâcılarında biri olarak kabul edilen Meral Uğurlu sanat hayatı boyunca birçok konser vermiş ve plak çalışmaları yapmıştır. Sanatkâr şu an da Marmaris'te yaşamaktadır (Kaya, 2021, s. 9).

5. DÜĞÂH MAKAMI TARİFLERİ

Düğâh XIII. yüzyılda perde, XV. yüzyılda ise çoğu edvarda şube olarak gösterilmektedir. XV. yüzyılın sonunda Kadioğlu, düğâh şubesinin tanımıyla anlatım alanını genişletmiş ve sözel seyir tanımı olarak seyire rast perdesinden başlayıp segâh ve çargâh perdelerini göstererek düğâh perdesinde karar ettiğini belirtmiştir (Küçüköğke, 2010, s. 126). Düğâh makamının ayrıntılı tariflerinin daha çok XVII. yüzyıl ve sonrasında yazılan edvarlarda, kitaplarda verilmiş olduğu görülmektedir.

5.1. Kantemiroğluna Göre Düğâh Makamı

Yalçın Tura'nın çevirisini yaptığı, Kantemiroğlu'nun "Kitâbu 'İlmi'l-Mûsîkî'alâ vechi'l-Hurûfât" isimli kitabında Düğâh makamının, Uşşak makamının aynısı olduğu anlatılmaktadır (Tura, 2001, s. 50-58).

5.2. Seyyid Mehmed Emin'e Göre Düğâh Makamı

Murat Bardakçı "Musikişinas" dergisinin 4. sayısında Seyyid Mehmed Emin'in Düğâh makamı tarifi ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

Viyana Nüshası:

Evvelen Zirgüle perdesiyle Düğâh ile şürû eyleyip Saba icrâ eder gibi nağme eyleyip kat'an Hüseyini ile Acem göstermez. Hemen Saba'dan geri avdet edip Düğâh ve Zirgüle perdesiyle Irak gösterip yine Düğâh karar eder. Lâkin lezzet bulmak için Neva gösterip ve Nişabur gösterip ve Neva, Evc ve Gerdaniye ve Muhayyer'den avdet edip cadde perdeler ile Çargâh perdesinden Saba icra olan nîme dikkatli basıp Segâh ve Düğâh ve Zirgüle perdesiyle Düğâh'da karar eder. (Bardakçı, 2000, s. 27).

Ankara Nüshası:

Malûm olsun ki perde-i Düğâh ile hareket edip Segâh ve Çargâh ve Saba perdesiyle icra-yı nağme edip geri avdet ve Düğâh perdesine gelip Zirgüle perdesiyle tekrar şürû edip dilerse Zirgüle perdesinden perde-i Irak'ı gösterip bâdehu Zirgüle ve Düğâh ve Segâh ve Çargâh ile nağme edip lezzet bulması için dahi Saba perdesiyle geri avdet ve tarifi üzere Düğâh ve Zirgüle ile karar eder.

İmdi makam-ı merhum letafet bulması için evvelâ perde-i Neva ve Neva ile Çargâh beyinde olan nîmlerin biri budur ki mukaddem Saba dedik, şimdi Uzzal olup ve Neva ile hareket edip Hüseyini, Evc ve Gerdaniye perdesiyle nağme edip ve geri Hüseyini perdesiyle Acem perdesini gösterip ve yine Neva'ya inip Neva'dan dilerse tam perdeler ile Düğâh iner. Amma dahi nağme

etmeğe muhtaç olursa tam perdeler ile Muhayyer'den Tiz Neva'ya kadar çıkıp, bu üslûb üzere Hüseyni perdesine geldikte Acem dahi Gerdaniye gösterip ve Hüseyni'den dilerse Saba perdesine inip tarif-i mezkûr üzere Zîrgüle perdesiyle perde-i Dügâh'da karar eder. (Bardakçı, 2000, s. 30-31).

5.3. Hızır Ağa'ya Göre Dügâh Makamı

Yakup Fikret Kutluğ “Türk Musikisinde Makamlar” isimli kitabında Hızır Ağa'nın Dügâh makamı tarifi ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

“Dügâh ismi, perde ve şube olup, imtizac-ı nagamat budur ki Zîrgüle Nimi ile Dügâh ile Segâh ve Çargâh ve Hüseynî gösterüp, yine Çargâh ve Nevâ ve Nevâda Çargâh ve Segâh beyan ve Zîrgüle ile makam Dügâh perdesinde ayân ede” (Kutluğ, 2000, s. 373).

5.4. Nâsır Abdülbâki Dede'ye Göre Dügâh Makamı

Yalçın Tura'nın çevirisini yaptığı, Nâsır Abdülbâki Dede'nin “Tedkîk ü Tahkîk” isimli kitabında Nâsır Abdülbâki Dede Dügâh makamı tarifi ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

Dügâh perdesinden başlayıp Zîrgüle ve Dügâh perdesine, oradan yine Zîrgüle'ye inip ve Dügâh'a çıkıp ve sonra Dügâh perdesinden çıkarak ve inerek Sabâ yaparak sonra, karârında yine Zîrgüle ve bir Irâk perdesi gösterdikden sonra Dügâh perdesine gelip karar verir; fakat, bu gezintinin arasında Dügâh gösterip oradan Zîrgüle ve Irâk perdesine gidip gezinilmesi şarttır. Bu bileşim gecikenlerin (müteahhirîn) buluşudur. (Tura, 2006, s. 53).

5.5. Haşim Bey'e Göre Dügâh Makamı

Ahmet Gürsel Tırışkan “Hâşim Bey'in Edvârı” isimli yüksek lisans tez çalışmasında Haşim Bey'in Dügâh makamı tarifi ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

İbditâ segâh, çârgâh, ‘uzzâl ile sabâ çeşnisi gibi ağâze edip ba'dehu zîrgüle ile dügâhı bir iki def'a icrâ ederek ister ise bu üslûb üzere ‘uzzâl perdesiyle hüseynîye kadar çıkıp, yine bu minval üzere inerek zîrgüle ile dügâh'da karar eder. Ve bu dügâh makâmının hakkında pekçok şeyler müşâhede olunmuş ise de, ta'rifi gayri câiz olduğundan terk olundu aşağıda ba'zı makâmât-ı gayri mütedâvilenin ta'rifinde inşallahü'l-mevlâ şerh ve beyân olunur. Ve bu makâmâ alafranga'da lâ minöre müşâbih itlâk olunur. (Tırışkan, 2000, s. 25).

5.6. Kâzım Uz’a Göre Dügâh Makamı

Kâzım Uz “Musiki Istılâhatı” isimli kitabında Dügâh makamı tarifi ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

Makam-ı mezkûr evvelâ zirgüle ile dügâh, sonra icabına göre kürdî veyahud segâh perdeleri ile çargâh, saba, hüseyinî, acem, kürdî ve ondan sonra yine saba kullanarak çargâh perdesine düşdükdüden sonra segâh perdesini mutlaka kürdî haline tahvîl ile dügâh ve bir zirgüle açarak dügâhda karar eder. Mezkûr makamın tîz çargâha kadar çıkması caizdir. (Uz, 1964, s. 20).

5.7. Tanburî Cemil Bey’e Göre Dügâh Makamı

Hakan Cevher ”Tanbûrî Cemil Bey ve Rehber-i Mûsıkî” isimli yüksek lisans tez çalışmasında Tanbûrî Cemil Bey’in Dügâh makamı tarifi ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

“Medhal ve zemîni Sabâ makâmı tarzında olup, yalnız intihâda Kürdî, Zengüle ve Acem Aşîrân perdeleriyle bir tahavvül gösterdikten sonra, Dügâh’ta karâr eder. Notada, Sabâ makâmı gibi yazılır” (Cevher, 1992, s. 57).

5.8. Rauf Yekta Bey’e Göre Dügâh Makamı

İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı’nın yayınladığı “Türk Musikisinin Klasikleri” isimindeki nota külliyyatında, 141 numaralı eserin sonunda, “İhtâr-ı Mahsus” başlığı altında, Rauf Yekta Bey’e ait olduğu düşünülen Dügâh makamı tarifi ile ilgili olarak şunlar söylenmiştir;

Müteahhirinin “Dügâh” makâmı dedikleri “terkip” notalarını neşir ettiğimiz klasik eserlere nazaran dört muhtelif seyir takip etmektedir. Bu seyirlerin birincisi “yürük semâî” de görülür ki evvela “sabâ” makâmını icrâ ve sonra (sib) perdesine hiç dokunmayarak (sol#) ve (fa#) perdeleri ile (la) da kârâr etmektedir. “Dügâh” ın ikinci nevî seyri, evvela yine “sabâ” makâmını icrâdan sonra (sib) açarak “şet” yolundan (la) üzerinde “segâh” makâmını yapmaktan ibarettir ki “çenber murabba” ile “ağır semâî” bu seyrin birer numuneleridir. 143 numaralı murabbaa gelince, bu eser adeta (la) üzerine nakledilmiş bir “segâh” besteden başka bir şey değildir. “Dügâh” ın dördüncü seyrinde ise 141 numaralı “kâr” da olduğu gibi “sabâ” makâmının hem evveline hem de ahirine “segâh” nağmeleri ve bâzan Yusuf Paşa’nın peşrevindeki gibi “Hüzzâm” nağmeleri ilave edilmektedir ki bu halde dahi (do) nun biraz dik basılması lâzım gelmektedir; çünkü mesela “kâr” ın evvelindeki  nağmesi “şet”

yolundan ve “segâh” makamından  nağmesinin aynıdır. Binaenaleyh (la) üzerinde “segâh” yapıldığı vakit (re) hükmünü alan (do) notalarına birer yarım diyez  ilavesi zaruridir. (Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141)

5.9. Hüseyin Sâdeddin Arel’e Göre Dügâh Makamı

Onur Akdoğanın hazırladığı Hüseyin Sâdeddin Arel’in “Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri” isimli kitabında, Hüseyin Sâdeddin Arel Dügâh makamı tarifi ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

Sabâ dizisinin pest tarafına yegâh perdesindeki Nev-Eser dizisinden bir kısmının karıştırılmasıyla hasıl olmuştur. Çıkıcıdır. Notası yazılırken donanım, Sabâ makamında olduğu gibi, “si” için koma bemolü ve “re” için bakiyye bemolü konularak diğer perde değişiklikleri lâhin içinde yapılır. Dügâh Makamının Seyri: Ya Sabâ makamının dizisiyle, yahut Yegâh perdesindeki Nev-Eser dizisinden alınan kısımla başlanılarak bunda gezinildikten sonra ötekine geçilir ve orada da dolaşılıp nihayet Nev-Eser dizisinden alınan kısımla Dügâh perdesinde karar verilir. Arada başka geçici geçkiler yapılmasına mâni yoktur. (Akdoğan, 1991, s. 249).

5.10. Suphi Ezgi’ye Göre Dügâh Makamı

Suphi Ezgi “Nazari ve Ameli Türk Musikisi” isimli kitabında Dügâh makamı tarifi ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

“Dügâh makamı, baş, orta, sonunda hicaz zirküle dizisinin bir kısmının bir saba dizisine karıştığından başka bir şey değildir” (Ezgi, 1933, s. 196).

5.11. Ekrem Karadeniz’e Göre Dügâh Makamı

Ekrem Karadeniz “Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları” isimli kitabında Dügâh makamı tarifi ile ilgili olarak şunları söylemiştir.

Bu makam Sabâ ve Hicaz Zengüle makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Bazı bestekârlar, makamın adına bakarak Dügâh perdesinden terennüme başlamışlarsa da, makam Sabâ ve Hicaz Zengüle makamlarından birleştiği için önce Sabâ makamı gibi Çârgâh ve Sabâ perdelerinden terennüme başlamak ve Sabâ makamının seyriyle Dügâh perdesinde kısa bir duruş yaptıktan sonra Kürdî ve Hicaz perdeleri kullanarak Hicaz Zengüle makamına geçmek ve Dügâh, Zengüle, Arak, perdelerini kullanarak Dügâh perdesinde karar vermek gerekir. Nitekim İtrî de bu seyri kullanmıştır. Bazı mûsikîciler de Sabâ makamının seyrini icra edip Dügâh perdesine indikten sonra Hicaz perdesi kullanmaksızın Kürdî, Dügâh ve Zengüle

perdeleriyle, yani kısaca Zengûle makamının seyriyle Dügâh perdesinde karar vermişlerdir. Bu şekil de makamın seyrine aykırı değildir. (Karadeniz, 2013, s. 140-141).



6. BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde alt problemlerimize cevap bulabilmek amacıyla Hacı Fâik Bey'in Dügâh Kâr'ını seslendiren Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun icrâ ses kayıtları dikte edilmiş, eser icrasındaki yorum unsurları (süsleme teknikleri), ifade unsurları ve nazari farklılıklar analiz edilmiştir.

6.1. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.1.A (1. Terennüm)

Dügâh Kâr [DE]
Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim

Usûl: Haffif (♩ = 44) Güfte ve Beste: Hacı Fâik Bey
[1831-1891]

ten nâ dir nâ di ri di ri ten

det de re dil lâ di ri di ri ten

ten nâ di ri nâ di ri ten nen

nâ be li ya ri men

Şekil 8.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.1.A (1. Terennüm)

“Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141”

6.2. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.1.A (1. Terennüm)

Dügâh Kâr [BSS]

Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim

Sipürde âhenginden okunmuştur.
Usûl: Haffif (♩ = 55)

Güfte ve Beste: Hacı Fâik Bey
[1831-1891]

ten nâ dir nâ dir di ri ten
mf

det (i) de re dil lâ dir di ri ten
mf

ten nâ dir nâ dir ten nen
mp *p*

nâ be li ya ri men
mf

Şekil 9.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.1.A (1. Terennüm)

Bekir Sıtkı Sezgin'in, bu bölümdeki icrâsında çoğunlukla perdelerin bir üst derecesini kullanmak şartı ile tekli çarpma tekniğini münferit yerlerde perdelerin bir üst derecesine denk gelecek şekilde üçlü çarpma ve varılacak olan perdenin önüne grupetto tekniklerini kullandığı görülmüştür. Bekir Sıtkı Sezgin ifade unsurlarında ise çoğunlukla crescendo ve decrescendo olmak üzere mezzoforte, mezzopiano, piano tekniklerinin de yer aldığı bir icrâ ortaya koymuştur. İfade unsurlarını tercih ettiği bölümler dikkate alındığında, Bekir Sıtkı Sezgin'in cümle girişlerini kuvvetlendirmek, cümle sonlarını sönerek bitirebilmek ve makam geçişlerini yumuşatabilmek adına ifade unsurlarına başvurduğu anlaşılmaktadır.

T1A bölümünün 1. ve 2. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin mezzoforte tekniğiyle güçlü bir giriş yapmıştır. Daha sonra Hicaz makamı'nın kuvvetli perdeleri olan nim hicaz perdesinin önüne ve iki alt derecesine tekli çarpma tekniği, dik kürdi perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılarak, bu perdelerin vurgulandığı görülmektedir. Hicaz makamı çeşnisiyle cümlelerin sona erdiği bölümde ise crescendo

ve decrescendo teknikleri ile sönerek, makamsal cümleyi tamamladığı görülmektedir. 3. ve 4. ölçülerde, makam geçkisinin yapılacağı kısımda crescendo tekniği ile nağmeler belirginleştirilmiş ve yine geçkinin yapıldığı saba makamının karakteristik perdelerinden olan dik hicaz perdesi pestçe basılmıştır. Bu perdeyi tam bulabilmek adına dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılarak perde desteklenmiştir. Çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesi dik hicaz perdesine tekli çarpma tekniği yapıp, devam eden tartımın segâh perdelerinde üçleme tekniği ile çarpma yapılmıştır. Makamsal cümlelerin sonunda crescendo ve decrescendo teknikleri vasıtasıyla sönülerek cümlelerin tamamlandığı ve saba makamı çeşnisine geçildiği görülmüştür. 5. ve 6. ölçülerde mezzopiano tekniği ile girilip, dik hicaz perdesi pestçe basılmış, nağmeyi zenginleştirmek ve segâh perdesini vurgulamak adına grupetto tekniği kullanılmıştır. Ölçülerin devamında crescendo tekniğiyle devam edilip çargâh perdesinin önüne ve bir alt derecesine tekli çarpma tekniği ve yine çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği uygulanmıştır. Bunların neticesinde saba makamı duygusu ölçü sonuna kadar devam etmiştir. 6.ölçüye gelindiğinde piano tekniği ile nim hicaz perdesinin önüne ve bir alt derecesi dik kürdi perdesine tekli çarpma tekniği yapılarak Hicaz makamı çeşnisine geçilmiştir. Ölçü sonlanırken crescendo tekniğiyle sonlandığı dikkat çekmektedir. 7. ve 8. ölçülerde mezzoforte tekniği ile devam edilmiştir. Hicaz makamı çeşnisinin devam ettiği cümlelerin sonunda yine crescendo ve decrescendo teknikleri ile sönülerek bitirildiği görülmektedir.

6.3. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.1.A (1. Terennüm)

Dügâh Kâr [MU]

Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim

Kız âhenginden okunmuştur.
Usûl: Hafif (♩ = 55)

Güfte ve Beste: Hacı Fâik Bey
[1831-1891]

ten nâ dir nâ dir ten
mf

det (i) de re dil lâ dir dir ten
mf

ten nâ dir nâ dir ten nen
mf *p*

nâ be li ya ri men
mf *p*

Şekil 10.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.1.A (1. Terennüm)

Meral Uğurlu'nun bu bölümdeki icrâsında perdelerin bir üst notasını ya da üçlü derecesini kullanarak tekli çarpma tekniği uyguladığı görülmektedir. Makam dizilerinin kuvvetli perdelerinde ise yine perdelerin bir üst derecesine denk gelecek şekilde üçlü çarpma tekniğine başvurduğu, bu çarpmalar ile beraber crescendo tekniğini kullandığı görülmektedir. Bazı perdeler arasındaki kritik geçişlerde köprü kurabilmek ve geçişi yumuşatabilmek adına glissando tekniğini de kullandığı görülmektedir. Meral Uğurlu ifade unsurlarında çoğunlukla crescendo ve decrescendo olmak üzere, mezzoforte, piano tekniklerinin de yer aldığı bir icrâ ortaya koymuştur. İfade unsurlarını tercih ettiği bölümler dikkate alındığında, Meral Uğurlu'nun cümle girişlerini kuvvetlendirmek adına mezzoforte tekniğini kullandığı, perdeler arasındaki geçişleri kolaylaştırabilmek için ise glissando ile beraber piano tekniği kullandığı görülmektedir. Cümle sonlarını sönererek bitirebilmek ve üçlü çarpmaların bulunduğu bölümlerde hançeresini kuvvetlendirmek adına da crescendo ve decrescendo tekniklerini tercih ettiği görülmektedir.

T1A bölümünün 1.ve 2. ölçülerinde Meral Uğurlu mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapmış ve ardından, dik çargâh perdesinin önünde ve iki alt derecesinde tekli çarpma tekniğini uygulayarak aynı zamanda glissando tekniği de kullanarak dik kürdi perdesine inip düğâh perdesinde kısa bir asma kalış yapmıştır. Daha sonra dik kürdi perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapmıştır. 2. ölçüye gelindiğinde dik acemaşiran perdesinde üçleme tekniği ile çarpma uygulamış, ölçü sonunda crescendo ve decrescendo teknikleri ile cümleyi sönerek tamamladığı görülmüştür. Bu ölçülerde dik çargâh perdesinin kullanılmasıyla Segâh makamı çeşnisinin de duyulduğu anlaşılmaktadır. 3. ve 4. ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapmasının ardından, sade bir girişle devam edip Saba makamında geçki yapılmıştır. Saba makamının kuvvetli perdelerinden olan çargâh perdesinde üçleme tekniği ile çarpma yaparak devam etmiş ve çargâh perdesinin önüne ve iki alt derecesine tekli çarpma tekniği yapmıştır. Devamındaki tartım içerisinde segâh perdesinde üçleme tekniği ile çarpma yaparak, crescendo ve decrescendo tekniklerini kullanıp sönerek bitirdiği görülmektedir. 5. ve 6. ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapmasının ardından ölçü başında dik hicaz perdesi pestçe basılmıştır. Yine çargâh perdesini vurgulamak adına çarpma, crescendo ve decrescendo teknikleri kullanılmıştır. Devamında piano tekniğine geçilip çargâh perdesinin önüne ve iki alt derecesine tekli çarpma yapılmıştır. Yapılan bu çarpma neticesinde segâh perdesi dik kürdi perdesine evrilmiş ve bir pestleşme gerçekleşmiştir. Bu pestleşmenin geçilecek olan makama zemin hazırlamış olduğu dikkat çekmektedir.

Meral Uğurlu, 7. ve 8. ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapmış ve ardından Segâh makamı çeşnisi ile devam etmiştir. Piano tekniği sayesinde dik çargâh perdesinden dik kürdi perdesine glissando tekniği ile inip, Segâh makamı duygusuna girmiştir crescendo ile decrescendo tekniklerini de kullanarak bölümü bitirmiştir.

GENEL AÇIKLAMA:

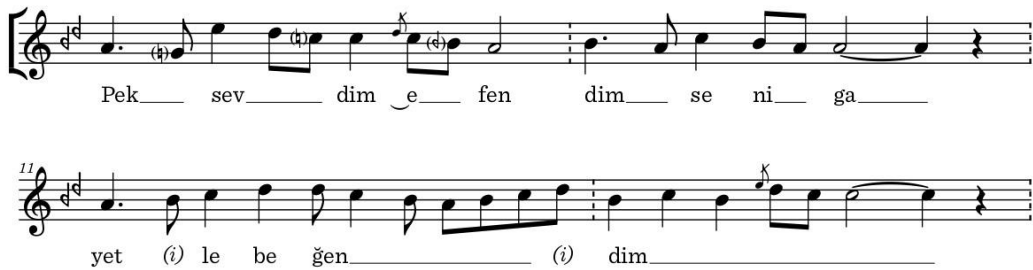
Genel itibariyle Bekir Sıtkı Sezgin'in icrâsında çarpmaları, makamların mühim perdelerini desteklemek adına yaptığını, genel olarak tekli çarpma, üçlü çarpma ve grupetto tekniğini kullanıldığını görmekteyiz. Grupetto ve üçlü çarpmanın olduğu bölümlerde ifade unsurlarından olan crescendo ve decrescendo tekniğine başvurmadığını, Meral Uğurlu'nun ise bu çarpmaları aynı niyetle kullanmakla beraber, eserin münferit yerlerinde icrâyı zenginleştirmek adına da tercih ettiği, Meral

Uğurlu'nun ikili ve üçlü çarpmanın olduğu bölümlerde ifade unsurlarından olan crescendo ve decrescendo tekniğinden destek aldığı görülmektedir.

İncelediğimiz bu analizler neticesinde elde edilen bulgular maddeler halinde belirtilmiştir:

- İki icrâcının da cümleleri aynı tekniklerle kullanarak sonlandığı fakat Meral Uğurlu'nun ayrıca üçlü çarpmalar ile beraber crescendo ve decrescendo tekniğine başvurduğu tespit edilmiştir.
- Bekir Sıtkı Sezgin'in glissando kullanmayıp, Meral Uğurlu'nun ise perde geçişlerinde bu teknikten yararlandığı tespit edilmiştir.
- Cümle girişlerinde mezzoforte tekniğini Meral Uğurlu'nun Bekir Sıtkı Sezgin'e göre daha çok kullandığı, piano tekniğinin ise makam geçkilerini yumuşatmak adına her iki icrâcının da kullandığı tespit edilmiştir.
- Bekir Sıtkı Sezgin piano tekniğini kullanmadan önce mezopiano tekniği ile bir önceki ölçüde ses seviyesini kademeli bir biçimde düşürdüğü, Meral Uğurlu'nun ise mezzopiano tekniğini kullanmadığı tespit edilmiştir.
- Makamsal açıdan ise Bekir Sıtkı Sezgin'in Dügâh makamının hicaz çeşnili kullanımını tercih ettiği, Meral Uğurlu'nun ise bu bölümlerde segâh çeşnisine başvurduğu tespit edilmiştir.
- Saba makamı çeşnisine geçildiği bölümde, iki icrâcının da burada yorum unsurlarından olan çarpmaları fazla tercih etmediği tespit edilmiştir.

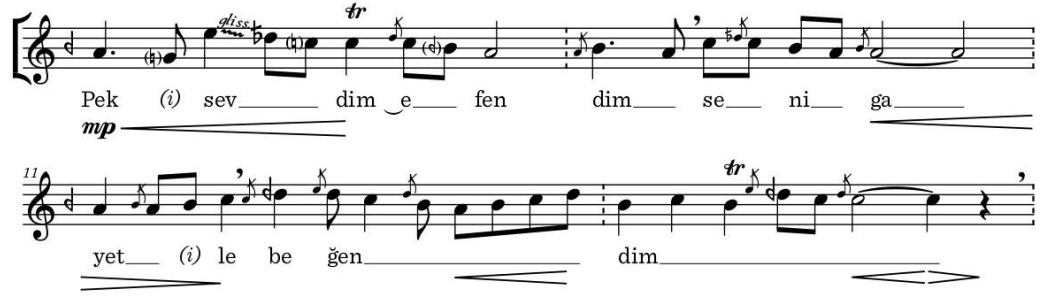
6.4. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 1.B (1. Mısra)



Şekil 11.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 1.B (1. Mısra)

“Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141”

6.5. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 1.B (1. Mısra)



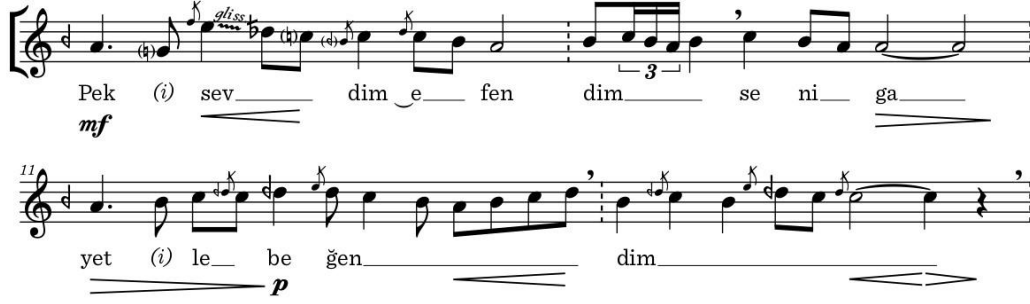
Şekil 12.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 1.B (1. Mısra)

Bekir Sıtkı Sezgin'in bu bölümdeki icrâsında çoğunlukla perdelerin bir üst derecesini kullanmak şartı ile tekli çarpma tekniğini, münferit yerlerde ise trill çarpmalarını kullandığı görülmüştür. Bir önceki bölümden farklı olarak yine Bekir Sıtkı Sezgin'in trili ilk defa kullandığı görülmüştür. Trillerin Bekir Sıtkı Sezgin tarafından genel itibariyle daha evvelden basılmış olan perdeyi bir miktar daha pestleştirmek adına kullandığı düşünülmektedir. İfade unsurlarında ise eser girişinde mezzopiano ve crescendo, bölüm genelinde ise münferit bir biçimde crescendo ve decrescendo tekniklerine başvurmaktadır. Bekir Sıtkı Sezgin'in ifade unsurlarını tercih ettiği bölümler dikkate alındığında, bir önceki terennüm bölümünden farklı olarak güfte manasına uygun olması açısından yalnızca mezzopiano tekniğini kullanması dikkat çekmektedir. Bununla beraber cümle sonlarında sönerek bitirme temayülünün güfte sonlarına evrilmesi de son derece önem arz etmektedir.

1B bölümünün 9. ve 10. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin'in güftenin başlaması sebebiyle mezzopiano tekniği ile yumuşak bir giriş yaptığı görülmektedir. Daha sonra Saba makamına daha rahat bir geçiş yapabilmek ve sevme fiilinin ilk hecesinde duygu halini aktarabilmek adına, hüseyini perdesinden hicaz perdesine doğru glissando tekniği ile geçiş yaptığı görülmektedir. Yapılan bu geçiş neticesinde hicaz perdesi dikçe basılmıştır. Eser girişinde crescendo kullanımı ile güftenin mânâsının vurgulandığı da dikkat çekmektedir. Bölümün devamında segâh perdesinin önüne ve bir alt derecesine tekli çarpma tekniği yapılarak segâh perdesinin vurgulandığı ve saba makamı çeşnisine geçilmiş olduğu görülmektedir. 11. ve 12. ölçülerde ise decrescendo tekniği ile Saba makamı çeşnisi, güftenin mânâsıyla bütünleşerek devam etmiştir. Dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı da dikkat çekmektedir. 12. ölçüye gelindiğinde segâh perdesinin üzerinde trill tekniği yapılmıştır. Dik hicaz perdesinin ise önüne ve bir üst

derecesine tekli çarpma tekniği yapıldığı ve bunun sonucu olarak dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı tespit edilmiştir. Son bölümde ise crescendo, decrescendo teknikleri ile çargâh perdesinde sönerek kalış yaptığı tespit edilmiştir.

6.6. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 1.B (1. Mısra)



Şekil 13.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 1.B (1. Mısra)

Meral Uğurlu bu bölümdeki icrâsında perdelerin bir üst ve alt derecelerini kullanarak tekli çarpma tekniğini kullanmıştır. Bekir Sıtkı Sezgin'den farklı olarak trill tekniğini tercih etmemiş, glissando kullanımları yine perdeler arasındaki geçişlerde kullanılmıştır. Ayrıca bir bölümde tartım değişikliğine gidilmiştir. Meral Uğurlu ifade unsurlarında ise, eser girişinde mezzoforte ve crescendo, bölüm genelinde ise münferit bir biçimde crescendo ve decrescendo tekniklerine başvurmaktadır. İfade unsurlarını tercih ettiği bölümler dikkate alındığında, Bekir Sıtkı Sezgin'den farklı olarak terennüm bölümündeki mezzoforte ve piano kullanımı tercihi devam etmektedir. Bekir Sıtkı Sezgin'de olduğu gibi cümle sonlarında sönerek bitirme temayülünün güfte sonlarına evrilmesi de son derece önem arz etmektedir.

1B bölümünün 9. ve 10. ölçülerinde Meral Uğurlu güftenin başlaması sebebiyle mezzoforte tekniği ile kuvvetli bir giriş yapmıştır. Saba makamına daha rahat bir geçiş yapabilmek ve sevme fiilinin ilk hecesinde duygu halini aktarabilmek adına da hüseyini perdesinden hicaz perdesine doğru glissando tekniği ile geçiş yapmıştır. Bu geçiş neticesinde hicaz perdesinin dikçe basıldığı göze çarpmakla birlikte, crescendo kullanımı ile güftenin mânâsının vurgulandığı da ayrıca dikkat çekmektedir. Devamında saba makamının önemli perdelerinden olan segâh perdesinde üçleme tekniği ile tartım değişikliği yapıp, decrescendo tekniği ile ölçülerin tamamlandığı ve Saba makamı çeşnisine geçilmiş olduğu görülmektedir. 11. ve 12. ölçülere decrescendo tekniğiyle girilip, Saba makamı çeşnisi güftenin mânâsıyla bütünleşerek

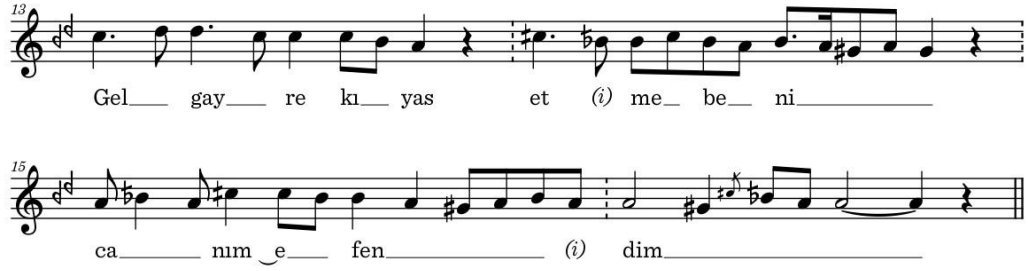
devam etmiştir. Çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesi dik hicaz perdesine tekli çarpma tekniği yapılmış ve piano tekniği nüansı ile de dik hicaz perdesinin pestçe basılmıştır. İcrânın devamında dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılmış ve bunun sonucunda dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı görülmüştür. Son olarak bu bölümde crescendo, decrescendo teknikleri ile çargâh perdesinde sönerek kalış yapıldığı dikkat çekmektedir.

GENEL AÇIKLAMA:

Genel itibariyle Bekir Sıtkı Sezgin, icrâsında çarpma tekniklerinde çeşitliliğe gitmiş ve bu çeşitlilik perdeler arasındaki hareketliliği sağlamak adına kullanılmıştır. Yalnızca mezzopiano tekniğinden yararlanılmış, ifade unsurları daha çok güftenin devreye girmesiyle terennüm kısmından farklı olarak mânâ bütünlüğü ile ortak ilerlemeye başlamıştır. Meral Uğurlu'nun icrâsında ise bu çarpmalara güftenin girmesiyle yalnızca tekli çarpma kullanılmaya başlamıştır. Glissando kullanımları devam etmiş, bir bölümde tartım değişikliğine gidilmiş, trill kullanımı tercih edilmemiştir.

- Güfte manasına uygunluk bakımından Bekir Sıtkı Sezgin'in tercih etmiş olduğu mezzopiano tekniğinin aksine Meral Uğurlu'nun icrâsında mezzoforte tekniğini kullandığı görülmüştür. Bununla beraber Meral Uğurlu'nun daha önceki bölümde de olduğu gibi piano tekniğini, perde hassasiyetine dikkat edilmesi gereken kısımlarda kullandığı tespit edilmiştir.
- İki icrâcının da cümlelerinin, güftenin dahil olmasıyla beraber, beyitin bittiği yerde aynı teknikle sonlandığı tespit edilmiştir.
- Meral Uğurlu söz konusu bölüm girişinde kuvvetli girmiş, Bekir Sıtkı Sezgin ise daha yumuşak bir giriş sağlayabilmek adına mezzopiano tekniğini kullanarak girdiği tespit edilmiştir.
- Bekir Sıtkı Sezgin'in bu bölümde glissando tekniğini Meral Uğurlu ile aynı mantalitede kullanmaya başladığı görülmektedir.

6.7. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 2.C (2. Mısra)

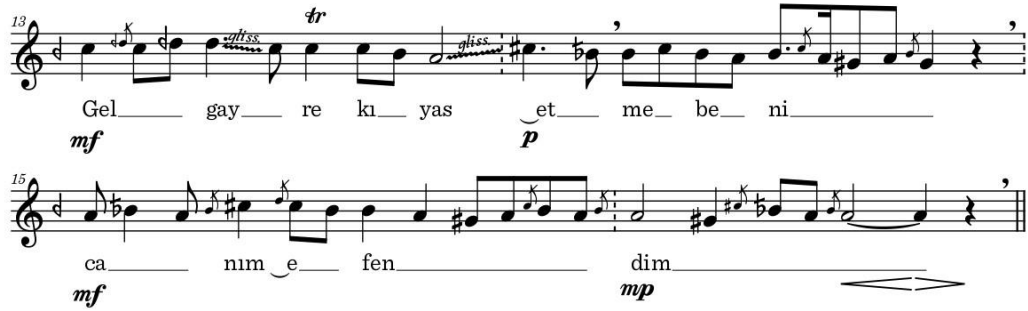


Darulelhan n.141

Şekil 14 .1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 2.C (2. Mısra)

“Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141”

6.8. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 2.C (2. Mısra)



Şekil 15.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 2.C (2. Mısra)

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrâsında perdelerin bir üst derecesini kullanmakla beraber iki ve üçlü derecelerine de başvurmuştur. İcrâsında trill ile tekli çarpma tekniğini tercih etmiştir. Trill genel itibarıyla daha evvelden basılmış olan perdeyi bir miktar daha pestleştirmek adına kullanılmıştır. Glissando kullanımının ise bir önceki bölümdeki gibi ardışık perdelerde kullanılmasının yanısıra, üçlü aralıktaki perdeyi tutabilmek adına da kullanıldığı dikkat çekmiştir. İfade unsurlarında eser girişinde mezzoforte kullanılmaya başlanmış, bölüm genelinde ise yalnızca güfte sonunda mezzopiano, crescendo ve decrescendo tekniklerine başvurulmuştur. Bekir Sıtkı Sezgin’in ifade unsurlarını tercih ettiği bölümler dikkate alındığında bir önceki

terennüm bölümünden farklı olarak, güfte manasına uygun olması açısından “gel gayre” denmesi sebebiyle mezzoforte tekniğini kullanması dikkat çekmektedir. Bununla beraber cümle sonlarında sönerek bitirme temayülünün güfte sonlarına evrilmesi de devam etmiştir.

2C bölümünün 13. ve 14. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin güftenin mânâsına uygun olarak mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapmıştır. Bu girişten sonra çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesi dik hicaz perdesine tekli çarpma tekniği yapmıştır. Bu çarpma tekniği neticesinde dik hicaz perdesi pestçe basılmıştır. Ardından glissando tekniği ile çargâh perdesine inip, tekrar eden çargâh perdesini pestleştirebilmek için trill tekniğini kullanmıştır. 13. ölçünün sonundaki dügâh perdesi glissando tekniği ile, 14. ölçünün başındaki nim hicaz perdesi ise piano tekniği ile tutularak, ezginin makam geçkisine hazırlandığı görülmüştür. 15. ve 16. ölçülerde mezzoforte tekniği ile giriş yapılmış ve bu sayede güftenin “canım” kelimesi vurgulanıp, Hicaz makamı çeşnisine geçilmiştir. Son olarak cümlenin tamamlandığı bölümde hem makamı tamamlamak hem de güfteyi sonlandırmak adına Bekir Sıtkı Sezgin mezzopiano tekniği kullanmış, devamında ise crescendo ve decrescendo tekniklerini kullanarak ölçüleri sonlandırdığı tespit edilmiştir.

6.9. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 2.C (2. Mısra)

13. ölçü: Gel gay re kı yas et (i) me be ni

14. ölçü: ca nim e fen dim

Dinamikler: *mf*, *p*

Şekil 16.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 2.C (2. Mısra)

Meral Uğurlu bu bölümdeki icrâsında perdelerin bir üst derecesini kullanmış, icrâ içerisinde trill ile tekli çarpma tekniğini dahil etmiştir. Trill, Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi daha evvelden basılmış olan perdeyi bir miktar daha pestleştirmek adına kullanılmıştır. Glissando kullanımı ise Meral Uğurlu tarafından bu bölümde tercih edilmemiştir. Meral Uğurlu ifade unsurlarında, eser girişinde Bekir Sıtkı Sezgin’de

olduğu gibi mezzoforte kullanmaya başlamış, bölüm genelinde ise mezzoforte ardından piano ve decrescendo tekniklerine başvurmuştur. İfade unsurlarını tercih ettiği bölümler dikkate alındığında, iki icrâcının da güfte manasına uygun olması açısından “gel gayre” denildiği bölümde mezzoforte tekniğini kullanması dikkat çekmektedir. Bununla beraber cümle sonlarında sönerek bitirme temayülünün güfte sonlarına evrilmesi bu bölümde Meral Uğurlu icrâsında görülmemektedir.

2C bölümünün 13. ve 14. ölçülerinde Meral Uğurlu, güftenin manasına uygun olarak mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapmıştır. Giriş kısmından sonra çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesi dik hicaz perdesine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. Bu çarpma tekniği neticesinde dik hicaz perdesi pestçe basılmıştır. Ardından devamındaki dik hicaz perdesi üzerinde ise trill tekniği yapılarak devam edildiği göze çarpmaktadır. Bölümün devamında piano tekniği ile çargâh perdesi tutulup, ezginin makam geçkisine hazırlandığı görülmüştür. 15. ve 16. ölçülerde mezzoforte tekniği ile giriş yapılmış ve bu sayede güftenin “canım” kelimesi vurgulanıp decrescendo tekniği ile dik çargâh perdesine çıkılmıştır. Bölümün devamında Segâh makamı çeşnisine geçildiği görülmüş olup, cümlelerin tamamlandığı bölümde hem makamı tamamlamak hem de güfteyi sonlandırmak adına piano tekniği kullanılmıştır. Son kısımda ise decrescendo tekniği kullanılarak ölçülerin sonlandığı dikkat çekmektedir.

GENEL AÇIKLAMA:

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrâsında, perdelerin bir üst derecesini ve üçlü derecelerini kullandığı görülmüştür. Çarpma çeşitliliği bakımından yalnızca trill ile tekli çarpma tekniklerini kullanmış, trill tekniğini genel itibariyle perdeleri pestleştirmek maksadıyla kullanmaya devam ettiği görülmüştür. Glissando kullanımını ise perdeyi bulmak için kullandığı görülmüştür. Meral Uğurlu bu bölümdeki icrâsında perdelerin bir üst derecesini kullanmakla beraber, üçlü derecesinde de çarpmalar göstermeye başlamıştır. Bu durum iki icrâ arasında benzerlikleri ortaya çıkartmıştır.

- Meral Uğurlu bu bölümde ilk defa icrâ içerisine trill ile tekli çarpma tekniğini dahil etmiş, Bekir Sıtkı Sezgin’de benzer şekilde perdeleri pestleştirmek adına trill tekniğini kullanılmıştır. Böylelikle benzerliklerin olduğu tespit edilmiştir.

- Glissando kullanımı Meral Uğurlu tarafından bu bölümde Bekir Sıtkı Sezgin'in aksine tercih edilmemiştir.
- Bekir Sıtkı Sezgin icrâsında, ifade unsurlarından mezzoforte tekniğini kullanılmıştır. Bölüm genelinde ve güfte sonunda, mezzopiano, crescendo ve decrescendo teknikleri yer almıştır. Meral Uğurlu icrâsında ise ifade unsurlarından, genel olarak ezgi başında mezzoforte kullanma temayülünü devam ettirmiş, ardından ise piano ve yalnızca decrescendo tekniklerini kullandığı görülmektedir.
- Güftenin "Gel gayre" kısmında hem Bekir Sıtkı Sezgin hem de Meral Uğurlu icrâlarında güfte manasına uygun olması açısından mezzoforte tekniğini kullanmıştır. Sönerek bitirme temayülünün güfte sonlarına evrilmesi devam etmiştir.
- Makamsal açıdan ise iki icrâcı da Saba makamı çeşnisi ile başlamış olup, Bekir Sıtkı Sezgin'in Hicaz makamı çeşnisine, Meral Uğurlu'nun ise Segâh makamı çeşnisine geçtiği tespit edilmiştir.

6.10. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm)

2

Dügâh Kâr [DE] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

Yar yar yar

be li ya ri men

dost dost dost

be li mi ri men

Şekil 17.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm)

6.11. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

2 Dügâh Kâr [BSS] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

Yar yar yar
mf *p*

19 be li ya ri men
mf

21 dost dost dost
p

23 be li ya ri men
mf *mp*

Şekil 18.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrâsında perdelerin bir üst derecesini kullanmakla beraber iki ve üçlü derecelerine de başvurmuş, ayrıca perdelerin önünde ikili ve üçlü çarpma tekniklerini kullanarak icrâsını zenginleştirmiştir. Çarpmalarda trill ve grupetto çarpma tekniklerini tercih etmiş, triller genel itibariyle yine daha evvelden basılmış olan perdeyi bir miktar daha pestleştirmek adına kullanılmıştır. Glissando kullanımında ise bir önceki bölümdeki gibi ardışık perdelerde bu tekniği kullanmasının yanı sıra, birkaç dörtlük boyunca da uzatılarak kullanılmıştır. İfade unsurlarında ise eser girişinde mezzoforte kullanılmaya başlanmış, bölüm genelinde ise yalnızca güfte sonunda mezzopiano, crescendo ve decrescendo tekniklerine başvurmuştur.

T.2.Ç bölümünün 17. ve 18. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin, mezzoforte tekniği ve crescendo tekniği ile güçlü bir giriş yapmıştır. Girişten sonra çargâh perdesinin önüne

çiftli, arkasına tekli çarpma tekniğini yapıp, tekrar çargâh perdesine glissando tekniği ile rahat inebilmek ve Saba makamı duygusuna rahat girebilmek için hicaz perdesini dikçe basmıştır. Hüseyini ve neva perdelerinde üçleme tekniği ile çarpma uygulamış, decrescendo tekniği ile devam etmiştir. Tekrar dik hicaz perdesine bir atlama yapmış ve bu perde pestçe basılmıştır. Dik hicaz perdesinden düğâh perdesine glissando tekniğiyle inip, dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapmıştır. Ölçü sonunda segâh perdesini vurgulamak adına trill tekniğini uygulamıştır. Seyirde Sabâ makamı nağmeleri işlenmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin 19. ve 20. ölçülerde mezzoforte ile güçlü bir giriş yapmıştır. Çargâh perdesinin arkasına tekli çarpma tekniğini yaptıktan sonra, Sabâ makamı duygusuna rahat girebilmek için hicaz perdesini dikçe basmıştır. Devamında çargâh perdesi üzerinde trill tekniğini uyguladığı göze çarpmaktadır. 20. ölçü başında hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıp, yine aynı şekilde hicaz perdesini dikçe basmıştır. Ölçü sonunda hicaz ve çargâh perdesinin önlerine ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği yapıp, crescendo ve decrescendo teknikleri ile bitirmiştir. 21. ve 22. ölçülere piano tekniği ile girdikten sonra, hicaz perdesini yine dikçe basıp segâh perdesi önünde grupetto tekniği ile devam etmiştir. Arkasından çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıp, crescendo tekniği ile devam etmiş ve Saba makamı çeşnisi ile düğâh perdesine gelindiği görülmüştür. 22. ölçünün başında piano tekniği ile yumuşak bir giriş yapılmasının ardından nim hicaz ve dik kürdi perdeleri basılıp hicaz çeşnisine geçilerek crescendo tekniği ile devam edilmiştir. Daha sonra dik kürdi perdesinin önüne ve bir alt derecesine tekli çarpma tekniği yapıldığı görülmektedir. 23. ve 24. ölçülerde bir önceki ölçünün devamı niteliğinde olan nim zirgüle perdesi basılmış, ardından mezzoforte tekniği ile giriş yapıldıktan sonra hicaz çeşnisine devam edilmiştir. Dik kürdi perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapıldığı, devamında dik kürdi perdelerinin önüne ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği yapılarak mezzopiano tekniği ile devam edilmiştir. Crescendo, decrescendo teknikleri ile de cümlelerin bitirildiği görülmektedir.

6.12. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

2

Dügâh Kâr [MU] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

Yar yar yar

be li ya ri men

dost dost

be li mi ri men

Şekil 19.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

Meral Uğurlu bu bölümdeki icrâsında Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi perdelerin bir üst derecesini kullanmakla beraber iki ve üçlü derecelerine de çarpma teknikleri uygulamış, perdelerin önüne ise bazı bölümlerde ikili çarpma tekniklerine yer vermiştir. Meral Uğurlu trill tekniğini de tercih etmiş, fakat triller genel itibariyle pestleştirmek maksadı olmadan icrâyı zenginleştirmek adına kullanılmıştır. Glissando kullanımı ardışık perdelerde görülmekle beraber, Saba makamı çeşnisinin bulunduğu kısımlarda daha uzun bir aralıkla kullanılmıştır. İfade unsurlarında ise eser girişinde forte tekniği ile başlanmış, bununla birlikte mezzoforte tekniği kullanılmış, devamında da mezzopiano veya piano teknikleri ile birlikte kullanılmıştır. Crescendo ve decrescendo teknikleri ise güfte bulunmadığı için eser girişinde ve cümle sonlarında ortak bir şekilde kullanılmıştır.

T.2.Ç bölümünün 17. ve 18. ölçülerinde Meral Uğurlu forte tekniği ile güçlü bir giriş yapmıştır. Çargâh perdesinin önüne ikili çarpma tekniği uygulayıp Sabâ makamı çeşnisine geçmiştir. Fakat hicaz perdesinin dikçe basıldığı, crescendo ve decrescendo teknikleri yardımıyla 4. perde olan çargâh perdesine gelinip glissando tekniği ile

hüseyini perdesine çıkıldığı, hüseyini ve neva perdelerinde üçleme tekniği ile çarpma yapıldığı, devamında ise dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılarak bu perdenin pestçe basıldığı dikkat çekmektedir. Dik hicaz perdesinden segâh perdesine kadar glissando tekniği ile inilip dügâh ve rast perdelerinin önüne tekli, segâh perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapıldıktan sonra decrescendo tekniği ile devam edilmiştir. 19. ve 20. ölçülerde bir önceki ölçüde kullanılan decrescendo tekniği devam edilip, çargâh perdesi tutulmuştur. Dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılarak söz konusu perde üzerinde trill tekniği uygulanmıştır. Bu tekniğin uygulanmasının tezahürü olarak bu perdenin pestçe basıldığı tespit edilmiştir. Daha sonra dik hicaz perdesinin önüne ikili çarpma tekniği ve hüseyini perdesinden dik hicaz perdesine doğru glissando tekniği ile inilmiştir. Bu tekniğin kullanılmasının tezahürü olarak dik hicaz perdesinin pestleştigi görülmektedir. Ölçü sonunda crescendo ve decrescendo teknikleri ile melodi bitirilmiştir. Seyirde Sabâ makamı nağmeleri işlenmiştir. 21. ve 22. ölçülerde mezzopiano tekniği ile dik hicaz perdesi yumuşatılarak seyre girilmiş ve ardından segâh perdesi üzerinde trill tekniği uygulanmış devamında da piano tekniği ile sönerek devam edilmiştir. Bunun neticesinde segâh perdesi yerini dik kürdi perdesine bırakarak pestleşmiştir. Bu pestleşme diğer ölçüdeki makam geçkisine hazırlanıldığını göstermektedir. 23.ve 24. ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapılmıştır. Dik kürdi perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldıktan sonra mezzopiano tekniği ile devam edilmiştir. Bu perdeyi pestleştirmek adına dik çargâh perdesinden, dik kürdi perdesine doğru glissando tekniği ile geçilip crescendo ve decrescendo tekniği ile bitirilmiştir. Seyirde Segâh makamı nağmeleri işlenmiştir.

GENEL OLARAK:

Bekir Sıtkı Sezgin'in bu bölümdeki icrâsında perdelerin bir üst derecesini ve üçlü derecelerini kullanıldığı görülmüştür. Çarpma çeşitliliği bakımından trill ile tekli, ikili, üçlü ve grupetto çarpma tekniklerinin hepsine icrâsında yer vermiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpma tekniği yapılarak vurgulama, trill tekniği yapılarak pestleştirme, ikili çarpma tekniği yapılarak perde aralığı bulma, grupetto tekniği yapılarak ise icrâyı zenginleştirmek amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Glissando kullanımı ise hem perde arası geçişi sağlamak hem de daha geniş bir kaydırma yapabilmek adına dört adet dörtlüğe tekabül edecek uzunlukta kullanılmıştır. Meral Ugurlu ise bu bölümdeki icrâsında Bekir Sıtkı Sezgin'de olduğu gibi perdelerin bir üst derecesini ve üçlü

derecelerini kullanmıştır. Fakat çarpma çeşitliliği bakımından tekli çarpma, trill ve ikili çarpma daha sık kullanılmış, grupettaya ise yer verilmemiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpma icrâyı zenginleştirme, vurgulama ve basılacak olan perdeye referans olma amacıyla, trill ise pestleştirme maksadı bulunmadan icrâyı yine zenginleştirmek amacıyla kullanılmıştır. İkili çarpma da perdeye referans olmak ve icrâyı dinamikleştirmek amacıyla kullanılmıştır.

- Meral Uğurlu glissando kullanımını Bekir Sıtkı Sezgin de olduğu gibi hem perde arası geçişi sağlamak hem de daha geniş bir kaydırma yapabilmek amacıyla kullanıldığı görülmektedir.
- Bekir Sıtkı Sezgin tarafından mezzoforte, crescendo ile birlikte kullanılmış, devamında piano veya mezzopiano kullanılmıştır. Bu kullanımlara crescendo da eşlik etmiştir. Bununla beraber cümle sonlarında crescendo ve decrescendo kullanımı devam etmiştir.
- Meral Uğurlu ifade unsurlarında ise genel olarak ezgi başında forte tekniği kullanma temayülüne devam etmiş, ardından ise Bekir Sıtkı Sezgin'den daha kısa bir aralıkta piano ve mezzopiano teknikleri kullanmıştır. Fakat bu bölümlerde crescendo ve decrescendoyu bu ifade unsurlarıyla birlikte kullanmamış, münferit yerlerde ve cümle sonlarında tercih etmiştir.
- Genel olarak her iki icrâcıda bu terennüm bölümünde zengin bir icrâda bulunmuş, fakat Bekir Sıtkı Sezgin daha çeşitli bir yorum ve ifade unsurlarına yer vermiştir. Meral Uğurlu ise daha az çeşitle daha sık bir biçimde bu unsurlardan yararlanmıştır.
- Makamsal açıdan ise iki icrâcı da Sabâ makamı çeşnisi ile başlamış olup, Bekir Sıtkı Sezgin'in Hicaz makamı çeşnisine, Meral Uğurlu'nun ise Segâh makamı çeşnisine geçtiği görülmektedir.

6.13. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 3.D (Meyân)

Meyân

Bin can i le a şık o la lı
sen gi bi ma he

Şekil 20.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 3.D (Meyân)

“Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141”

6.14. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 3.D (Meyân)

Meyân

Bin can i le a şık o la lı
sen gi bi ma he

Şekil 21.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 3.D (Meyân)

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrasının girişinde meyan kısmının başlamış olması ve güfte mânâsına uygun olması bakımından forte tekniği ile bir giriş yapmış ve crescendo tekniği kullanmıştır. Bunu takiben yine güftenin “aşık olalı” kısmında hem çarpmadan hareket ile glissando kullanmış, hem de mezzopiano tekniği ile ses seviyesini giderek düşürmüştür. İcrânın genelinde ise yalnızca güfte sonunda mezzopiano, crescendo ve decrescendo tekniklerine başvurmuştur. Devam eden bölümlerde ise forte bir icrâ genellikle çarpmasız bir biçimde yürütülmüş, bununla beraber cümle sonlarında sönerek bitirme temayülünün güfte sonlarına evrilmesine de devam etmiştir. Genel itibariyle meyan bölümünde kuvvetli bir icrâ devam edildiği görülmüş fakat güfte mânâsı dikkate alınarak icrâ edildiğinden kısım kısım ses seviyesinde düşürmeler meydana gelmiştir. Son olarak bu bölüm Hicaz makamı çeşnisinin hâkim olduğu bir biçimde sona ermiştir.

3D bölümünün 25. ve 26. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin, meyan bölümüne uygun olarak forte tekniği ile güçlü bir giriş yapmıştır. Daha sonra neva perdesinin önüne üçlü aralığındaki dügâh perdesi çarpmasını uygulamış, devamında ise yine neva perdesini nim hicaz çarpmasıyla vurgulamıştır. Bu bölüme crescendo tekniğini de kullanarak devam eden Bekir Sıtkı Sezgin, ardından glissando ile çarpmayı ortak kullanmış ve böylelikle dik kürdi perdesinden nim hicaz perdesine geçiş sağlamıştır. Bu esnada glissando kullanımı ile beraber mezzopiano tekniğini kullanması ve güftenin “aşık olalı” kısmında mezzopiano tekniği kullanması dikkat çekmektedir. 26. ölçüde ise yine neva perdesinin önüne dügâhtan hareketle çarpma yapmış, akabinde ise yine neva ve dügâh perdelerinin arkasına bir üst derecelerini kullanarak tekli çarpma teknikleri uygulamıştır. Son olarak da crescendo tekniği ile cümle tamamlanmıştır. 27. ve 28. ölçülerde ise yine mezzoforte tekniği kullanılarak başlanmış, mezzoforte ve crescendo teknikleri ile bağdaştırılmış ve devamında forte bir icrâya evrilmiştir. Münferit yerlerde tekli çarpma teknikleri perdelerin arkasına eklenmiş ve forte olarak başlamış olan icrâ, decrescendo ve crescendo teknikleri kullanımları ile sönerek tamamlanmıştır. Seyirde Hicaz makamı nağmeleri işlenmiştir.

6.15. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 3.D (Meyân)

Meyân

Bin can i le a şık (i) o la l

sen (i) gi bi ma he

Şekil 22.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 3.D (Meyân)

Meral Uğurlu bu bölümdeki icrâsının genelinde meyan bölümü olduğu için forte ve mezzoforte tekniklerini kullanmıştır. Bunu takiben yine güftenin “aşık olalı” kısmında “a” hecesinde mezzoforte, “şık” hecesinde ise mezzopiano tekniği kullanarak güftenin anlamına yorum katmıştır. Glissando kullanımına ise, hem çarpma noktasından hareketle ana perdeye ulaşmak, hem de nim hicaz perdesinden hüseyini perdesini bulabilmek amacıyla icrâsında yer vermiştir. Meyan bölümünde crescendo ve

decrescendo tekniklerine ise daha seyrek başvurmuş ve güftenin “mâh” hecesinde önce decrescendo, sonra crescendo teknikleri kullanımı ile farklı bir icrâda bulunmuştur. Cümle sonlarında sönerek bitirme temayülünün güfte sonlarına evrilmesi de devam etmiştir. Genel itibariyle Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi meyan icrâsının neredeyse tamamını forte şekilde icrâ etmiştir.

3D bölümünün 25. ve 26. ölçülerinde Meral Uğurlu meyan bölümüne uygun olarak forte tekniği ile güçlü bir şekilde giriş yapıp, neva perdesinde trill tekniğini göstererek güftenin “can ile” kısmını parlatmak adı altında hüseyini perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapmıştır. Cümle sonunda nim hicaz ve dik kürdi perdelerine glissando tekniği ile çıkarak güftenin “aşık” kısmında bir önceki ölçüde yaptığı gibi parlatılıp devamında neva perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıp, mezzopiano tekniği ile Hicaz makamı çeşnisi devam ettikten sonra, dik kürdi ve dügâh perdelerinin önüne ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği yaparak melodi sonlanmıştır. 27. ve 28. ölçülerde mezzoforte ile giriş yapıp, Hicaz makamı çeşnisi ile devam edip acem perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapmıştır. Devamında güftenin “ma” hecesine denk gelen kısımdan başlayarak sırasıyla decrescendo ve crescendo teknikleri yapıldığı görülmektedir. Daha sonra Hüseyini perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıp, nim hicaz perdesinden hüseyini perdesine çarpma tekniklerini gösterebilmek için glissando tekniği ile çıkmıştır. Meral Uğurlu hüseyini perdesinin arkasına ve bir üst derecesine, neva perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıp crescendo ve decrescendo teknikleri ile bitirmiştir.

GENEL OLARAK:

Bekir Sıtkı Sezgin’in bu bölümdeki icrâsında çarpma çeşitliliği bakımından yalnızca tekli çarpma tekniklerine yer vermiştir. Genel itibariyle tekli çarpma perdelerin ön ve arkasında perdeleri vurgulama ve referans ses olma amacıyla kullanılmıştır. Glissando kullanımı ise yine çarpma noktasından hareketle dik kürdi perdesinden nim hicaz perdesine geçiş sağlamak adına kullanılmıştır. Meral Uğurlu ise bu bölümdeki icrâsında Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi perdelerin iki ve üçüncü derecelerini kullanmıştır. Üçlü aralıktaki çarpmalar ise perdelerin önüne perdeyi bulmak amacıyla yapılmasıyla beraber, perdelerin arkasında da kullanılmıştır. Çarpma çeşitliliği bakımından tekli çarpmanın yanı sıra trill’e de yer verilmiştir.

- Çarpmalarda bu bölümde iki icrâcı da hemen hemen aynı mantık ile benzer yerlerde tekli çarpma kullanmıştır.
- Meral Uğurlu’nun glissando kullanımı, Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi aynı bölümde çarpma noktasından hareketle dik kürdi perdesinden nim hicaz perdesine geçiş sağlanması amacıyla olduğu görülmüştür.
- İfade unsurlarında ise yine her iki icrâcı aynı miktarda ve benzer mantıkla forte mezzoforte ve bir yerde piano olmak üzere bu teknikleri kullanmıştır. Bu kullanımlarda crescendo tekniği Bekir Sıtkı Sezgin’de güçlü icrâyı desteklemek için, Meral Uğurlu icrâsında ise nüans amacıyla kullanılmıştır.
- Her iki icrâcıda da cümle sonlarında crescendo ve decrescendo teknikleri kullanımı devam etmiştir.
- Güfte açısından da benzer kullanımlar olmakla beraber Bekir Sıtkı Sezgin “aşık” kelimesini bütünüyle mezzopiano, Meral Uğurlu ise “a” hecesini mezzoforte “şık” hecesini ise mezzopiano teknikleri ile tercih etmiştir.
- Genel itibariyle meyan bölümünde her iki icrâcının aynı üslubu göstermekte olduğu ve Klasik Türk Müziği icrâ üslubunun temel öğelerini ortak bir biçimde kullandıkları görülmektedir.
- Makamsal açıdan ise Bekir Sıtkı Sezgin ile Meral Uğurlu arasında ortak kullanım olarak Hicaz makamı çeşnisinin hâkim olduğu tespit edilmiştir.

6.16. Dügâh Kâr Dârü’l-Elhân Notası 4.E (4. Mısra)



Şekil 23.1 Dügâh Kâr Dârü’l-Elhân Notası 4.E (4. Mısra)

“Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141”

6.17. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 4.E (4. Mısra)

29
Gön lüm de ke der kal ma dı ey
mp mf

31
zül fü ke men dim
mp

Şekil 24.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 4.E (4. Mısra)

Bekir Sıtkı Sezgin Eser girişinde hem güfte mânâsına uygun olması bakımından hem de bir önceki bölümden farklı bir perde ile başladığından mezzopiano tekniği ile giriş yapmış ve crescendo tekniği kullanmıştır. Bunu takiben güftenin “kalmadı” kısmında mezzoforte tekniği ile ses seviyesini yükseltmiştir. Bu bölümde hem makamsal hem de güfte cümlesinin tamamlanmamasından dolayı önceki bölümlerdeki kullanımından farklı olarak yalnızca decrescendo tekniği kullanması dikkat çekmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin’in cümlelerin tamamlandığı bölümde genellikle kullanmış olduğu crescendo, decrescendo tekniğini daha erkenden başlatıp bu bölüme önem verdiği görülmüştür. Bu doğrultuda Bekir Sıtkı Sezgin’in güfteye ne kadar ehemmiyet verdiği görülebilmektedir.

4E bölümünün 29. ve 30. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin mezzopiano tekniği ve crescendo tekniği ile giriş yapılmış olup, güftenin “gönlümde keder” kısmına denk gelen yerde çargâh perdesini tutup, önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yaparak Saba makamı çeşnisine geçki yapıldığı görülmüştür. Girişteki mezzopiano tekniği, crescendo tekniği ve Sabâ makamı geçkileri göz önünde bulundurulduğunda Bekir Sıtkı Sezgin’in güfte mânâsına odaklanıp, eserin duygusuna girdiği dikkat çekmektedir. Devamında gerdaniye perdesinin önüne ve bir üst derecesine, hüseyini perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yaptıktan sonra mezzoforte tekniği ile devam etmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin’in bu teknikle giriş yapmasının sebebi güftenin “kalmadı” kısmına denk gelen yerinin mânâsı nedeni ile ilgili olduğu anlaşılmakta olup, dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine, segâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yaparak decrescendo tekniği ile bir sonraki ölçüye geçmiştir. 31. ve 32. ölçülerde bir önceki ölçünün tesiri devam

ettiğinden dolayı mezzopiano tekniğı ile giriş yaptığı görölmektedir. Dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniğı yaptıktan sonra söz konusu perde pestçe basılmış ve Sabâ makamı çeşnisine devam etmiştir. Çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniğı yapıp sırasıyla crescendo, decrescendo tekniğı ile sönerek ölçüyü bitirdiğı görölmüştür.



6.18. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 4.E (4. Mısra)



Şekil 25.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 4.E (4. Mısra)

Meral Uğurlu bu bölümde Çarpma çeşitliliği bakımından tekli, ikili ve üçlü çarpma tekniklerine yer vermiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpma tekniği vurgulama, perde bulma, trill ve hançere ile desteklemek için, ikili çarpma tekniği perde aralığı bulma ve icrâyı dinamikleştirme, üçlü çarpma tekniği ise icrâyı zenginleştirme ve perdeyi destekleme amacıyla kullanılmıştır. Glissando tekniği kullanımı ise hem perde arası geçişi sağlamak için kullanılmış hem de aynı perde üzerinde perdeyi kaydırma amacıyla kullanılmıştır. Bu bölüm genel itibarıyla mezzoforte biçimde icrâ edilmiş, yalnızca cümle sonunda crescendo ve decrescendo teknikleri kullanıldığı görülmüştür. Meral Uğurlu'nun güfte nüansı olarak ise güftenin “keder” kısmında mezzopiano ve glissando teknikleri kullanımı dikkat çekmiştir.

4E bölümünün 29. ve 30. ölçülerinde Meral Uğurlu mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapıp, mezzopiano tekniği ile devam etmiştir. Gerdaniye ve acem perdesinde üçleme tekniği ile çarpma yapmıştır. Meral Uğurlu'nun mezzoforte tekniği ile giriş yapıp mezzopiano tekniği ile devam etmesinin sebebi güftenin “gönlümde keder” kısmında güfte mânâsını vurgulamak adına olduğu dikkat çekmektedir. 29. ölçünün sonunda hüseyin perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapıp söz konusu perdeden dik hicaz perdesine glissando tekniği ile inmiş ve Sabâ makamı çeşnisini yakalamıştır. Bu teknik ile inilmesinin sebebinin dik hicaz perdesini yakalamak ve Sabâ makamı duygusuna girebilmek olduğu görülmektedir. 30. ölçüde ise çargâh perdelerinde üçleme tekniği ile çarpma yaptığı ve son olarak segâh perdesi üzerinde perdeyi parlatmak için trill tekniği ile kalış yapıldığı görülmektedir. 31. ve 32. ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapmıştır. Çargâh perdesinin önüne ve bir alt derecesine, dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma teknikleri

yapıp, dik hicaz perdesinden bir sonraki dik hicaz perdesine perdeyi tutmak ve Sabâ makamı çeşnisinin duygusunu korumak için glissando tekniği ile geçiş yapmıştır. Crescendo tekniği ile devam edildikten sonra dik hicaz perdesinin pestleştiği dikkat çekmektedir. Meral Uğurlu dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine, çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıp, crescendo ve decrescendo teknikleri ile melodiyi bitirmiştir.

GENEL OLARAK:

Bekir Sıtkı Sezgin çarpma çeşitliliği bakımından yalnızca tekli ve üçlü çarpma tekniklerine yer vermiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpma tekniği, perde bulmak ve perdelere referans olmak amacıyla kullanılmıştır. Meral Uğurlu ise bu bölümdeki icrâsında Bekir Sıtkı Sezgin'den farklı olarak perdelerin bir üst derecesini ve üçlü derecelerini kullanmıştır fakat çarpma çeşitliliği bakımından tekli çarpma, trill, ikili çarpma ve üçleme tekniği ile çarpmaya yer vermiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpma; icrâyı zenginleştirmek, vurgulama ve basılacak olan perdeye referans olma amacıyla kullanılmıştır. Trill yine zenginleştirmek amacıyla, ikili çarpma ise perdeye referans olmak, icrâyı dinamikleştirmek, üçleme tekniği ile yapılan çarpmalarda ise hem tartım değişikliği hem de hançere kullanmak amacıyla uygulanmıştır. Glissando tekniği kullanımında hem perde arası geçişi sağlamak hem de aynı perde üzerinde kaydırma amacıyla kullanılmıştır.

- Bekir Sıtkı Sezgin tarafından ifade unsurlarında mezzopiano, crescendo ve decrescendo teknikleri kullanılıp, bununla beraber cümle sonlarında crescendo ve decrescendo teknikleri bir önceki bölümlere nazaran farklı bir mantalitede kullanılmıştır.
- Meral Uğurlu ifade unsurlarında genel olarak ezgi başında forte tekniği kullanma temayülüne devam etmiş, mezzopiano tekniği kullanmıştır. Fakat bu bölümlerde crescendo ve decrescendo tekniklerini bu ifade unsurlarıyla birlikte kullanmamış, münferit yerlerde ve cümle sonlarında tercih etmiştir.
- Genel olarak bu bölümde Bekir Sıtkı Sezgin yorum ve ifade unsurlarına daha az ve seyrek bir biçimde başvurmuşken, Meral Uğurlu bu unsurları zengin ve sıkça kullanmıştır.
- Makamsal açıdan ise Bekir Sıtkı Sezgin ile Meral Uğurlu arasında ortak bir kullanım şekli olduğu, Sabâ makamı çeşnisinin hâkim olduğu tespit edilmiştir.

6.19. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm)

The image displays a musical score for a Turkish song. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure number of 33 and contains the lyrics 'Ah ah ah'. The second staff starts with a measure number of 35 and contains the lyrics 'be li va ri men'. The third staff starts with a measure number of 37 and contains the lyrics 'hey hey hey'. The fourth staff starts with a measure number of 39 and contains the lyrics 'be li mi ri men'. The music is written in a style that is common for Turkish folk songs, with a mix of eighth and quarter notes, and some rests.

33 Ah ah ah

35 be li va ri men

37 hey hey hey

39 be li mi ri men

Şekil 26.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm)

“Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141”

6.20. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

Dügâh Kâr [BSS] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

3

33 Ah yar ah
mf *mp*

35 be li ya ri men
mf

37 hey hey hey
p *mf* *p*

39 be li mi ri men
p *mf*

Şekil 27.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrâsında tekli, ikili ve üçlü çarpmalar yapmaya devam etmiştir. Eser girişinde mezzoforte tekniğiyle giriş yapmış, bu girişte crescendo ve decrescendo kullanımından yararlanmış ve bunun yanı sıra çargâh perdesinden hüseyini perdesine yukarı yönlü bir glissando tekniği kullanmıştır. Bu bölümde terennümler lafzî terennüm olması hasebiyle Bekir Sıtkı Sezgin güftelerde olduğu gibi bir anlam arayışıyla nüanslarda bulunmuştur. Söz konusu durum, bu bölümün tamamında mezzoforte, mezzopiano veya piano geçişleriyle sağlanmıştır. Bununla beraber crescendo ve decrescendo kullanımları ile desteklenmiştir. Triller hem pestleştirmek hem de cümlecik zenginleştirmek amacıyla kullanılmıştır. İkili çarpmalar ana perdelere referans olarak kullanılmaya devam etmiş, haricen üçlü çarpmalar da hem bu amaçla hem de cümlecikleri zenginleştirme maksadıyla kullanılmıştır. Her ne kadar lafzî terennüm güfte gibi nüans görsede, Bekir Sıtkı Sezgin cümle sonlarındaki söndürerek bitirme şeklini yine makamsal cümleleri takip ederek uygulamıştır. Bu doğrultuda Bekir Sıtkı Sezgin'in güfteleri takip ettiği kadar lafzî

terennümlere de önem verdiği ve ifade unsurlarını da bu doğrultuda kullandığı dikkat çekmektedir.

T2Ç bölümünün 33. ve 34. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapmıştır. Çargâh perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapıp, crescendo ve decrescendo teknikleriyle desteklemiştir. Bu tekniklerin tezahürü olarak, nağmenin bu şekilde gelişinden kaynaklı hicaz perdesinin dikçe basıldığı, daha sonra çargâh perdesinden hüseyini perdesine doğru Sabâ makamı duygusuna rahat geçebilmek için glissando tekniği ile çıkıldığı, devamında da segâh perdesinde asma kalış yapıldığı göze çarpmaktadır. 34. ölçüde yine Sabâ makamı duygusu devam ettirilmiş olup fakat bu kez mezzopiano tekniği ile giriş yapılmıştır. Hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılmış ve nağmenin gelişinden kaynaklı olarak hicaz perdesinin dikçe basıldığı görülmüştür. Devamında “ah” hecesine vurgu yapabilmek amacıyla hicaz perdesinden düğâh perdesine kadar glissando tekniği ile inmiş, düğâh perdesinin önünde ve arkasında bulunan bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği yapıp, crescendo tekniği ile devam edip, segâh perdesinde trill tekniği yaparak kısa bir asma kalış göstermiştir. 35. ve 36. ölçülerde çargâh perdesi tutularak başlanmıştır. Mezzoforte tekniği ile güçlü bir şekilde giriş yapıp bir önceki ölçülerde görülen Sabâ makamı çeşnisi ve duygusu devam ettiğinden dolayı hicaz perdesi dikçe basılmış, çargâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldıktan sonra perdeyi tutmak için çargâh perdesi üzerinde trill tekniğinin yapıldığı dikkat çekmektedir. 36. ölçüye gelindiğinde yine aynı şekilde hicaz perdesi dikçe basılıp, decrescendo tekniği ile hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine, çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldıktan sonra crescendo ve decrescendo teknikleri ile sönerek çargâh perdesinde asma kalış yaptığı görülmektedir. 37. ve 38. ölçülerde piano tekniği ile yumuşak bir giriş yapıldıktan sonra hicaz perdesinin önüne ve iki alt derecesine tekli çarpma tekniği ile başlanılıp diğer ölçülerde olduğu gibi hicaz perdesi dikçe basılmıştır. Crescendo ile devam edilip segâh perdesinin önüne üçlü çarpma tekniği uygulandığı görülmekte olup, çargâh perdesine mezzoforte tekniği ile yükselerek girildiği görülmektedir. Çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldıktan sonra bir sonraki ölçüde geçilecek makama hazırlanmak amacıyla dik kürdi perdesi basıldığı ve düğâh perdesine gelindiği görülmektedir. Devamında nağmeyi yumuşatmak için piano tekniği ile başlanılıp crescendo tekniği ile Hicaz makamı çeşnisine geçildiği

görülmektedir. 39. ve 40. ölçülerde nim zirgüle perdesi tutulup başlandığı, Hicaz makamı çeşnisi ile devam edildiği, dik kürdi perdesinin önünde ikili çarpma tekniği yapıldığı görülmektedir. 40.ölçüde dik kürdi perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği ile devam edilip, önce decrescendo daha sonra crescendo ve decrescendo teknikleri ile sönerek söz konusu ölçülerin bitirildiği görülmektedir.



6.21. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

Dügâh Kâr [MU] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

3

33 Ah *mp* *mf*

35 be li ya ri men *p*

37 hey *f* *mp* *mf*

39 be li mi ri men *mp*

Şekil 28.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

Meral Uğurlu bu bölüme mezzopiano tekniğiyle giriş yapmış, bu girişte crescendo ve decrescendo kullanımında bulunmamıştır. Bölümün genelinde yorum unsurları olan çarpmalar referans ve vurgulama amacıyla kullanılmış, bununla beraber mezzoforte mezzopiano veya piano nüanslarında, crescendo ve decrescendo teknikleri fazla tercih edilmemiştir. Bu bölümde lafzî terennümler forte, piano ve mezzopiano teknikleri ile desteklenmiş olup ayrıca crescendo ve decrescendo tekniği kullanımları da görülmüştür. Triller Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi hem pestleştirmek hem de melodik cümleyi zenginleştirmek amacıyla, glissandolar ise özellikle Sabâ makamı çeşnisinde ve perdeler arası geçişte geniş bir şekilde kullanılmıştır.

T2Ç bölümünün 33.ve 34. ölçülerinde Meral Uğurlu mezzopiano tekniği ile giriş yapıp, çargâh perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapmıştır. Bunun sonucu olarak ilk dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı ve daha sonra dik hicaz perdesinde pestlik bozulmadan trill tekniği kullanıldığı göze çarpmaktadır. Devamında hüseyini ve neva perdesinde üçleme tekniği ile çarpma yapılmış, bu sayede söz konusu perdeler üzerinde üçleme tekniği daha rahat gösterilmiştir. Sabâ makamı çeşnisi ile devam edip,

daha sonra çargâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli, segâh perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapılmıştır. Daha sonra “ah” hecesine gelen dik hicaz perdesinden segâh perdesine kadar glissando tekniği ile inilip bu teknik sayesinde makamın duygusunun bozulmadığı dikkat çekmektedir. 35. ve 36. ölçülerde bir önceki ölçünün etkiyle çargâh perdesinde decrescendo tekniği ile asma kalış yapıldıktan sonra dik hicaz perdesi pestçe basılmış ve bu kez çargâh perdesinde trill tekniği ile asma kalış yapıldığı görülmüştür. Dik hicaz perdesinin önüne ikili çarpma yapıldıktan sonra piano tekniği ile hüseyini perdesine geçilmiş ve bu teknikle hüseyini perdesinden dik hicaz perdesine kadar glissando tekniği ile inilmiştir. Devamında dik hicaz perdesinden segâh perdesine kadar da glissando tekniği ile inildikten sonra, dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine, çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. Daha sonra crescendo ve decrescendo tekniği ve Sabâ makamı duygusu ile sönerek bitirildiği görülmektedir. 37. ve 38. ölçülerde forte tekniği ile güçlü bir giriş yapılmıştır. Devamında decrescendo tekniği gösterilerek segâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine, düğâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği uygulandığı göze çarpmaktadır. Mezzopiano tekniği ile devam edilip dik çargâh perdesinin önüne “neva” perdesine çarpma tekniği yapılmıştır. Bu sayede Segâh makamı çeşnisine geçildiği ve yeni makamın duygusu neticesinde mezzoforte tekniğine geçildiği görülmüştür. 39. ve 40. ölçüde Segâh makamı çeşnisi devam ettirilip dik kürdi perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapılmıştır. Dik çargâh perdesinde mezzopiano tekniği ile trill tekniği yapıldığı göze çarpmaktadır. Sonrasında dik kürdi perdelerinin önüne ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği, düğâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. Bitirirken sırasıyla crescendo ve decrescendo teknikleri ve Segâh makamı duygusu ile sönerek bitirildiği görülmektedir.

GENEL OLARAK:

Bekir Sıtkı Sezgin’in çarpma çeşitliliği bakımından tekli, ikili ve üçlü çarpma tekniklerine yer verdiği dikkat çekmektedir. Bu çarpmalarda tekli çarpma; vurgulama, perde bulma ve perdeler referans olma amacıyla kullanılmış, ikili ve üçlü çarpma ise perdeler arası geçişleri kolaylaştırmak ve nağmeleri zenginleştirmek adına tercih edilmiştir. Meral Uğurlu’nun icrâsında ise Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi tekli, ikili çarpmalar aynı yerlerde görülmüş, haricen trill kullanımı tercih edilmiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpma icrâyı zenginleştirmek, vurgulama ve basılacak olan perdeye

referans olmak amacıyla, trill tekniği yine zenginleştirmek amacıyla, ikili çarpma ise referans olmak ve icrâyı dinamikleştirmek amacıyla kullanılmıştır.

- Glissando kullanımında her iki icrâcı da aynı bölümde glissando tercih etmiş, haricen Bekir Sıtkı Sezgin perde arası geçişi sağlamak amacıyla kullanmıştır.
- Bekir Sıtkı Sezgin tarafından ifade unsurlarından Mezzoforte, mezzopiano ve piano tekniği kullanılmış, ayrıca crescendo ve decrescendo ile bu nüanslar çeşitlendirilmiştir. Cümlelerde söndürerek tamamlama ise terennüm kısmı olduğundan dolayı makamsal cümlelerin bitiş yerlerinde kullanılmış ve ek olarak terennümün giriş kısmında da bu tekniğe yer verilmiştir.
- Meral Uğurlu'nun icrâsında ifade unsurları genel olarak mezzoforte, forte, mezzopiano ve piano nüansları kullanılmış, fakat bu bölümlerde crescendo ve decrescendo tekniklerini bu ifade unsurlarıyla birlikte tercih etmemiştir.
- İki icrâcı da forte, mezzoforte, piano, mezzopiano teknikleri kullanımlarını birbirlerinin tam aksi sıralama ile tercih etmiştir.
- Genel itibariyle bu bölümde Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun yorum unsurlarında ortak hareket ettikleri tespit edilmişken, ifade unsurlarında farklı hareket ettikleri tespit edilmiştir. Özellikle lafzî terennümün olduğu bir bölüm olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Bekir Sıtkı Sezgin'in bu bölümde kelimelere anlam katarak ifade unsurlarını tercih ettiği, Meral Uğurlu'nun ise makamsal cümlelere göre hareket ettiği dikkat çekmektedir.
- Makamsal açıdan iki icrâcı da Saba makamı çeşnisi ile başlamış olup, Bekir Sıtkı Sezgin'in Hicaz makamı çeşnisine, Meral Uğurlu'nun Segâh makamı çeşnisine geçtiği görülmektedir.

6.22. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.3.F (3. Terennüm)

Bend-i Sâni

ten di ri ten di ri di ri ten

na de re dil li di ri di ri ten

ten di ri ten di ri di ri ten

det de re dil lâ di ri di ri ten

Şekil 29.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.3.F (3. Terennüm)

“Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141”

6.23. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.3.F (3. Terennüm)

Bend-i Sâni

ten dir ten dir di ri ten

na de re dil lâ dir dir ten

ten dir ten dir dir ten

det (i) de re dil lâ dir dir ten

Şekil 30.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.3.F (3. Terennüm)

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrâsında perdelerin bir üst derecesi, iki ve diğer bölümlerden farklı olarak beşli derecelerinde tekli çarpmalar uygulamıştır. Haricen ikili ve üçlü çarpmalara da yer vermiştir. Bu bölümde terennümler ikâi terennüm olması hasebiyle Bekir Sıtkı Sezgin yorum ve ifade unsurlarında makamsal cümleleri zenginleştirmek maksadıyla bu nüanslara yer vermiştir. Mezzoforte, piano ve mezzopiano nüanslarını da bu doğrultuda münferit yerlerde kullanmış, bununla beraber crescendo ve decrescendo kullanımları ile desteklemiştir. Haricen bu nüanslar önce ses seviyesini yükseltip, ardından düşürülerek kullanılmıştır. Triller cümleyi zenginleştirme amacıyla, üçlü çarpmalar ise perdeleri vurgulamak amacıyla glissando ile beraber kullanılmıştır. Bu kullanımlarda perdelerin giderek pestleşmesi dikkat çekmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin cümle sonlarındaki söndürmelerini makamsal cümleleri takip ederek uygulamıştır. Haricen bölüm sonunda ise ilk defa rallentando tekniği tercih edilmiştir.

T3F bölümünün 41.ve 42. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin mezzopiano ve crescendo tekniği ile giriş yapmıştır. Dügâh perdesi üzerinde trill tekniği gösterildikten sonra piano tekniği ve Hicaz makamı çeşnisi ile acemaşiran perdesine doğru inilmiştir. Bu perdeye inerken nim hicaz, dik kürdi, dügâh ve rast perdelerinin arkasına ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği yapıldığı göze çarpmaktadır. Daha sonra mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapıp acemaşiran perdelerinde üçleme tekniği ile çarpma yapılmıştır. Bunun sonucunda crescendo ve daha sonrasında crescendo ve decrescendo teknikleri ile ölçülerin sonladığı görülmektedir. 43. ve 44. ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapıp, dügâh perdesinin önüne, arkasına ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. Daha sonra crescendo tekniği vasıtasıyla melodinin dik hicaz perdesine atıldığı ve söz konusu perdenin pest basıldığı görülmüştür. Devamında çargâh ve segâh perdelerinde üçleme tekniği ile çarpma yapılmış, daha sonra çargâh perdesinden glissando tekniği ile segâh perdesine inilmiştir. Segâh perdesi üzerinde üçleme tekniği ile çarpma yapıldığı ve aynı zamanda glissando tekniği yapıldığı ve arkasından sırasıyla crescendo-decrescendo teknikleri ile sönerek bitirildiği görülmektedir. 45.ve 46.ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir şekilde girilip, çargâh perdesinin önüne ve bir alt derecesine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. Bu çarpma neticesinde hicaz perdesinin dikçe basıldığı görülmüştür. Daha sonra hicaz perdesinden çargâh perdesine glissando tekniği ile yumuşak bir şekilde inilip, hicaz, çargâh, segâh perdelerinin arkasına ve bir üst derecesine tekli çarpma

teknîği yapılmıştır. Bu durumun tezahürü olarak piano tekniği ile devam edilmiş ve crescendo tekniği ile desteklenmiştir. Yeni ölçüye mezzoforte tekniği ile giriş yapıp, crescendo tekniği ile devam edilmiştir. Hicaz perdesi dikçe basılmıştır ve Sabâ makamı çeşnisi gösterilmiştir. 47.ve 48.ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapıp, düğâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine, rast perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldıktan sonra dik hicaz perdesi pestçe basılmıştır. Bu pestliğin devamını sağlamak ve sabâ makamının duygusuna girmek için dik hicaz perdelerinin önüne, arkasına ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. Devamında çargâh ve segâh perdesinde üçleme tekniği ile çarpma yapılarak, mezzopiano tekniğine geçiş yapılmıştır. Çargâh perdesinden segâh perdesine doğru glissando tekniği kullanılarak yumuşak bir şekilde inilmiş, segâh perdeleri üzerinde üçleme tekniği ile çarpma yapılmıştır. Devamında glissando tekniği yapılarak rallentando tekniği ile bitirildiği görülmektedir.

6.24. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.3.F (3. Terennüm)

Bend-i Sâni

ten dir ten dir ten

nâ de re dil lâ dir dir ten

ten dir ten dir ten

det (i) de re dil lâ dir dir ten

Şekil 31.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.3.F (3. Terennüm)

Meral Uğurlu bu bölümdeki icrâsında Bekir Sıtkı Sezginde olduğu gibi perdelerin bir üst derecesi, iki ve diğer bölümlerden farklı olarak beşli derecelerinde tekli çarpmalar

uygulamıştır. Haricen ikili, üçlü çarpmalara da yer vermiştir. Meral Uğurlu ikâi terennüm bölümünde yorum ve ifade unsurlarını makamsal cümleleri zenginleştirmek maksadıyla kullanmaktadır. Mezzoforte, piano ve mezzopiano nüanslarını sıralı bir biçimde ve yakın aralıklarla kullanmıştır. Bununla beraber crescendo ve decrescendo kullanımları cümle sonları haricinde daha seyrek görülmüştür. Triller nim hicaz perdesini vurgulamak amacıyla, ikili çarpmaların kullanımında görülmüştür. Çarpmalar hem referans olma hem de bir merdiven gibi sıralı bir biçimde sesleri duyurma amacıyla tercih edilmiştir. Üçlü çarpmalar ise Bekir Sıtkı Sezgin'de olduğu gibi perdeleri vurgulamak amacıyla glissando ile beraber kullanılmış, haricen üçlü çarpma ise perde arasında geçişi desteklemek amacıyla tercih edilmiştir. Yine aynı şekilde bu kullanımlarda perdelerin giderek pestleşmesi dikkat çekmiştir. Meral Uğurlu cümle sonlarındaki söndürmeleri, makamsal cümleler takip edilerek uygulamıştır. Meral Uğurlu, Bekir Sıtkı Sezgin'den farklı olarak bazı bölümlerde tartım değişikliği ile esere yorum katmıştır. Bekir Sıtkı Sezgin icrâsında olduğu gibi Meral Uğurlu'da ilk defa rallentando tekniğini bölüm sonunda tercih etmektedir.

T3F bölümünün 41. ve 42. ölçülerinde Meral Uğurlu icrâsında mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapmıştır. Crescendo tekniği ile dik çargâh perdesinin arkasına ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıp, Segâh makamı çeşnisiyle dik acemaşiran perdesine kadar inmiştir. Devamında dik acemaşiran perdesinin önüne tekli çarpma tekniği ve dik acemaşiran perdesinin önüne ve arkasına ikili çarpma teknikleri yapılmıştır. Daha sonra crescendo-decrescendo teknikleri ile bitirildiği görülmektedir. 43. ve 44. ölçülerde düğâh perdesinin önüne ve arkasına bir alt ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. Mezzopiano tekniği ile hicaz perdesine vurgu yapılmış ve bunun tezahürü olarak hicaz perdesi dikçe basılmıştır. Devamında çargâh perdesinin önüne, arkasına ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılmasından sonra, trill tekniği ile desteklenmesi sonucunda dik hicaz perdesi pestleştiği göze çarpmaktadır. Buraya kadar Sabâ makamı çeşnisi ile devam edilirken 44. ölçüye gelindiğinde piano tekniği ile dik çargâh perdesine gelinip segâh perdelerinde üçleme tekniği ile çarpma yapılmıştır. Daha sonra aynı anda glissando tekniği kullanılması sayesinde segâh perdesinin pestleşerek yerini dik kürdi perdesine bıraktığı, crescendo-decrescendo teknikleri ile segâh makamı çeşnisi yakalandığı görülmektedir. 45. ve 46. ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir girişin ardından çargâh perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapılmıştır. Sonrasında dik hicaz perdesinin pestleştiği

görülmektedir. Crescendo tekniğiyle devam edilip mezzopiano tekniği ile dik hicaz perdesinin arkasına ve bir üst derecesine, segâh perdesinin arkasına ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldığı da görülmektedir. 46. ölçüde mezzoforte tekniği ile girilmiş, çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine dik çargâh perdesine tekli çarpma tekniği yapıp, dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı görülmektedir. Sonrasında mezzopiano tekniğine geçilip dik çargâh perdesinden dügâh perdesine kadar segâh makamı çeşnisi ile bitirildiği görülmüştür. 47.ve 48. ölçülerde dügâh perdesinin önüne ve bir alt derecesine tekli çarpma tekniği ile giriş yapılmıştır. Piano tekniği sayesinde dik hicaz perdesine yumuşak bir şekilde geçip ve söz konusu perdenin pestçe basıldığı görülmektedir. Çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılarak, dik hicaz perdesinin de tam önüne tekli çarpma tekniği yapılması sonucunda trill tekniği ile perdenin parlatıldığı dikkat çekmektedir. Devamında mezzoforte tekniği ile güçlü bir şekilde giriş yapıldıktan sonra çargâh perdesinin önüne ve iki alt derecesine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. Devamında glissando tekniği ile segâh perdelerinde üçleme tekniği ile çarpma yapıldıktan sonra, segâh perdesi yerini dik kürdi perdesine bırakmış, crescendo ve decrescendo teknikleri ile birlikte desteklenerek rallentando tekniği ile bitirildiği görülmektedir.

GENEL OLARAK:

Bekir Sıtkı Sezgin'in bu bölümde çarpma çeşitliliği bakımından genel olarak tekli ve üçlü çarpma tekniklerine yer verdiği görülmüştür. Bu çarpmalar da tekli çarpma; vurgulama, perde bulma ve perdelere referans olma amacıyla kullanılmış, üçlü çarpmalar ise perdeleri vurgulamak ve glissando kullanımı beraberinde pestleştirmek adına tercih edilmiştir. Meral Uğurlu'nun icrâsında ise tekli, ikili, üçlü çarpmalar görülmüş, haricen trill kullanımı tercih edilmiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpmalar Bekir Sıtkı Sezgin'de olduğu gibi icrâyı zenginleştirme, vurgulama ve basılacak olan perdeye referans olma amacıyla, ikili çarpmalar ise Bekir Sıtkı Sezgin'den farklı olarak hem referans olma hem de bir merdiven gibi ardışık biçimde sesleri yükseltmek amacıyla kullanılmıştır. Üçlü çarpmalar ise Bekir Sıtkı Sezgin ile aynı amaç doğrultusunda glissando ile beraber perdeleri pestleştirmek için kullanılmıştır. Trill ise nim hicaz perdesini vurgulama amacıyla tercih edilmiştir. Glissando kullanımında ise her iki icrâcı da aynı bölümde uzun glissando tercih etmiş, üçlü çarpmaların olduğu bölümlerde kısmi pestleştirmeler sağlamak amacıyla kullanmıştır.

- Bekir Sıtkı Sezgin tarafından ifade unsurları giriş bölümü haricinde cümle başları mezzoforte ile girilerek crescendo eşliğinde güçlendirilerek kullanılmış, yalnızca cümle sonlarında decrescendo ve mezzopiano tekniklerine yer verilmiştir.
- Giriş bölümünün ise makam geçkisi hasebiyle mezzopiano ve piano teknikleri ile icrâ edildiği düşünülmektedir.
- Meral Uğurlu'nun icrâsında ifade unsurlarında genel olarak mezzoforte, forte, mezzopiano ve piano teknikleri kullanılmış bu durum da yine makamsal cümleleri desteklemek adına kullanılmıştır.
- Genel itibariyle bu bölümde Bekir Sıtkı Sezgin yorum unsurlarında daha sade bir yaklaşım izlemektedirken, Meral Uğurlu her ezgide farklı bir yorum unsuruna başvurmuş ve hatta tartım değişikliklerine dahi başvurmuştur.
- İfade unsurlarında genel itibariyle Bekir Sıtkı Sezgin daha güçlü girişler kullanmış ve crescendo ile desteklemiş, Meral Uğurlu ise bölüm bölüm yükselip alçalan ve bu unsurlar bakımından çeşitlilik itibariyle zengin olan bir icrâ sergilemiştir.
- Makamsal açıdan ise Bekir Sıtkı Sezgin'in Hicaz makamı çeşnisi ile başlayıp devamında Sabâ makamı çeşnisi ile devam ettiği, Meral Uğurlu'nun ise Segâh makamı çeşnisi ile başlayıp, Sabâ makamı çeşnisiyle devam edip satır sonlarında segâh makamı çeşnisine geçtiği görülmektedir.

6.25. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 5.G (5. Mısra)

Yürük Semâî

Et dim bu dü gâh kâ rı a hib ba ye he diy ye

53 Et dim bu dü gâh kâ rı a hib ba ye he diy le (SAZ)

Şekil 32.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 5.G (5. Mısra)

“Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141”

6.26. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 5.G (5. Mısra)

4 Dügâh Kâr [BSS] - Pek sevdım efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

Yürük Semâî ♩ = 102

Et tim bu dü gâh kâ rı a hib

ba ya he diy ye

Et tim bu dü gâh kâ rı a hib

ba ya he diy le (SAZ)

Şekil 33.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 5.G (5. Mısra)

Bekir Sıtkı Sezgin, yürük semâî bölümüne geçilmesi nedeniyle yorum ve ifade unsurlarında çeşitliliğe yer vermiştir. Mezzoforte, forte ve mezzopiano tekniklerini bu doğrultuda münferit yerlerde kullanmış, bununla beraber crescendo ve decrescendo kullanımları ile desteklemiştir. Yürük semâî kısmına geçilmesi hasebiyle mezzoforte ve forte icrâya hâkim bir şekilde işlenmiştir. Triller cümle zenginleştirme amacıyla, üçlü çarpmalar ise perdeleri vurgulamak maksadıyla tercih edilmiştir. Eser genelinde tartım değişiklikleri ile bu bölüm zenginleştirilmiş, üçlü çarpma sıkça kullanılmıştır. Cümle sonlarında ise söndürerek bitirme bu bölümde görülmemektedir.

G5 bölümünün 49. ve 50. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapmıştır. Bu girişin ardından rast perdesinin önüne ve bir alt derecesine tekli çarpma tekniği yapıp decrescendo tekniği ile güftenin “bu” hecesine denk gelen yerinde trill tekniğini yapmıştır. Bu durumun nedeni ölçünün devamında yer alan “dügâh” cümlesine denk gelen kısımdaki tartımı yapmayı kolaylaştırmak, hançerenin oturmasını sağlamak içindir. Sonrasında dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst

derecesine tekli çarpma tekniği yapılarak dik hicaz perdesi pestçe basılmış ve ölçü sonundaki “hib” hecesinde trill tekniği kullanıldığı görülmektedir. 51.ve 52. ölçülerde segâh, düğâh perdelerinde hançere kolaylığı için üçleme tekniği yapıldığı ve bu sırada dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı dikkat çekmektedir. Devamında ise dik çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldığı, güftenin “hediye” cümlesine denk gelen kısmında ise hem gelinecek perdeyi koruyabilmek hem de hançereyi isabetli yapabilmek için üçleme tekniği ile çarpma kullanıldığı göze çarpmaktadır. Crescendo tekniği ile devam edilirken dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli, çargâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli, segâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli, düğâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli, son olarak ta rast perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma teknikleri yapıldığı görülmektedir. 53. ve 54. ölçülerde 49. ve 50. ölçülerdeki icrânın aynısının yapıldığı görülmektedir. 55. ve 56. ölçülerde mezzopiano tekniği ile devam edilip, çargâh perdesinin önüne ve bir alt derecesine tekli çarpma yapılmıştır. Mezzopiano tekniği sayesinde “ba” hecesinde görülen tartımın yumuşak bir hançereyle çıkarıldığı, “ya” hecesindeki dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı, dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldıktan sonra güftenin “hediye” cümlesine denk gelen kısmında hem gelinecek perdeyi koruyabilmek hem de hançereyi isabetli yapabilmek için üçleme tekniği ile çarpma kullanıldığı görülmüştür. Söz konusu bölümde Sabâ makamı çeşnilerinin hâkim olduğu görülmektedir.

6.27. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 5.G (5. Mısra)

4 Dügâh Kâr [MU] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

Yürük Semâî ♩ = 112

Et tim bu dü gâh kâ rı e hib
mf *mf*

ba ya he diy ye (SAZ)
mp *mf*

Et tim bu dü gâh kâ rı e hib
mf *mp*

ba ya he diy le (SAZ)
p *mf* *f*

Şekil 34 .1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 5.G (5. Mısra)

Meral Uğurlu, yürük semâî bölümüne geçilmesi nedeniyle Bekir Sıtkı Sezgin'de olduğu gibi yorum ve ifade unsurlarında çeşitlilik göstermiştir. Mezzoforte, forte, piano ve mezzopiano teknikleri yakın aralıklarla satır başlarında kullanmış, bununla beraber bir bölüm hariç crescendo ve decrescendo kullanımı görülmemiştir. Mezzoforte kullanımının hemen ardından mezzopiano tekniği kullanılmış, tartım değişikliğine gidilen bölümlerde genellikle mezzopiano tercih edilmiştir. Triller Bekir Sıtkı Sezgin'de olduğu gibi cümle zenginleştirme amacıyla, üçlü çarpmalar ise perdeleri vurgulamak ve pestleştirmek için tercih edilmiştir. Eser genelinde bazı yerlerde tartım değişikliklerine gidilmiştir. Cümle sonlarında ise Bekir Sıtkı Sezgin'de olduğu gibi söndürerek bitirme bu bölümde görülmemektedir.

5G bölümünün 49. ve 50. ölçülerinde Meral Uğurlu mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapmıştır. Ölçülerdeki dik hicaz perdeleri pestçe basılmış, dik hicaz ve dügâh perdeleri üzerinde trill tekniği yapılmıştır.

51. ve 52. ölçülerde mezzopiano tekniği sayesinde yumuşak bir hançereyle giriş yapıp dik hicaz perdesi pestçe basılmıştır. Güftenin “he” hecesine denk gelen kısmında trill, “hediye” cümlesine denk gelen kısmında ise hem gelinecek perdeyi koruyabilmek hem de hançereyi isabetli yapabilmek için üçleme tekniği ile çarpma kullanıldığı göze çarpmaktadır. 53. ve 54. ölçülerde 49. ve 50. ölçülerdeki icrânın aynısının yapıldığı görülmektedir. 55. ve 56. ölçülerde “ba” hecesinde hançere kullanımı ile başlanmış olduğu ve 55. ölçünün başındaki dik hicaz perdesine piano tekniği ile çıkılarak bu hançerenin yumuşatıldığı ve dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı görülmektedir. Güftenin “he” hecesine denk gelen kısmında trill, “hediye” cümlesine denk gelen kısmında ise hem gelinecek perdeyi koruyabilmek hem de hançereyi isabetli yapabilmek için üçleme tekniği ile çarpma kullanıldığı göze çarpmaktadır. Söz konusu bölümde Sabâ makamı çeşnilerinin hâkim olduğu görülmektedir.

GENEL OLARAK:

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrâsında çarpma çeşitliliği bakımından tekli ve üçlü çarpma yapmış ve trill tekniklerine yer vermiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpma; vurgulama, perde bulma ve perdelere referans olma amacıyla kullanılmış, üçlü çarpmalar ise yürük semai bölümü sebebiyle icrâyı zenginleştirmek adına tercih edilmiştir. Meral Uğurlu’nun icrâsında ise yalnızca tekli, üçlü ve trill çarpmaları tercih edilmiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpmalar Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi icrâyı zenginleştirme, vurgulama ve basılacak olan perdeye referans olma amacıyla kullanılmış fakat Bekir Sıtkı Sezgin’den farklı olarak yalnızca bir üst derecesine uygulanmıştır. Yalnızca bir üst derecesine uygulanmasındaki maksadın ise icrânın yürükleşmesi hasebiyle yakın aralığı tercih etmek olduğu düşünülmektedir. Üçlü çarpmalar perde arasında geçişi destekleyici nitelikte Bekir Sıtkı Sezgin’den farklı olarak pestleştirme maksadıyla segâh perdelerinde kullanıldığı görülmüştür. Bekir Sıtkı Sezgin’de ise buna ek olarak icrâyı zenginleştirme maksadıyla kullanımlar da görülmektedir. Trill kullanımında her iki icrâcıda da pestleştirme maksadı terk edilmiş, yalnızca hançere kullanımı açısından tercih edilmiştir. Glissando kullanımı ise her iki icrâcıda da görülmemiştir.

- Bekir Sıtkı Sezgin tarafından ifade unsurları satır başlarında mezzoforte ve crescendo eşliğinde güçlendirilerek kullanılmış, yalnızca bir bölümde decrescendo ve mezzopiano tekniklerine yer verilmiştir.

- Meral Uğurlu'nun icrâsında ifade unsurlarında genel olarak mezzoforte tekniğinin peşinden hemen mezzopiano ve piano teknikleri kullanılmış, crescendo ve decrescendo kullanımları ise sık tercih edilmemiştir.
- Eser içerisinde tartım değişikliklerine gidilen yerlerde ise Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümlerde daha çok ifade unsuru ile destek vermekteyken, Meral Uğurlu ifade unsurlarını tartım değişikliklerine fazla dahil etmemektedir.
- Genel itibariyle bu bölümde Bekir Sıtkı Sezgin yorum unsurlarında daha sık bir yaklaşım izlemektedirken, Meral Uğurlu ise yorum unsurlarıyla beraber ifade unsurlarında çeşitliliğe yer vermemiş, daha ziyade mezzoforte ve mezzopiano tekniklerinin sıralı kullanımı tercih edilmiştir.
- İfade unsurlarında genel itibariyle Bekir Sıtkı Sezgin daha güçlü girişler kullanmış ve crescendo ile desteklemiş, Meral Uğurlu ise bölüm bölüm yükselip alçalan ve bu unsurlar bakımından daha yakın aralıklar kullanmıştır.
- Makamsal açıdan ise Bekir Sıtkı Sezgin ile Meral Uğurlu arasında ortak bir kullanım şekli olduğu, Sabâ makamı çeşnisinin hâkim olduğu göze çarpmaktadır.

6.28. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 6. Ğ (6. Mısra)

Kim din ler i se Fa i ki yad ey le me li dir

Kim din ler i se Fa i ki yad ey le me li dir (SAZ)

Şekil 35.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası 6. Ğ (6. Mısra)

6.29. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 6. Ğ (6. Mısra)

Kim din ler i se Fa i ki yad
f *mf*

ey le me li dir
mp

Kim din ler i se Fa i ki yad
mf *mp*

ey le me li dir (SAZ)
f

Şekil 36.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 6. Ğ (6. Mısra)

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrâsında mezzoforte, forte ve mezzopiano tekniklerini münferit yerlerde kullanmış, bununla beraber crescendo ve decrescendo kullanımları bu bölümlerden farklı yerlerde tercih edilmiştir. Güfte mânâsına değinmek maksadıyla forte, mezzoforte ve mezzopiano tekniklerini icrâyâ sıklıkla işlemiştir. Triller icrâyı zenginleştirmek maksadıyla arka arkaya kullanılmış, buna benzer şekilde ikili çarpmalar da bir merdiven gibi kullanılmış, ayrıca eser başlangıcında beşli aralıktaki iki perde ise neva perdesine referans maksadı ile tercih edilmiştir. Üçlü çarpmalar ise perdeleri vurgulamak ve pestleştirmek maksadıyla tercih edilmiştir. Eser genelinde münferit yerlerde tartım değişiklikleri görülmüş, cümle sonlarında ise söndürerek bitirme bu bölümde kullanılmamıştır. Güfte de ise “kim dinler ise faiki yad eylemelidir” ikazı bilhassa mezzoforte ve forte teknikleri ile vurgulanmıştır.

6Ğ bölümünün 57. ve 58. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin forte tekniği ile neva perdesinin önüne ikili çarpma tekniği uygulayarak giriş yapmıştır. Decrescendo

teknîği ile devam edilirken acem perdelerinin önüne, bir altına ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği, hüseyini perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği, neva perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. Bu çarpmalar sayesinde hançere icrâsının kolaylaştığı göze çarpmaktadır. Devamında mezzoforte tekniği ile girilip, güftenin “fâ” hecesine denk gelen neva perdesinin önüne ve bir alt derecesine nim hicaz perdesi çarpmasının yapılması geçilecek makamın habercisi olarak görülmektedir. “ik’ı yad” hecesine denk gelen kısımdaneva perdesinin önüne, arkasına ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniğinin yapılması, hem geçilecek olan makam çeşnisinin perdelerini basabilmek hem de kolay hançere yapabilmek için olduğu dikkat çekmektedir. En sondaki dik kürdi perdesinin üzerinde trill tekniği ile asma kalış yapıldığı ve Hicaz makamı çeşnisine geçildiği görülmüştür. 59. ve 60. ölçülerde mezzopiano tekniği ile Meral Uğurlu yumuşak bir giriş sağlamış ve nim hicaz perdesinin üzerinde trill tekniğini uyguladığı görülmüştür. Neva perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. 59. ölçünün tamamı dikkate alındığında güftenin “eylemelidir” cümlesine denk gelen kısmında geçilen makam çeşnisinin duygusu güftenin manasıyla bütünleşmiş ve icrâ edilen tartımın buna uygun olarak yapıldığı görülmüş olup ek olarak tartım içerisindeki üçleme tekniği ile çarpma dikkat çekmektedir. 60. ölçüde crescendo tekniği ile birlikte nikriz makamı çeşnisi görülmektedir. 61.ve 62. ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapıldıktan sonra acemaşiran ve rast perdelerinin önüne ikili çarpma tekniği ile devam edilip, dik kürdi perdesinden düğâh perdesine doğru glissando tekniği ile inildiği ve bu sırada crescendo tekniği ile desteklendiği göze çarpmaktadır. Devamında mezzopiano tekniği ile neva perdesine vurgu yapılırken trill tekniği ile desteklendiği ve neva perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yardımıyla tartımın devamındaki Hicaz makamı çeşnisini ve duygusunu vurguladığı görülmektedir. 63.ve 64. ölçülerde güftenin “eylemelidir” cümlesine gelen yerlerin başında, dik kürdi perdesinin önüne ve bir üst derecesine nim hicaz perdesi çarpmasını yapıp bu sayede makamın duygusunun devam ettirildiği görülmüştür. 63. ölçünün tamamı dikkate alındığında güftenin “eylemelidir” cümlesine denk gelen kısmında devam ettirilen makam çeşnisinin duygusu güftenin manasıyla bütünleştiği ve icrâ edilen tartımın buna uygun olarak yapıldığı görülmüştür. Bu duruma ek olarak tartım içerisindeki üçleme tekniği ile çarpma dikkat çekmekte ve böylelikle Hicaz makamı çeşnisinin devam ettiği görülmektedir.

6.30. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 6. Ğ (6. Mısra)

57 Kim din ler i se Fa i kı yad *f* *mp*

59 ey le me li dir *mf*

61 Kim din ler i se Fa i kı yad *mf* *mp* *p*

63 ey le me li dir (SAZ) *mf*

Şekil 37.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 6. Ğ (6. Mısra)

Meral Uğurlu bu bölümdeki icrâsında mezzoforte, forte, mezzopiano, piano teknikleri kullanmış, bununla beraber crescendo ve decrescendo kullanımları ile desteklenmiştir. Güfte mânâsına değinmek maksadıyla forte, mezzoforte, mezzopiano ve piano nüansları icrâda sıklıkla işlenmiştir. Triller icrâyı zenginleştirmek maksadıyla Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi arka arkaya kullanılmış ve yine benzer şekilde ikili çarpmalar da bir merdiven gibi kullanılmıştır. Üçlü çarpma kullanımında da yine Bekir Sıtkı Sezgin ile benzer şekilde perdeleri vurgulamak ve pestleştirmek maksadı gözetilmiştir. Eser genelinde münferit yerlerde tartım değişiklikleri görülmüş, cümle sonlarında ise söndürerek bitirme iki icrâcıda da yürük semâinin başından itibaren terk edilmiştir. Güftede ise mezzoforte, mezzopiano kullanımı Bekir Sıtkı Sezgin’den farklı olarak yalnızca makamsal açıdan dikkat edilerek uygulanmıştır.

6Ğ bölümünün 57. ve 58. ölçülerinde Meral Uğurlu forte tekniği ile güçlü bir giriş yapmıştır. Daha sonra acem perdesinin önünde ikili çarpma tekniği gösterip devamında, acem perdesinin önüne ve bir üst derecesine, hüseyini perdesinin önüne ve bir üst derecesine, neva perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniklerini yapmıştır. Bu sayede hançere icrâsının kolaylaştığı göze çarpmakta olup devamında

ise güftenin “fâ” hecesine denk gelen kısımda bulunan neva perdesinin önüne ve üç alt derecesine tekli çarpma tekniği ile girilip “ik’ı yad” hecesine denk gelen kısımda mezzopiano tekniği kullanılmıştır. Bunun nedeni ise hem geçilecek olan makam çeşnisinin perdelerini basabilmek hem de kolay hançere yapabilmek için olduğu görülmüştür. En sondaki dik kürdi perdesinin üzerinde trill tekniği ile asma kalış yapıldığı ve Hicaz makamı çeşnisine geçildiği görülmektedir. 59. ve 60. ölçülerde nim hicaz perdesi üzerinde trill tekniği gösterilip 59. ölçünün tamamı dikkate alındığında, güftenin “eylemelidir” cümlesine denk gelen kısımda mezzoforte tekniği ile güçlü bir şekilde girilip, geçilen makam çeşnisinin duygusu güftenin manasıyla bütünleşmiş ve icrâ edilen tartımın buna uygun olarak yapıldığı görülmüştür. Bu duruma ek olarak tartım içerisindeki üçleme tekniği ile çarpma dikkat çekmektedir. 60. ölçüde “dir” hecesine denk gelen kısımdaki dügâh perdesinin önüne ve bir üst derecesi, dik kürdi perdesine çarpma tekniği yapılarak decrescendo ve arkasından crescendo teknikleri ile birlikte Nikriz makamı çeşnisi ile tamamlandığı dikkat çekmektedir. 61. ve 62. ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapıp güftenin “ise” hecesine denk gelen kısımda mezzopiano tekniğine geçilip bunun tezahürü olarak crescendo-decrescendo teknikleri ile sönerek icrânın yerini piano tekniğine bıraktığı görülmektedir. Bunun nedeni icrâcının güftenin manasını tam olarak ifade etmek için olduğu düşünülmektedir. Güftenin “fâ” hecesine denk gelen kısımdaki neva perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapılarak Hicaz makamının duygusuyla ve güftenin anlamıyla bağdaştırılarak son bulduğu görülmektedir. 63. ve 64. ölçülerde 63. ölçünün tamamı dikkate alındığında güftenin “eylemelidir” cümlesine denk gelen kısımda devam ettirilen makam çeşnisinin duygusu, güftenin manasıyla bütünleşmiş ve icrâ edilen tartımın buna uygun olarak yapıldığı görülmüştür. Bu duruma ek olarak tartım içerisindeki üçleme tekniği ile çarpma dikkat çekmekte ve Hicaz makamı çeşnisinin devam ettiği görülmektedir.

GENEL OLARAK:

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrâsında genellikle perdelerin bir, iki, üç ve dörtlü derecelerinde çarpmalar uygulamış, çarpma çeşitliliği bakımından tekli, üçlü ve trill tekniklerine yer vermiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpma; vurgulama, perde bulma ve perdeler referans olma amacıyla kullanılmış, üçlü çarpmalar ise icrâyı zenginleştirmek ve perdeleri pestleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Meral Uğurlu’nun icrâsında ise Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi tekli, üçlü ve trill çarpmaları tercih

edilmiştir. Perdelerin bir, iki, üç ve dördüncü derecelerinde çarpmalar uygulanmış, çarpma çeşitliliği bakımından tekli, üçlü ve trill tekniklerine yer vermiştir. Yine aynı şekilde tekli çarpma; vurgulama, perde bulma ve perdelere referans olma amacıyla kullanılmış, üçlü çarpmalar ise icrâyı zenginleştirmek ve perdeleri pestleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Trill kullanımında ise her iki icrâcıda da pestleştirme maksadı terk edilmiş, yalnızca hançere kullanımı açısından tercih edilmiştir. Glissando kullanımı ise yalnızca Bekir Sıtkı Sezgin’de perde arasındaki geçişi desteklemek adına tercih edilmiştir.

- Bekir Sıtkı Sezgin tarafından ifade unsurları güftenin mânâsına da uygun olarak mezzoforte, forte, mezzopiano ile crescendo decrescendo teknikleri eşliğinde güçlendirilerek kullanılmakta iken, Meral Uğurlu bu unsurları yalnızca makam çeşnilerine değinmek maksadıyla kullanmaktadır.
- Genel itibariyle bu bölümde Bekir Sıtkı Sezgin’in yorum unsurlarında benzerlik görülmüş, ifade unsurlarında tercihler bakımından güfte ve çeşni önceliğine göre farklılıklar oluşmuştur.
- İfade unsurlarında genel itibariyle Bekir Sıtkı Sezgin daha güçlü girişler kullanmış ve crescendo ile desteklemiş, Meral Uğurlu ise bölüm bölüm yükselip alçalan ve bu unsurlar bakımından daha çok çeşniyi öncelikli kullanmıştır.
- Makamsal açıdan ise Bekir Sıtkı Sezgin ile Meral Uğurlu arasında ortak bir kullanım şekli olduğu, Hicaz ve Nikriz makamı çeşnilerinin hâkim olduğu göze çarpmaktadır.

6.31. Dügâh Kâr Dârü’l-Elhân Notası 7. H (7. Mısra)

Er ba bı te ren nüm o ku yub da i mül ev kat (SAZ)

Er ba bı te ren nüm o ku yub da i mül ev kat (SAZ)

Şekil 38.1 Dügâh Kâr Dârü’l-Elhân Notası 7. H (7. Mısra)

“Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141”

6.32. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 7. H (7. Mısra)

5

Dügâh Kâr [BSS] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

Er ba bı te ren nüm o ku yub
da i mü lev kat (SAZ)

Şekil 39.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 7. H (7. Mısra)

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrâsında perdelerin bir, iki ve üçüncü derecelerinde tekli çarpmalar uygulamış, haricen ikili, trill ve üçlü çarpmalara da yer vermiştir. Yalnızca forte ve mezzopiano tekniklerine yer verilmiş olup, ağırlıklıla forte bir icrâ yapmıştır. Bununla beraber crescendo ve decrescendo kullanımları bu bölümlerde farklı yerlerde tercih edilmiştir. Triller icrâyı zenginleştirmek maksadıyla kullanılmış, ikili çarpmalar ise bu bölümde perdelere referans olmak maksadıyla tercih edilmiştir. Üçlü çarpmalar ise perdeleri vurgulamak maksadıyla tercih edilmiştir. Eser genelinde münferit yerlerde tartım değişiklikleri görülmüş, cümle sonlarında söndürme ise bu bölümde cümle sonunda değil satır başında tercih edilmiştir. Glissandolar ise perdeler arasında geçiş yapabilmek maksadıyla kullanılmıştır.

7H bölümünün 65. ve 66. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin forte tekniği ile güçlü bir giriş yaptığı neva perdesinin önüne ikili çarpma tekniği, hüseyini perdesinin önüne ve bir üst derecesine, neva perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yaparak perdeyi yurgulamıştır. Bu durumun neticesinde decrescendo tekniği ile devam edildiği dikkat çekmektedir.

67. ve 68. ölçülerde crescendo-decrescendo teknikleri ile devam edilip nim hicaz perdesinin önüne ve bir alt derecesi dik kürdi perdesine çarpma tekniği, nim hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine çarpma tekniği yapılmıştır. Bu durumdan ötürü tartım devamında üçleme tekniği ile çarpma uygulaması yapıldığı, güftenin “lev” hecesine denk gelen kısmında trill tekniği ile düğâh perdesinin parlatıldığı dikkat çekmektedir. Bu tekniklerin kullanılmasının neticesinde güftenin manasına uygun bir şekilde icrâ ortaya çıktığı görülmektedir. Devamında forte tekniği ile güçlü bir girişin ardından neva perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıp, hüseyini perdesinde trill tekniği gösterildiği ve genel olarak Hicaz makamı çeşnisinin hâkim olduğu görülmektedir. 69. ve 70. ölçülerde forte tekniği ile güçlü bir girişin ardından gerdaniye perdesini sabit tutabilmek adına gerdaniye perdesinin önüne ve iki alt derecesine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. Söz konusu perdenin tutulduğu görülmekte olup devamında decrescendo tekniği ile destekleyerek güftenin “ren” hecesine denk gelen kısmında trill tekniği kullanılmıştır. Bu sayede tartımın devamında bulunan üçleme tekniğine zemin hazırlanmakta ve bu sırada üçleme yapılırken evç perdesinin de pestçe basıldığı görülmektedir. 70. ölçüye gelindiğinde Meral Uğurlu muhayyer perdesinin önüne ve iki alt derecesi evç perdesine çarpma tekniği ile devam etmiştir. Meral Uğurlu muhayyer perdesinden gerdaniye perdesine doğru glissando tekniği ile inip decrescendo tekniği ile birlikte bunu desteklemesinin akabinde, sonradan gelen evç perdesini pestçe basmıştır. Evç perdesinden neva perdesine kadar glissando tekniği ile inilmiştir. İcrâcının söz konusu perdelerde glissando tekniği ile inmesinin nedeni, güftenin mânâsına ve seyirin perdelerine verdiği ehemmiyet olduğu anlaşılmaktadır. 71. ve 72. ölçülerde forte tekniği ile güçlü bir giriş yapıp, gerdaniye perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapılarak evç perdesinin pestçe basıldığı görülmüştür, Meral Uğurlu muhayyer perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapıp aynı perde üzerinde decrescendo tekniğine başladığı ve bunun tezahürü olarak bu bölüme mezzopiano tekniğiyle devam ettiği görülmüştür. Neva perdesinin önüne ve bir üst derecesine, hüseyini perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma teknikleri yapıldığı da dikkat çekmektedir. 71. ve 72. ölçülerde “daim’ül-evkât” cümlelerine denk gelen yerlerin güfte mânâsı vurgulanarak icrâ edildiği ve söz konusu ölçülerin tamamlandığı görülmektedir.

6.33. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 7. H (7. Mısra)

5

Dügâh Kâr [MU] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

Er ba bı te ren nüm o ku yub
f *mp*

da i mü lev kat (SAZ)
f

Er ba bı te ren nüm o ku yub
f *mf*

da i mü lev kat (SAZ)
f *mf*

Şekil 40.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 7. H (7. Mısra)

Meral Uğurlu bu bölümdeki icrâsında perdelerin bir üst ve ikinci derecelerinde tekli çarpmalar uygulamış, haricen yalnızca ikili çarpmaya yer vermiştir. Forte, mezzoforte ve mezzopiano tekniklerine yer vermiş olup, Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi ağırlıklıla forte bir icrâ yaptığı görülmektedir. Fakat crescendo ve decrescendo kullanımlarını desteklemek amacıyla forte ve mezzopiano tekniklerini birlikte tercih etmiştir. Bölüm genelinde ikili çarpmalar Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi perdelere referans olmak maksadıyla tercih edilmiştir. Eser genelinde münferit yerlerde tartım değişiklikleri üçleme ile görülmüş, cümle sonlarında söndürme ise bu bölümde nefes alma yerinde tercih edilmiştir. Glissandonun ise perdeyi pestleştirmek adına kullanılması dikkat çekmektedir.

7H bölümünün 65.ve 66. ölçülerinde Meral Uğurlu forte tekniğini uygulayarak nim hicaz perdesiyle güçlü bir giriş yapmıştır. 66. ölçüde decrescendo tekniği ile başlangıç yapıp arkasına mezzopiano tekniği ile dik acem ve gerdaniye perdesine yumuşak bir vurgu yapılmıştır. Devamında hüseyini perdesinin önüne ve bir üst derecesine, neva perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma teknikleri yapıldığı görülmektedir.

67. ve 68. ölçülerde nim hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği, dördüncü nota olan nim hicaz perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği uygulandığı ve bu sayede hem hançerinin kolay icrâ edilmesi hem de Hicaz makamı duygusunun rahat ifade edilmesinin sağlandığı görülmektedir. Devamında forte ve crescendo tekniği ile kuvvetli bir giriş yapıldığı ve neva perdesinin önüne ikili çarpma tekniği uygulandığı dikkat çekmektedir. 69. ve 70. ölçülerde forte ve crescendo tekniği devam ettirilip güftenin “teren” kelimesinde üçleme tekniğinin yapıldığı ve bu esnada evç perdesinin pestçe basıldığı göze çarpmaktadır. 70. ölçüye gelindiğinde mezzoforte tekniği ile devam edilmiş ve güftenin mânâsı da göz önüne alınarak tartım icrâsınınu yumuşatmak için Meral Uğurlu muhayyer perdesinin önüne ikili çarpma tekniği uygulamıştır. Yine evç perdesi pestçe basılıp crescendo-decrescendo teknikleri ile birlikte sönerek tamamladığı görülmüştür. 71.ve72. ölçülerde forte tekniği ile güçlü bir giriş yapıp gerdaniye perdesine vurgu yapılarak tartıma başlarken, tartım içindeki evç perdesinin pestçe basıldığı dikkat çekmekte olup, gerdaniye perdesinin arkasına ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği, dik acem perdesinin arkasına ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldığı göze çarpmaktadır. 72. ölçüye gelindiğinde mezzoforte- decrescendo teknikleri ve neva perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapılması vasıtasıyla hüseyini perdesinde bırakıldığı görülmektedir. 71. ve 72. ölçülerde “daim’ül-evkât” cümlelerine denk gelen yerlerin güfte mânâsı vurgulanarak icrâ edildiği ve söz konusu ölçülerin tamamlandığı görülmektedir.

GENEL OLARAK:

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrâsında genellikle perdelerin bir, iki ve üçüncü derecelerine çarpmalar uygulamış, çarpma çeşitliliği bakımından tekli, ikili, trill ve üçlü çarpma tekniklerine yer vermiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpma; vurgulama, perde bulma ve perdelere referans olma amacıyla kullanılmış, ikili çarpmalar da ise önüne geldiği perdeye referans olmak maksadıyla kullanılmıştır. Triller icrâyı zenginleştirmek, üçlü çarpmalar ise icrâyı hem zenginleştirmek hem de perdeleri pestleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Meral Uğurlu’nun icrâsında ise Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi tekli, ikili üçlü ve trill çarpmaları tercih edilmiştir. Perdelerin bir üst ve ikili derecelerine tekli çarpmalar uygulanmış, çarpma çeşitliliği bakımından tekli, ikili, üçlü ve trill tekniklerine yer vermiştir. Yine aynı şekilde çarpmalarda tekli çarpma, vurgulama, perde bulma ve perdelere referans olma amacıyla kullanılmıştır.

İkili çarpmalar önüne geldiği perdeye referans olması, üçlü çarpmalar ise icrâyı zenginleştirmesi ve perdeleri pestleştirmesi amacıyla kullanılmıştır. Trill tekniği ise tercih edilmemiştir.

- Glissando kullanımı Bekir Sıtkı Sezgin’de perde arasındaki geçişi desteklemek adına, Meral Uğurlu’da ise perdeyi pestleştirmek adına tercih edilmiştir.
- Bekir Sıtkı Sezgin tarafından ifade unsurları güftenin mânâsına da uygun olarak mezzoforte, forte ile crescendo-decrescendo eşliğinde kullanılmaktadır.
- Meral Uğurlu, Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi forte bir icrâ tercih etmiş olup, decrescendo ve crescendo tekniklerini Bekir Sıtkı Sezgin’den daha yakın bir aralıkta kullanmıştır.
- Genel itibariyle bu bölümde Bekir Sıtkı Sezgin ile Meral Uğurlu’nun yorum unsurlarında benzerlik görülmüş, ifade unsurlarında tercihler bakımından ise münferit yerlerde ufak farklılıklar oluşmuştur.
- Her iki icrâcıda bu bölümü forte temelli yaklaşımlarla desteklemiş, Meral Uğurlu crescendo ve decrescendoyu daha yakın bir aralıkta kullanmıştır.
- Makamsal açıdan ise Bekir Sıtkı Sezgin ile Meral Uğurlu arasında ortak bir kullanım şekli olduğu, Hicaz makamı çeşnisinin hâkim olduğu göze çarpmaktadır.

6.34. Dügâh Kâr Dârü’l-Elhân Notası 8. I (8. Mısra)

73 Ru hi se le_ fi_ aşk_ i_ le_ şad_ ey_ le_ me li_ dir_

77 Ru hi se le_ fi_ aşk_ i_ le_ şad_ ey_ le_ me li_ dir_ (SAZ)_

Şekil 41.1 Dügâh Kâr Dârü’l-Elhân Notası 8. I (8. Mısra)

“Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141”

6.35. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 8. I (8. Mısra)

73 Ru hi se le fi aşk i le yad
mp *f*

75 ey le me li dir
mp

77 Ru hi se le fi aşk i le yad
mp *f*

79 ey le me li dir (SAZ)
p

Şekil 42.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı 8. I (8. Mısra)

Bekir Sıtkı Sezgin eserin bu bölümündeki icrâsında mezzopiano, piano ve forte tekniklerine yer vermiş olup, ağırlıklı olarak piano bir icrâ yapmış, bununla beraber crescendo ve decrescendo kullanımlarının bu bölümlere destek olması amacıyla tercih ettiği görülmektedir. Triller icrâyı zenginleştirmek maksadıyla kullanılmış, ikili çarpmalar ise bu bölümde perdeler referans olmak maksadıyla tercih edilmiştir. Üçlü çarpmalar ise perdeleri vurgulamak ve pestleştirmek maksadıyla tercih edilmiştir. Eser genelinde münferit yerlerde tartım değişiklikleri görülmüş, cümle sonlarında söndürme ise bu bölümde cümle sonunda değil, satır başında tercih edilmiştir. Glissandolar ise perdeler arasında geçiş yapabilmek ve ayrıca pestleştirmek maksadıyla kullanılmıştır. Genel itibarıyla yorum ve ifade unsurları oldukça zengin bir biçimde kullanılmıştır.

8I bölümünün 73. ve 74. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin mezzopiano tekniği ve crescendo tekniğini uygulayıp devamında forte tekniğine geçip güçlü bir giriş yapmıştır. Muhayyer perdesinin önüne ve üç alt derecesine tekli çarpma tekniği yapıldığı, glissando tekniği ile gerdaniye perdesine inildiği, acem perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıp, devamındaki hüseyini perdelerinde

glissando tekniği uygulandığı ve bu esnada hüseyini perdesinin önüne, arkasına ve bir üst derecesine tekli çarpma teknikleri yapıldığı ve bunun sonucunda hicaz perdesinin dikçe basıldığı dikkat çekmektedir. Glissando tekniklerinin güftenin “aşk ile şâd” kısmında yapılması hem güftenin mânâsına vurguyu ön plana çıkarmaktadır hem de geçilecek makamın zeminini iyi hazırlamak için kullanıldığı görölmektedir. 75. ve 76. ölçülerde mezzopiano tekniği ile giriş yapılıp, çargâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılmıştır. Hicaz perdesinin dikçe basıldığı ve devamında gelen tartımda çargâh perdelerinin arkasına ve üst derecelerine tekli çarpma teknikleri, segâh perdesinin arkasına ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldığı bu sayede de tartımın zenginleştıği görölmüştür. Devamında segâh perdesinin üzerinde trill tekniği ile kısa bir asma kalıştan sonra decrescendo tekniği ile çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesi hicaz perdesine çarpma tekniği uyguladıktan sonra çargâh perdesinde asma kalış yapıldığı göze çarpmaktadır. Seyirde Sabâ makamı çeşnisinin hâkim olduğu görölmektedir. 77. ve 78. ölçülerde mezzopiano tekniği ile girilip, çargâh perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapıldıktan sonra dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı görölmektedir. Decrescendo tekniğiyle devam edilip, dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği, daha sonra çargâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılarak tartımın devam ettiği görölmektedir. Güftenin “aşk i” hecesine gelen kısmında üçleme tekniği yapıldığı ve Sabâ makamı çeşnisinin devam ettirildiği görölmektedir. 79. ve 80. ölçülerde piano tekniği ile giriş yapılıp, düğâh perdesinin önüne ve bir üst derecesi dik kürdi perdesine tekli çarpma tekniği yapılması ve nim zirgüle perdesi basılması sayesinde Hicaz makamı çeşnisine geçildiği görölmüştür. Tartım içerisinde üçleme tekniği ile çarpma kullanılıp en son decrescendo tekniği ile sönerek bitirildiği dikkat çekmektedir.

6.36. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 8. I (8. Mısra)

73 Ru hi se le fi aşk i le şad *mp* *p*

75 ey le me li dir *mf*

77 Ru hi se le fi aşk i le şad *mp*

79 ey le me li dir (SAZ) *p* *rall.*

Şekil 43.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı 8. I (8. Mısra)

Meral Uğurlu eserin bu bölümündeki icrâsında mezzopiano, piano ve mezzoforte tekniklerine yer vermiş olup, ağırlıklı olarak piano bir icrâ yaptığı görülmektedir. Bununla beraber crescendo ve decrescendo kullanımları bu bölümlere destek olmak için değil, haricen ifade maksadıyla kullanılmıştır. Trill ve ikili çarpma bu bölümde kullanılmamıştır. Üçlü çarpmalar ise perdeleri vurgulamak ve pestleştirmek maksadıyla tercih edilmiştir. Eser genelinde münferit yerlerde tartım değişiklikleri görülmüş, Cümle sonunda söndürme ise bu bölümde tercih edilmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin'den farklı olarak Glissando kullanılmamıştır. Genel itibariyle yorum ve ifade unsurları Bekir Sıtkı Sezgin'den daha sade bir biçimde kullanılmıştır.

8I bölümünün 73. ve 74. ölçülerinde Meral Uğurlu mezzopiano tekniği ile girip decrescendo tekniği ile destekleyerek, acem, hüseyini ve neva perdelerinde üçleme tekniği yapmıştır. Muhayyer perdesinin önüne ve üç alt derecesine tekli çarpma tekniği yapıp, güftenin “aşk ile yad” kısmına denk gelen yerinde, güfte mânâsını vurgulamak maksadıyla sırasıyla decrescendo, crescendo ve arkasından piano tekniği ile devam etmiştir. Bu teknikler sayesinde ölçü sonundaki dik hicaz perdesi pestleşmiş ve geçilecek makama zemin hazırlamış olduğu görülmektedir. 75. ve 76. ölçülerde çargâh

perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapıp dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı, çargâh perdelerinin arkalarına ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği, segâh perdesinin arkasına ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldığı ve bu sayede kolay hançere icrâsının sağlandığı görülmektedir. Devamında crescendo-decrescendo teknikleri ile Sabâ makamı çeşnisi ve duygusunun devam ettirildiği göze çarpmaktadır. 77. ve 78. ölçülerde mezzopiano, ve crescendo-decrescendo teknikleriyle girildikten sonra dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı görülmektedir. Çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği, segâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldığı da dikkat çekmektedir. 78. ölçüye gelindiğinde güftenin “aşk ile şâd” kısmına denk gelen yerinde, segâh perdesinin önüne ve iki alt derecesine tekli çarpma tekniği, çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesi dik hicaz perdesine tekli çarpma tekniği, segâh perdesinin önüne iki üst derecesine tekli çarpma tekniği, ve son olarak düğâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılması sayesinde güftenin mânâsı vurgulanarak Sabâ makamı çeşnisi ve duygusunun devam ettirildiği görülmektedir. 79. ve 80. Ölçülerde düğâh, nim zirgüle, düğâh perdeleri basılıp Sabâ makamı duygusundan çıkılarak piano tekniği ile birlikte Segâh makamı çeşnisine geçildiği, üçleme tekniği ile çarpma yapıldığı ve 80. ölçüye gelindiğinde ölçünün düğâh perdesinde decrescendo ve rallentando teknikleri ile bitirildiği dikkat çekmektedir.

GENEL OLARAK:

Bekir Sıtkı Sezgin’in bu bölümdeki icrâsında genellikle perdelerin bir, iki, üç ve dördüncü derecelerinde çarpmalar uygulanmış, bu çarpmalarda tekli çarpma; vurgulama, perde bulma ve perdeler referans olma amacıyla kullanılmış, üçlü çarpmalar ise yürük semâi devam ettiğinden dolayı icrâyı zenginleştirmek adına tercih edilmiştir. Meral Uğurlu’nun icrâsında ise yalnızca tekli ve üçlü çarpmaya yer verilmiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpmalar Bekir Sıtkı Sezgin’de olduğu gibi icrâyı zenginleştirme, vurgulama ve basılacak olan perdeye referans olma amacıyla kullanılmıştır. Üçlü çarpmalar ise perde arasında geçişi destekleyici nitelikte pestleştirme maksadının da bulunduğu biçimde tercih edilmiştir. Trill kullanımı ise yalnızca Bekir Sıtkı Sezgin’de kullanılmıştır. Glissando kullanımı ise yalnızca Bekir Sıtkı Sezgin’de kullanılmış, Meral Uğurlu’da ise görülmemiştir. Bekir Sıtkı Sezgin glissando kullanımında hem perde arasındaki geçişi hem de aynı perdeyi pestleştirmek amacını gözetmiştir.

- Bekir Sıtkı Sezgin tarafından ifade unsurlarında eser genelinde mezzopiano kullanımı görülmüş, crescendo ve decrescendo eşliğinde kullanılmış, yer yer birlikte veya ayrı olarak tercih edilmiştir.
- Meral Uğurlu'nun icrâsında da Bekir Sıtkı Sezgin'de olduğu gibi ifade unsurları eser genelinde mezzopiano olarak görülmüş, crescendo ve decrescendo eşliğinde kullanılmış, yer yer birlikte veya ayrı olarak tercih edilmiştir. Fakat kullanım sıklığı bakımından Bekir Sıtkı Sezgin'den daha seyrek bir icrâda bulunulmuştur.
- Meral Uğurlu eser içerisinde tartım değişikliklerine gidilen yerlerde daha çok ifade unsuru ile destek vermekten, Bekir Sıtkı Sezgin, ifade unsurlarını tartım değişikliklerine fazla dahil etmemektedir.
- Genel itibariyle son bölümde Bekir Sıtkı Sezgin yorum unsurlarında daha sık bir yaklaşım izlemekten, Meral Uğurlu ise çeşitlilik bakımından daha az unsur kullanmış, ifade unsurlarında ise benzer miktarda kullanım olduğu görülmüştür.
- İfade unsurlarında genel itibariyle Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu mezzopiano girişler kullanmış ve crescendo ile bunu desteklemiştir.
- Makamsal açıdan ise Bekir Sıtkı Sezgin'in Sabâ makamı çeşnisiyle başlayıp, Hicaz makamı çeşnisine geçtiği, Meral Uğurlu'nun ise Sabâ makamı çeşnisiyle başlayıp, Segâh makamı çeşnisine geçtiği görülmektedir.

6.37. Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm)

81 Yar... yar... yar...

83 ... be li ya ri... men...

85 dost... dost... dost...

87 be li mi ri... men... Son

Şekil 44.1 Dügâh Kâr Dârü'l-Elhân Notası T.2.Ç (2. Terennüm)

“Türk Musikisinin Klasikleri, No: 141”

6.38. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

6

Dügâh Kâr [BSS] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

81 $\text{♩} = 50$

Yar yar yar

mf *mp*

83 be li ya ri men

mf

85 dost dost dost

p *p* *rall.*

87 be li ya ri men

mf *p* Son

Şekil 45.1 Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrasının girişinde mezzoforte bir biçimde giriş yapmış, bu girişte crescendo ve decrescendo kullanımından yararlanmış ve bunun yanı sıra ikili çarpma ile giriş yaptığı görülmektedir. Bu bölümde terennümler lafzî terennüm olması hasebiyle Bekir Sıtkı Sezgin güftelerde olduğu gibi bir anlam arayışıyla nüanslarda bulunmuştur. Söz konusu durum bu bölümün tamamında mezzoforte, mezzopiano veya piano geçişleriyle sağlanmış, bununla beraber crescendo ve decrescendo kullanımları ile desteklenmiştir. Triller cümle zenginleştirme amacıyla, ikili çarpmalar da ana perdelere referans olarak kullanılmaya devam etmiştir. Her ne kadar lafzî terennüm güfte gibi nüans görsede, Bekir Sıtkı Sezgin cümle sonlarındaki söndürerek bitirme şeklini yine makamsal cümleleri takip ederek uygulamıştır. Bu vesileyle Bekir Sıtkı Sezgin'in güfteleri takip ettiği kadar lafzî terennümlere de önem verdiği ve ifade unsurlarını bu doğrultuda kullandığı dikkat çekmektedir.

T2Ç bölümünün 81.ve 82. ölçülerinde Bekir Sıtkı Sezgin mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yaptıktan sonra çargâh perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapıp ve hemen

arkasından gelen hicaz perdesini dikçe basmıştır. Crescendo-decrescendo teknikleri ile birlikte devam edilen bölümde, hüseyini ve neva perdesinde üçleme tekniği ile çarpma yapıldığı dikkat çekmektedir. 82.ölçüde dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıp, dik hicaz perdesinin bu sayede pestçe basıldığı görülmüştür. Mezzopiano tekniği ve glissando tekniği ile dik hicaz perdesinden düğâh perdesine kadar inilip, düğâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği, rast perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği ve son olarak trill tekniği ile segâh perdesinin arkasına ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldığı ve crescendo tekniği ile desteklendiği görülmekte olup seyirde Sabâ makamı çeşnisine girildiği dikkat çekmektedir. 83. ve 84. ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapıp dik hicaz perdesi pestçe basılmış, çargâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği, dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapılarak hüseyini perdesinde bırakılmıştır. 84. ölçünün başında dik hicaz perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıp decrescendo tekniği ile çargâh perdesine gelinip, crescendo ve decrescendo teknikleriyle sönerek asma kalış yapıldığı ve Sabâ makamı çeşnisinin devam ettiği görülmektedir. 85. ve 86. ölçülerde piano tekniği ile giriş yapıp dik hicaz perdesinin önüne ve iki alt derecesine tekli çarpma tekniği yapıp dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı görülmektedir. Segâh perdesi üzerinde kısa bir asma kalışla trill tekniği yapıldığı, crescendo tekniği ile birlikte devam edilip, çargâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği, segâh perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği uygulanarak düğâh perdesinde bırakıldığı görülmektedir. 86. ölçüye gelindiğinde tekrar piano ve crescendo tekniğiyle devam edilip, nim hicaz perdesinin önüne ve iki alt derecesine tekli çarpma tekniği yapılarak nim hicaz perdesinden düğâh perdesine glissando tekniği ile inilmiştir. Bunun sonucunda Sabâ makamı çeşnisinden Hicaz makamı çeşnisine rahat bir geçiş sağlandığı görülmektedir. 87. ve 88. ölçülerde Hicaz makamı çeşnisine devam edilip bu kez mezzoforte tekniğine geçildiği ve devamında piano tekniğiyle başlayıp dik kürdi perdesinin önüne ve bir üst derecesi nim hicaz perdesine tekli çarpma tekniği uygulandığı görülmektedir. Düğâh perdesinin önüne, arkasına ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği ve aynı zamanda decrescendo ile rallentando teknikleri vasıtasıyla sönerek ve makamın duygusuyla ölçülerin sonra erdiği dikkat çekmektedir.

6.39. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

6

Dügâh Kâr [MU] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

81 $\text{♩} = 50$

Yar yar yar

mf

83

be li ya ri men

mf *p*

85

dost dost

mf *p* *mp* *mf*

87

be li mi ri men

p *rall.* *gliss.* *Son*

Şekil 46.1 Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı T.2.Ç (2. Terennüm)

Meral Uğurlu bu bölümdeki icrasının girişinde mezzoforte bir biçimde giriş yapmış, bu girişte crescendo kullanımında bulunmuştur. Bölümün genelinde tekli çarpmalar referans ve vurgulama amacıyla kullanılmış, ikili çarpmalar perdeler referans olmak adına, üçlü çarpma ise perdeleri pestleştirmek ve icrâyı zenginleştirmek maksadında kullanılmıştır. Bununla beraber mezzoforte, mezzopiano veya piano nüanslarında crescendo, decrescendo teknikleri yakın aralıklarla tercih edilmiştir. Bu bölümde lafzî terennümler forte, piano ve mezzopiano ile desteklenmiş olup ayrıca crescendo ve decrescendo teknikleri kullanımları da görülmüştür. Triller Bekir Sıtkı Sezgin de olduğu gibi cümle zenginleştirme amacıyla, glissandolar ise özellikle Sabâ makamı çeşnisinde ve perdeler arası geçişte geniş bir şekilde kullanılmıştır. Cümle sonlarında yine makamsal cümleleri takip ederek söndürmeler uyguladığı görülmektedir.

T2Ç bölümünün 81. ve 82. ölçülerinde Meral Uğurlu mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapıp, çargâh perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapmış ve dik hicaz perdesinin pestçe basmıştır. Crescendo tekniğiyle devam edip hüseyini ve neva perdesinde üçleme tekniği ile çarpma yaptığı göze çarpmaktadır. 82. ölçüde dik hicaz

perdesinin önüne ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği uygulanarak dik hicaz perdesinden düğâh perdesine kadar glissando tekniği ile inildiği, düğâh perdesinin önüne, arkasına ve bir üst derecelerine tekli çarpma tekniği yapıldığı, ölçü sonundaki segâh perdesinin önüne ikili çarpma tekniği ile decrescendo tekniği yapıp sonrasında da Sabâ makamı çeşnisine geçildiği görülmektedir. 83.ve 84. ölçülerde mezzoforte tekniği ile giriş yapıp dik hicaz perdesi üzerinde trill tekniği kullanılmıştır. Çargâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği, neva perdesinin önüne ikili çarpma tekniği uygulanmış ve Sabâ makamı duygusunun devam edilmesini daha rahat sağlamak için hüseyini perdesi üzerinde trill tekniği kullanılmıştır. Devamında Sabâ makamı çeşnisi ve crescendo-decrescendo teknikleri ile sönerek ölçülerin bitirildiği dikkat çekmektedir. 85.ve 86. ölçülerde mezzoforte tekniği ile güçlü bir giriş yapıp, fakat bu kez dik hicaz perdesinin pestçe basıldığı, çargâh perdesinin önüne ve iki üst derecesine tekli çarpma tekniği, yine aynı perdenin arkasına ve bir üst derecesine tekli çarpma tekniği yapıldıktan sonra piano tekniği ile tartımın tamamlanmış olduğu görülmektedir. Ölçü başındaki segâh perdesinin ölçü sonundaki tartımda bulunan dik kürdi perdesine evrilmesi, geçilecek olan makam çeşnisine zemin hazırlamak için yapıldığı göze çarpmaktadır. 86. ölçüye gelindiğinde mezzopiano tekniğiyle başlanılıp, mezzoforte tekniğiyle devam edildiği ve seyirde Segâh makamı çeşnisinin başladığı görülmektedir. 87.ve 88. ölçülerde Segâh makamı çeşnisinin hâkim olduğu, dik kürdi perdesi üzerinde trill tekniği yapıldığı ve daha sonra dik kürdi perdesinin önüne ikili çarpma tekniği yapıldığı görülmektedir. Dik çargâh perdesinden dik kürdi perdesine kadar glissando tekniği ile inilip devamında crescendo-decrescendo ve rallentando teknikleri vasıtasıyla sönerek ve makamın duygusuyla ölçülerin sonra erdiği dikkat çekmektedir.

GENEL OLARAK:

Bekir Sıtkı Sezgin bu bölümdeki icrâsında çarpma çeşitliliği bakımından tekli, ikili ve üçlü çarpma tekniklerine yer vermiştir. Bu çarpmalarda tekli çarpma; vurgulama, perde bulma ve perdelere referans olma amacıyla kullanılmış, ikili ve üçlü çarpma ise perdeler arası geçişleri kolaylaştırmak, referans olmak ve nağmeleri zenginleştirmek adına tercih edilmiştir. Meral Uğurlu'nun icrâsında ise Bekir Sıtkı Sezgin'de olduğu gibi tekli, ikili çarpmalar ve üçlü çarpmalar görülmüştür. Bu çarpmalarda tekli çarpma; icrâyı zenginleştirme, vurgulama ve basılacak olan perdeye referans olma amacıyla,

trill tekniği ise cümleleri zenginleştirmek amacıyla, ikili ve üçlü çarpma ise referans olmak ve icrâyı dinamikleştirmek için kullanılmıştır.

- Glissando kullanımında ise her iki icrâcı da aynı bölümde uzun glissando tercih etmiş, haricen Bekir Sıtkı Sezgin perde arası geçişi sağlamak amacıyla kullanmıştır.
- Bekir Sıtkı Sezgin tarafından ifade unsurlarından mezzoforte, mezzopiano ve piano kullanılmış, ayrıca crescendo ve decrescendo ile bu nüansları daha uzak aralıklarla kullanılmıştır.
- Bekir Sıtkı Sezgin icrâsında cümlelerde söndürerek tamamlama mantığı terennüm kısmı olduğundan dolayı makamsal cümlelerin bitiş yerlerinde kullanılmış ve ek olarak terennümün giriş kısmında da bu tekniğe yer verilmiştir.
- Meral Uğurlu'nun icrâsında ise ifade unsurları genel olarak mezzoforte, forte, mezzopiano ve piano tekniklerini kullandığı görülmektedir.
- Genel itibariyle bu bölümde Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu yorum unsurlarında ortak hareket etmekteyken, ifade unsurlarında farklılıklar meydana gelmiştir.
- Özellikle lafzî terennümün yer aldığı bir bölüm olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Bekir Sıtkı Sezgin'in bu bölümde kelimelere anlam katarak ifade unsurlarını tercih ettiği, Meral Uğurlu'nun ise makamsal cümlelere göre hareket ettiği dikkat çekmektedir.
- Makamsal açıdan ise iki icrâcı da Sabâ makamı çeşnisi ile başlamış olup, Bekir Sıtkı Sezgin'in Hicaz makamı çeşnisine, Meral Uğurlu'nun ise Segâh makamı çeşnisine geçtiği görülmektedir.



SONUÇ

Bu bölümde, tez çalışmasının amacı ve çalışmada belirlenen problem, alt problemler doğrultusunda elde edilen sonuçlara yer verilmiştir. Yapılan bu çalışmada, Hacı Fâik Bey'in Dügâh Kâr'ını icrâ eden Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun klâsik üslup-tavır ve nazari farklılıkları karşılaştırılarak analiz edilmiş, icrâcılarının eser içerisinde kullandığı yorum unsurları (süsleme teknikleri), ifade unsurları ve makam farklılıkları tespit edilmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun icrâlarının geneline bakıldığında aynı üslup penceresinden bakıldığı görülmektedir. Her iki icrâcıda Klâsik Türk müziği ses icrâcılığının birçok yorum (süsleme) ve ifade unsurlarını icrâsında barındırmakta, fakat bunların kullanım sıklığı ve kullanım yerleri ile ilgili eserin ilgili bölümlerinde algı ve anlayış bakımından farklı tercihlerin (tavırların) ortaya çıktığı görülmektedir. Bu kapsamda yorum-ifade unsurları ayrıntılı olarak ele alınmış, en son nazari farklılıklara değinilmiştir.

1. Alt problem durumu “Hacı Fâik Bey'in Dügâh makamında bestelediği Kâr'ında, Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun kullandıkları yorum unsurları (süsleme teknikleri) nelerdir” problem durumuna göre şu sonuçlar elde edilmiştir; İcrâcılar icrâlarının hemen her bölümünde çarpma tekniğinden faydalanmaktadır. Bekir Sıtkı Sezgin çarpmaları daha çok perde baskılarını desteklemek için ve güfteadaki sesli-sessiz harfleride dikkate alarak kullandığı, Meral Uğurlu'nun ise daha çok ezgileri zenginleştirmek amacıyla kullandığı tespit edilmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun en çok çarpma tekniği kullandıkları tespit edilmiş, tespit edilen çeşitli çarpma teknikleri başlıklar halinde karşılaştırılarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Tekli çarpma; Bu çarpma tekniğinin kullanımında ortak üslup özelliği olarak perdelerin baskısını ve duyumunu desteklemek amacıyla perdelerin önüne, arkasına ve alt-üst dereceleri kullanılarak uygulanmıştır. Bu çarpma tekniği kullanımının eser genelinde ciddi bir kullanım sebebi farkı görülme de Bekir Sıtkı Sezgin'in (perdeleri desteklemek maksadıyla) daha sık bu yorum unsuruna yer verdiği tespit edilmiştir.

İkili çarpma; Bu çarpmanın kullanımında ortak üslup özelliği olarak genellikle perdelerin önüne ve alt-üst dereceleri kullanılarak uygulandığı görülmüştür. Bu çarpma tekniğinde ortak kullanımlar görülmekle beraber eser genelinde Meral Uğurlu'nun bu yorum unsuruna icrâsında çeşitlilik oluşturmak adına daha sık başvurduğu tespit edilmiştir.

Üçlü çarpma; Bu çarpmanın kullanımını her iki icrâcı seyrek olarak tercih etmiştir. Genellikle perdelerin özellikle önünde, alt-üst derecelerinden gelerek sırasıyla bir alt dereceye incek şekilde kullanılmıştır. Bu çarpma tekniğinin kullanımında ciddi bir kullanım farkı görülmemektedir.

Dörtlü (Grupetto) çarpma; Bu çarpmanın kullanımı yalnızca Bekir Sıtkı Sezgin'de görülmektedir. Genellikle perdenin önüne ve alt-üst derecelerinden gelerek bir alt dereceye incek şekilde kullanılmıştır. Bu çarpma tekniğinin kullanımında Bekir Sıtkı Sezgin, genelde perdeye referans olması maksadıyla hareket etmekteyken, Meral Uğurlu'nun ise grupetto unsuru yerine tartım değişikliğine gittiği tespit edilmiştir. Bu açıdan Meral Uğurlu'nun icrâsını zenginleştirmek amacıyla hareket ettiği, Bekir Sıtkı Sezgin'in ise daha sade ve perde odaklı icrâda bulunduğu tespit edilmiştir.

Üçleme tekniği ile çarpma; Bu çarpmanın kullanımında her iki icrâcı birbirine yakın miktarda yer vermiş, bilhassa sabit perdelerde hançere kullanımıyla beraber üçlü tartımları belirtir ve destekler nitelikte uygulandığı görülmüştür. Ayrıca eser genelinde her iki icrâcının perde baskısını desteklemek amacıyla kullandığı tespit edilmiştir.

Trill; Trill tekniğinin kullanımda icrâcılar tarafından ortak üslup özellikleri görülmektedir. Genel olarak icrâ içerisinde triller, her iki icrâcıda da hançere kullanımı vasıtasıyla icrâyı zenginleştirmek için kullanılmış, haricen bazı bölümlerde perdelerin trill vasıtasıyla pestleştirilmek için yapıldığı da görülmüştür. Her iki icrâcının bu tekniği birbiriyle eşit miktarda ve çoğunlukla aynı yerlerde tercih ettiği görülmektedir. Glissando; Glissando tekniğinin kullanımında ortak ve farklı tavır özellikleri görülmektedir. Genel olarak icrâ içerisinde glissandolar her iki icrâcıda perdeler arasındaki geçişleri sağlamak ve bazı perdeleri pestleştirmek adına kullanıldığı görülmektedir. Fakat Bekir Sıtkı Sezgin'in icrâsında glissandolar bazı perdelere ulaşmak maksadıyla iki veya üçüncü derecelerinin gerisinden hareketle kullanıldığı görülmüştür. Bu kullanım Meral Uğurluda ise yer almamaktadır. Ek olarak Meral Uğurlu'nun perdeleri pestleştirmek maksatlı kullandığı bazı bölümlerde Trill ile desteklediği görülmektedir. Fakat bu kullanım şekli Bekir Sıtkı Sezgin'de görülmemektedir. Genel olarak tavır farklılıklarının görüldüğü bir yorum unsuru olarak glissando göze çarpmaktadır.

2. Alt problem durumu "Hacı Fâik Bey'in Dügâh makamında bestelediği Kâr'ında, Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun icrâlarındaki kullandıkları ifade unsurları

nelerdir”)? problem durumuna göre şu sonuçlar elde edilmiştir; İcrâların geneline bakıldığında forte, mezzoforte, piano, mezzopiano teknikleri her iki icrâcı tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Ayrıca bu tekniklerin crescendo ve decrescendo teknikleri ve bazı yorum (süsleme) unsurları ile girift bir biçimde kullanıldığı görölmektedir. İki icrâcı arasındaki temel tavır farklılıkları genellikle ifade unsurları arasındaki tercih değışikliklerinde daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Buna göre; Makam geçkilerinin olduğu bölümlerde her iki icrâcı mezzopiano ve piano tekniklerinden faydalanmış fakat Bekir Sıtkı Sezgin pianodan önce mezzopiano kullanımıyla piano geçişine temel hazırlamıştır. Bu durum Meral Uğurluda görölmemiştir. Crescendo’nun hemen ardından decrescendo’nun kullanıldığı yerlerde Bekir Sıtkı Sezgin’in makam ve güfte cümlelerinin sonlarında kullandığı görölürken, Meral Uğurlu icrâsının genelinde ekseriyetle makamsal yapıyı dikkate alarak söz konusu unsurları kullanmıştır. Bekir Sıtkı Sezgin mezzoforte ve forte kullandığı bölümlerde destekleyici olacak crescendo, mezzopiano ve piano kullandığı bölümlerde ise öncesine veya sonrasına decrescendo tekniğı kullanmıştır. Bu kullanım sıralaması Bekir Sıtkı Sezgin’in bilinçli bir sıralamayla ifade unsurlarına yer verdiğini ortaya çıkarmıştır. Fakat bu sıralamaya Meral Uğurlu’da çok fazla rastlanmamıştır. Bununla beraber Meral Uğurlu icrâsının genelinde ifade unsurlarında makamsal cümleyi dikkate alarak hareket etmekte, bazı bölümlerde ise Bekir Sıtkı Sezginde olduğu gibi güfte temelli ifade unsuru tercihlerinde bulunabilmektedir. Son olarak Meral Uğurlu bazı kritik perde baskılarında piano tekniğı kullanmış, bu perde baskılarını ifade unsurları ile desteklemiştir. Fakat Bekir Sıtkı Sezgin’de bu kullanım görölmemiştir. Tüm bunlar gözetildiğinde; Bekir Sıtkı Sezgin ifade unsuru kullanımında güfteye anlam yükleme bakımından takip edilebilir ve anlaşılır bir biçimde kullanımlarda bulunurken Meral Uğurlu ise bu unsurları makam gerekliliklerine göre de değerlendirip bu doğrultuda kullanmaktadır. Yorum ve ifade unsurlarının kullanım sıklıklarına bakıldığında ise Meral Uğurlu’nun Bekir Sıtkı Sezgin’den daha fazla ve yakın aralıklarla bu unsurlara yer verdiği, bununla beraber Bekir Sıtkı Sezgin’in de benzer anlayışlara sahip olduğu fakat icrâsında daha sade ve perde önceliğı gözeterek tercihlerde bulunduğu tespit edilmiştir.

3. Alt problem durumu “Hacı Fâik Bey’in Dügâh makamında bestelediğı Kâr’ında, Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral Uğurlu’nun icrâlarındaki nazari farklılıklar nasıldır”)? problem durumuna göre şu sonuçlar elde edilmiştir; Bekir Sıtkı Sezgin ve Meral

Uğurlu münferit yerlerde birbirlerinden bağımsız olarak eserin güftesinin mânâsına göre, nağmenin gelişine göre ve yorum (süsleme), ifade unsurları vasıtası ile, dik hicaz perdesini pestçe, hicaz perdesini dikçe, evç perdesini pestçe bastıkları tespit edilmiştir. Nazari açıdan ise iki icrâda da bariz bir şekilde makam farklılıkları karşımıza çıkmaktadır. Bekir Sıtkı Sezgin'in 1, 2, 6, 7, 8, 14, 15, 16, 22, 23, 24, 38, 39, 40, 41, 42. ölçüleri Hicaz makamı çeşniysiyle icrâ ettiği, Meral Uğurlu'nun ise aynı ölçüleri Segâh makamı çeşniysiyle icrâ ettiği, Bekir Sıtkı Sezgin'in 44, 46. ölçülerde 43, 45. ölçülerde geçen seyirin tezahürü olarak Saba makamı çeşniysiyle devam ettiği, Meral Uğurlu'nun ise 44, 46. ölçülerde Segâh makamı çeşniysiyle icrâ ettiği, Bekir Sıtkı Sezgin'in 79. ölçüde Hicaz makamı çeşniysiyle icrâ ettiği, Meral Uğurlu'nun ise aynı ölçüyü Segâh makamı çeşniysiyle icrâ ettiği, Bekir Sıtkı Sezgin'in 85. ölçüde Saba, 86. ölçüde Hicaz makamı çeşniysiyle icrâ ettiği, Meral Uğurlu'nun ise 85, 86. ölçüleri Segâh makamı çeşniysiyle icrâ ettiği, Bekir Sıtkı Sezgin'in 87, 88. Ölçüleri Hicaz makamı çeşniysiyle icrâ ettiği, Meral Uğurlu'nun ise aynı ölçüleri Segâh makamı çeşniysiyle icrâ ettiği, diğer bölümleri ise iki icrâcının aynı makam çeşniysiyle icrâ ettikleri tespit edilmiştir. Tüm bunlar gözetildiğinde genel olarak Bekir Sıtkı Sezgin'in Arel, Ezgi, Karadeniz'in Dügâh makamı tariflerinde bahsi geçen şekliyle "Hicaz" makamı çeşniysiyle icrâ ettiği, genel olarak Meral Uğurlu'nun ise Rauf Yekta Bey'e ait olduğu düşünülen Dügâh makamı tariflerinde bahsi geçen şekliyle "Segâh" makamı çeşniysiyle icrâ ettiği anlaşılmıştır. Ek olarak Meral Uğurlu'nun makamsal açıdan icrâsının genelinde, Dügâh Kâr'ın Dârü'l-Elhân notasına sadık kalarak "Segâh" makamı çeşniysiyle icrâ ettiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akdoğu, O. (1991). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bardakçı, M. (2000). Derviş Es-seyyid Mehmed Emin'in Tanbur Perdeleri Risalesi. *Musikişinas Bahar* (Sayı 4) içinde (ss. 6-39). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını.
- Durgutlu, M. (2013). *Sözlü Türk Musikisi'nde Solistlik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslup Açısından Benzerlik ve Farklılıkları* (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana sanat Dalı, İstanbul
- Ezgi, S. (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi* (1. Cilt). İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevher, M. H. (1992). *Tanbûrî Cemil Bey ve "Rehber-i Mûsikî"* (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, İzmir.
- Durak, M.B. (2022). *Türk Mûsikisinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği* (Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, Konya.
- Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlîli* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Kaplan, D. (2022). *Sabite Tur Gülerman ve Nerkis Hanım Tarafından Okunmuş Olan Ortak Klasik Türk Müziği Eserlerinin Karşılaştırmalı İcrâ Analizi* (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı, Konya
- Karasar, N. (2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık
- Karadeniz, E. (2013). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* (Tıpkı basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kaya, B. G. (2021). Klâsik Türk Mûsikisi Ses İcracılarından Münir Nurettin Selçuk, Meral Uğurlu ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Dört Eser Üzerinden Üslûp ve Tavrı Özelliklerinin Karşılaştırmalı Analizi (Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Samsun.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Küçükgökçe, Ö. (2010). *XV. Yüzyılda Makâmlar* (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İzmir.

Oter, S. T. (2021). Kârların Form Düzeni Hakkında Bilinmeyenler ve Bozulmuş Kâr Yapılarında Resterasyon. H. Yücel ve S. Türkel Oter (Ed.) *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler-VI* (1.baskı) içinde (ss. 22-45). Konya: Eğitim Yayınevi.

Özalp, M.N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*. Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.

Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler* (Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anasanat Dalı, İstanbul.

Özcan, N. (1996). Hacı Fâik Bey. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (14. Cilt). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Özçelik, E. (2022). *Yürüksemâî Formunda İcrâ Ettiği Eserler Örnekleminde Alâeddin Yavaşca'nın Tavrı Analizi* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Ses Eğitimi Anasanat Dalı, Ankara

Özdemir, S. (2019). *Türk Mûsikîsinde İcrâ-Kuram Uyumsuzluğu Sorununa Dair Bilgisayar Destekli Bir Analiz: Bekir Sıtkı Sezgin Örneği* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.

Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Öztuna, Y. (1969). *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*. İstanbul: Hayat Neşriyat Anonim Şirketi.

Say, A. (2006). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sefer, E. (2012). *XIX. Yüzyılda Batılulaşmanın Türk Mûsikisine Etkileri* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul.

Sezgin B. S. (Bekir Sıtkı Sezgin). *Bekir Sıdkı Sezgin | Düğâh Kâr* Erişim: <https://youtu.be/1-fGgctcs4c>

Tırışkan, A. G. (2000). *Haşim Bey'in Edvârı* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, İstanbul.

Tura, Y. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî'alâ vechi'l-Hurûfât* (1. Cilt). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Y. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Türk Musikisinin Klasikleri. No: 141. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.

Uğurlu M. (Meral Uğurlu). *Meral Uğurlu – Pek sevdim efendim seni gayetle beğendim* Erişim: <https://youtu.be/muMmD-X1AYA>

Uz, K. (1964). *Musiki Istılâhatı*. Ankara: Küğ Yayını.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EKLER

Ek 1. Dügâh Kâr Darülelhân Notası

Dügâh Kâr [DE]

Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim

Usûl: Hafîf (♩ = 44)

Güfte ve Beste: Hacı Fâik Bey
[1831-1891]

ten__ nâ dir__ nâ__ di__ ri di ri ten__

3 det de re dil__ lâ__ di__ ri di__ ri ten__

5 ten__ nâ di__ ri nâ di__ ri ten__ nen__

7 nâ be li ya ri__ men__

Pek__ sev__ dim_e__ fen dim__ se ni__ ga__

11 yet (i) le be ğen__ (i) dim__

13 Gel__ gay__ re kı yas et (i) me__ be__ ni__

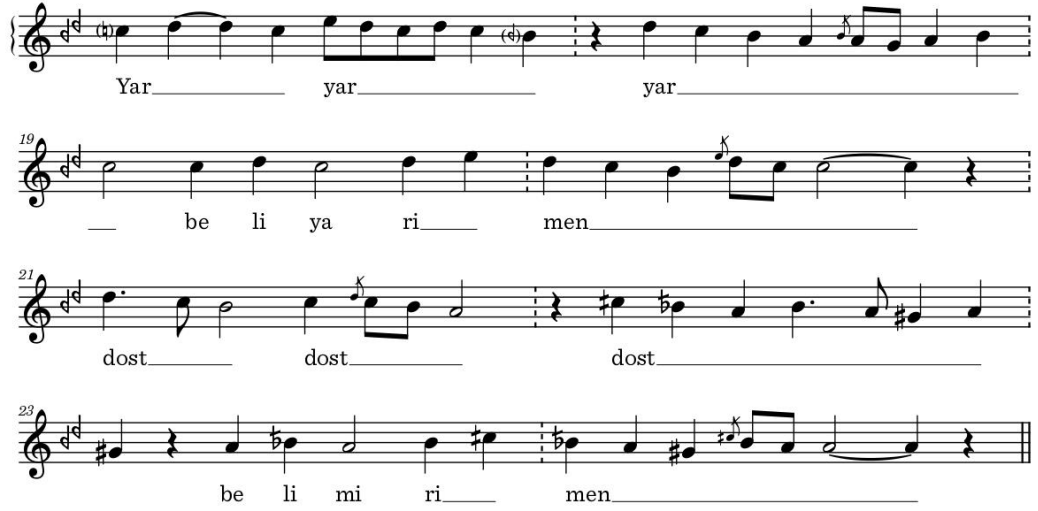
15 ca__ nım_e__ fen__ (i) dim__

Darulelhan n.141

Ek 1. Dügâh Kâr Darüelhân Notası (devam)

2

Dügâh Kâr [DE] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey



Yar yar yar

be li ya ri men

dost dost dost

be li mi ri men

Meyân



Bin can i le a şık o la lı

sen gi bi ma he

gön lüm de ke der (i) kal ma dı ey

zül fü ke men (i) dim

Ah ah ah

be li ya ri men

Ek 1. Dügâh Kâr Darüelhlân Notası (devam)

Dügâh Kâr [DE] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

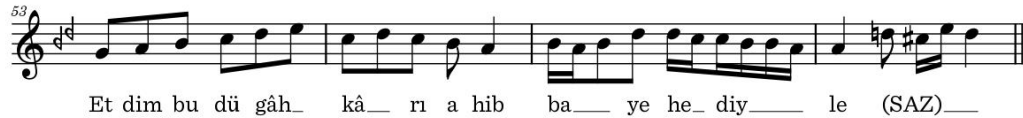
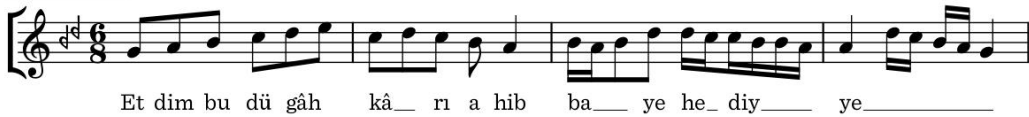
3



Bend-i Sâni



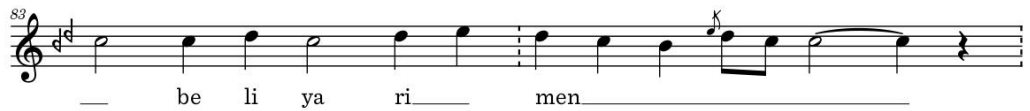
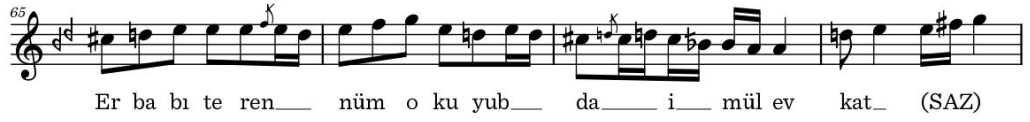
Yürük Semâi



Ek 1. Dügâh Kâr Darülelhân Notası (devam)

4

Dügâh Kâr [DE] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey



Ek 2. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı Notası

Dügâh Kâr [BSS]

Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim

Sipürde âhenginden okunmuştur.

Usûl: Haffif (♩ = 55)

Güfte ve Beste: Hacı Fâik Bey

[1831-1891]

ten nâ dir nâ dir di ri ten
mf

det (i) de re dil lâ dir di ri ten
mf

ten nâ dir nâ dir ten nen
mp

nâ be li ya ri men
mf

Pek (i) sev dim e fen dim se ni ga
mp

yet (i) le be ğen dim
mf

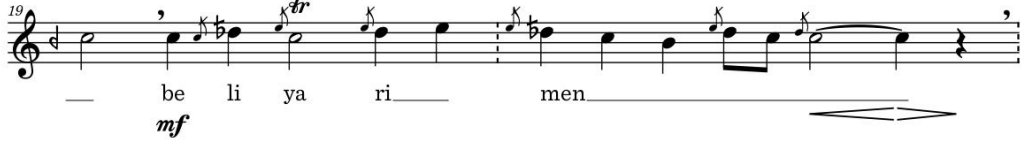
Gel gay re ki yas et me be ni
mf

ca nim e fen dim
mf

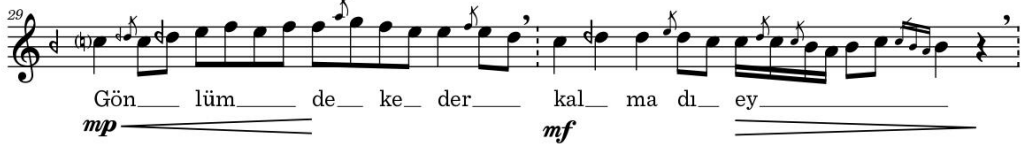
Ek 2. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı Notası (devam)

2

Dügâh Kâr [BSS] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey



Meyân



Ek 2. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı Notası (devam)

Dügâh Kâr [BSS] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

3

33 *mf* Ah yar ah *mp* *gliss.* *tr*

35 *mf* be li ya ri men

37 hey hey hey *p* *mf* *p*

39 be li mi ri men

Bend-i Sâni

41 ten dir ten dir di ri ten *mp* *p* *mf*

43 na de re dil lâ dir dir ten *mf* *gliss.* *gliss.*

45 ten dir ten dir dir ten *mf* *p* *mf*

47 det (i) de re dil lâ dir dir ten *mf* *mp* *gliss.* *rall.*

Ek 2. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı Notası (devam)

4

Dügâh Kâr [BSS] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

Yürük Semâî

♩ = 102

Et tim bu dü gâh kâ rı a hib

mf *mf*

ba ya he diy ye

Et tim bu dü gâh kâ rı a hib

mf *mf*

ba ya he diy le (SAZ)

mp *f*

Kim din ler i se Fa i kı yad

f *mf*

ey le me li dir

mp

Kim din ler i se Fa i kı yad

mf *mp*

ey le me li dir (SAZ)

f

Ek 2. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı Notası (devam)

5

Dügâh Kâr [BSS] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

65 Er ba bı te ren_____ nüm_____ o ku yub_____

f

67 da_____ i_____ mü lev kat_____ (SAZ)_____

f

69 Er ba bı te ren_____ nüm_____ o_____ ku_____ yub

f

71 da_____ i_____ mü lev kat_____ (SAZ)_____

f *mp*

73 Ru hi se le_____ fi_____ aşk_____ i_____ le_____ yad_____

mp *f*

75 ey_____ le_____ me li_____ dir_____

mp

77 Ru hi se le_____ fi_____ aşk_____ i_____ le_____ yad

mp *rall.*

79 ey_____ le_____ me li_____ dir_____ (SAZ)_____

p

Ek 2. Dügâh Kâr Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı Notası (devam)

6

Dügâh Kâr [BSS] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

81 $\text{♩} = 50$

Yar yar yar

mf *mp*

83

be li ya ri men

mf

85

dost dost dost

p *p* *p* *rall.*

87

be li ya ri men

mf *p* Son

Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim
Gel gayre kıyâs etme beni cânım efendim

Bin cân ile âşık olalı sen gibi mâhe
Gönlümde keder kalmadı ey zülf-i kemendim

[mefûlû / mefâilû / mefâilû / feûlûn]

Bend-i Sâî

Etdim bu dügâh kârı ahıbbâya hediye
Kim dinler ise Fâik'i yâd eylemelidir

Erbâb-ı terennüm okuyub daim'ül-evkât
Rûh-i selefi aşk ile yâd eylemelidir

[mefûlû / mefâilû / mefâilû / feûlûn]

Ek 3. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı Notası

Dügâh Kâr [MU]

Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim

Kız âhenginden okunmuştur.
Usûl: Hafif (♩ = 55)

Güfte ve Beste: Hacı Fâik Bey
[1831-1891]

ten nâ dir nâ dir ten
mf

det (i) de re dil lâ dir dir ten
mf

ten nâ dir nâ dir ten nen
mf *p*

nâ be li ya ri men
mf *p*

Pek (i) sev dim e fen dim se ni ga
mf

yet (i) le be ğen dim
p

Gel gay re kı yas et (i) me be ni
mf *p*

ca nım e fen dim
mf *p*

Ek 3. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı Notası (devam)

2

Dügâh Kâr [MU] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

Yar yar yar

19 be li ya ri men

21 dost dost

23 be li mi ri men

Meyân

Bin can i le a şık (i) o la lı

27 sen (i) gi bi ma he

29 gön lüm de ke der kal ma dı ey

31 zül fü ke men (i) dim

Ek 3. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı Notası (devam)

Dügâh Kâr [MU] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

3

33 *tr* *gliss.* *tr*
Ah *mp* ah *mf*

35 *tr* *gliss.* *gliss.*
be li ya ri *p* men

37 hey *f* hey *mp* *mf*

39 *tr*
be li mi ri *mp* men

Bend-i Sâni

43 *tr* *gliss.*
nâ de re dil lâ dir dir ten *mp* *p*

45 *tr* *gliss.*
ten dir ten dir dir ten *mf* *mp* *mf* *mp*

47 *tr* *gliss.* *rall.*
det (i) de re dil lâ dir dir ten *p* *mf*

Ek 3. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı Notası (devam)

4

Dügâh Kâr [MU] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

Yürük Semâî

♩ = 112

Et tim bu dü gâh kâ rı e hib
mf

ba ya he diy ye (SAZ)
mp *mf*

Et tim bu dü gâh kâ rı e hib
mf *mp*

ba ya he diy le (SAZ)
p *mf* *f*

Kim din ler i se Fa i kı yad
f *mp*

ey le me li dir
mf

Kim din ler i se Fa i kı yad
mf *mp* *p*

ey le me li dir (SAZ)
mf

Ek 3. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı Notası (devam)

5

Dügâh Kâr [MU] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

65 Er ba b1 te ren_____ nüm_____ o ku yub_____

f *mp*

67 da_____ i_____ mü_____ lev kat_____ (SAZ)_____

f

69 Er ba b1 te ren_____ nüm_____ o_____ ku_____ yub

f *mf*

71 da_____ i_____ mü_____ lev kat_____ (SAZ)_____

f *mf*

73 Ru hi se le_____ fi_____ aşk_____ i_____ le_____ şad_____

mp *p*

75 ey_____ le_____ me_____ li_____ dir_____

mf

77 Ru hi se le_____ fi_____ aşk_____ i_____ le_____ şad

mp

79 ey_____ le_____ me_____ li_____ dir_____ (SAZ)_____

p *rall.*

Ek 3. Dügâh Kâr Meral Uğurlu İcrâsı Notası (devam)

6

Dügâh Kâr [MU] - Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim - Hacı Fâik Bey

81 $\text{♩} = 50$

Yar yar yar

be li ya ri men

dost dost

be li mi ri men

Son

Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim
Gel gayre kıyâs etme beni cânım efendim

Bin cân ile âşık olalı sen gibi mâhe
Gönlümde keder kalmadı ey zülf-i kemendim

[mefûlû / mefâilû / mefâilû / feûlûn]

Bend-i Sâî

Etdim bu dügâh kârı ehîbbâyâ hediye
Kim dinler ise Fâîk'i yâd eylemelidir

Erbâb-ı terennûm okuyub daim'ül-evkât
Rûh-i selefi aşk ile şâd eylemelidir

[mefûlû / mefâilû / mefâilû / feûlûn]

ÖZGEÇMİŞ

Vesikalık

Foto

Adı Soyadı : Erencan PLAN

Doğum Tarihi ve Yeri :

E-posta :

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Pedagojik Formasyon:** 2020, Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi, Eğitim Fakültesi
- **Lisans** : 2020, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü
- **Yüksek Lisans** : 2024, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ses Eğitimi Ana Sanat Dalı, Ses Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı