

**LALE VE NERKİS HANIMLAR'IN
SESLENDİRDİKLERİ ESERLERDEKİ İCRA
ÖZELLİKLERİNİN MÜZİKAL UNSURLAR
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Tuba BARUTCU
Sanatta Yeterlik Tezi
Danışman: Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN
Haziran, 2022
Afyonkarahisar

T.C
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

LALE VE NERKİS HANIMLAR'IN SESLENDİRDİKLERİ
ESERLERDEKİ İCRA ÖZELLİKLERİNİN MÜZİKAL
UNSURLAR AÇISINDAN İNCELENMESİ

Hazırlayan
Tuba BARUTCU

Danışman
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

AFYONKARAHİSAR 2022

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “**Lale ve Nerkis Hanımlar’ın Seslendirdikleri Eserlerdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Açısından İncelenmesi**” adlı çalışmanın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

28/06/2022

İmza

Tuba BARUTCU

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Tuba BARUTCU
	Numarası	180656104
	Anasanat Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	<input type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input checked="" type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Seslendirdikleri Eserlerdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Açısından İncelenmesi	
Tez Savunma Sınav Tarihi	28.06.2022	
Tez Savunma Sınav Saati	14.00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek oy birliği – oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

ÖZET

LALE VE NERKİS HANIMLAR'IN SESLENDİRDİKLERİ ESERLERDEKİ İCRA ÖZELLİKLERİNİN MÜZİKAL UNSURLAR AÇISINDAN İNCELENMESİ

Tuba BARUTCU

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

Haziran, 2022

Danışman: Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

Klâsik Türk Müziği alanında meşk eğitimi ile yetişmiş birçok ses icracısı, ortaya koydukları icra özellikleriyle bu sanata yön vererek, gelişimini sağlamışlardır. Ses kayıt teknolojisinin, icracılara sanatını sunma ve geniş bir kitle tarafından dinlenilme imkânı sağlaması da bu gelişimi desteklemiş, böylelikle geçmiş dönemlere özgü oldukça değer taşıyan icra özellikleri, günümüze intikal edebilmiştir. Udî Nevres Bey'in öğrencileri olan ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında sesi taş plaklara kaydedilen ilk kadın sanatçılar arasında yer alan Lale ve Nerkis Hanımlar, kendilerine has karakteristik icra özelliklerini ortaya koyarak, dikkate değer iki hanım hanende olarak tanınmış ve müzik kültürümüze, ses icracılığı bakımından katkı sağlamışlardır.

Bu çalışmada, ulaşabileceğimiz en eski ses kayıtlarının birer miras özelliği taşıyarak, bizlere o dönemlerin icra özellikleri hakkında fikir sunduğu ve günümüz yeni nesil ses icracılarına örnek teşkil ettiği düşüncesinden yola çıkılarak, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özelliklerinin müzikal unsurlar açısından incelenerek tespit edilmesi ve somutlaştırılmaya çalışılması amaçlanmıştır. Araştırma, o dönemlerdeki icra özelliklerinin ortaya çıkarılması, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın hayatı, sanatı ve icra özelliklerinin ele alınması ve bu konuda yeterli sayıda çalışmanın olmaması bakımından önem taşımaktadır. Araştırmanın, yeni nesil kadın ses icracılarına kılavuz olması ve Klâsik Türk Müziği'nde icra özelliklerinin tarihinin oluşturulması ve sınıflandırılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırma genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir nitel araştırmadır. Araştırmanın ilk bölümünde, araştırma konusuna ilişkin bilgilerin elde edilebilmesi için literatür taraması yapılmış ve veriler toplanmıştır. Araştırmanın bulgular ve yorumlar bölümünde ise, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından seslendirilmiş ve belirli kriterlere göre seçilmiş eserler, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özelliklerini ortaya koyan müzikal unsurlar çerçevesinde doküman analizi yöntemi ile incelenmeye çalışılmıştır. Kendilerine ait karakteristik icra özellikleri ile notaya alınan bu eserler, daha sonra TRT repertuarındaki nota nüshaları ile karşılaştırmalı olarak analiz edilmiş ve aralarındaki farklılıklar ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Lale ve Nerkis Hanımlar, icra özellikleri, müzikal unsurlar, analiz.

ABSTRACT

AN EXAMINATION OF THE PERFORMANCE FEATURES IN THE WORKS VOCALIZED BY LALE AND NERKIS HANIMLAR IN TERMS OF MUSICAL ELEMENTS

Tuba BARUTCU

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

June, 2022

Advisor: Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

Many voice performers who have been trained in the field of Classical Turkish Music with meşk education have provided the development of this art by giving direction to this art with their performance features. The fact that the sound recording technology provided the performers with the opportunity to present their art and to be listened to by a large audience also supported this development, so that the performance features of the past periods, which were very valuable, were transferred to the present day. Lale and Nerkis Hanımlar, who were students of Udi Nevres Bey and were among the first female artists whose voices were recorded on gramophone records in the first years of the Republic, were recognized as two remarkable female “hânende” by revealing their idiosyncratic characteristic performance features and contributed to our music culture in terms of vocal performance.

In this study, based on the idea that the oldest sound recordings that we can find, as a legacy, offer us an idea about the performance features of those periods and set an example for today's new generation voice performers, it is aimed to determine and embody the performance features of Lale and Nerkis Hanımlar by examining them in terms of musical elements. The research is important in terms of revealing the performance features of those periods, discussing the life, art and performance features of Lale and Nerkis Hanımlar, and the lack of sufficient number of studies on this subject. It is thought that the research will be a guide for the new generation of female voice performers and contribute to the formation and classification of the history of performance features in Classical Turkish Music.

It is a descriptive qualitative research based on the survey model in terms of the general framework, purpose and method of the research. In the first part of the research, a literature review was conducted and data were collected in order to obtain information about the research topic. In the findings and comments section of the research, the works performed by Lale and Nerkis Hanımlar and selected according to certain criteria were tried to be examined with the document analysis method within the framework of the musical elements that reveal the performance features of Lale and Nerkis Hanımlar. These works, which were notated with their characteristic performance features, were then analyzed in comparison with the musical notes in the TRT repertoire and the differences between them were tried to be revealed.

Keywords: Lale and Nerkis Hanımlar, performance features, musical elements, analysis.

ÖN SÖZ

Sanatta Yeterlik öğrenimim süresince, birlikte çalışmaktan onur duyduğum, araştırma yöntemleri ve tez yazımı ile ilgili her konuda benden yardımlarını esirgemeyip, beni yönlendiren ve bana manevi destek vererek, her anımda yanımda olan değerli danışman hocam Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN'e, Klâsik Türk Müziği alanındaki birikimlerini benimle paylaşan ve emeği geçen Dr. Öğretim Üyesi Safiye YAĞCI'ya ve araştırma sürecinde fikirleriyle beni yönlendiren Prof. Dr. Zafer KURTASLAN'a sonsuz şükranlarımı sunarım.

Araştırmamda ayrıca kaynaklara ulaşabilmem hususunda bana yardımcı olan Bülent AKSOY'a, Cemal ÜNLÜ'ye, Tevfik BİLDİK'e, tezimde notaya almış olduğum Lale ve Neris Hanımlar'ın icra özelliklerinin yer aldığı nüshaların kontrolünü sağlayan ve bu bakımdan araştırmamın bulgular kısmına katkıda bulunan saygıdeğer hocam Dr. Öğretim Üyesi Cenk ÇÖL'e, süsleme elemanları ve ifade nüanslarına yönelik bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan Prof. Ahmet Mustafa YURDAKUL'a, Doç. Berna ÖZKUT'a, Öğretim Görevlisi Kerem AKSEN'e, tezimin başlangıcından sonuna kadar emeğini ve manevi desteğini benden esirgemeyen sevgili eşim Mustafa Emir BARUTCU'ya, tezimle ilgilenmem gereken vakitlerde kendisine zaman ayırmakta zorlandığım, varlığıyla bana güç veren oğlum Yiğit Efe BARUTCU'ya ve aileme en kalbi duygularla teşekkür ederim.

Tuba BARUTCU

2022, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

YEMİN METNİ.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLOLAR LİSTESİ	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ	5
1.1. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	8
1.1.1. Başlangıcından XVI. Yüzyıl Sonuna Kadar Klâsik Türk Müziği	8
1.1.2. XVII. Yüzyılda Klâsik Türk Müziği.....	15
1.1.3. XVIII. Yüzyılda Klâsik Türk Müziği	16
1.1.4. XIX. Yüzyılda Klâsik Türk Müziği	18
1.1.5. XX. Yüzyıl ve Günümüzde Klâsik Türk Müziği	20
1.2. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NİN AKTARIMI VE KULLANILAN YÖNTEMLER	28
1.3. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE SES KAYIT TEKNOLOJİSİ VE SES KAYITLARI ALINAN İCRACILAR.....	38
2. LALE VE NERKİS HANIMLAR.....	46
2.1. HAYATLARI	50
2.2. MUSİKİ EĞİTİMİ VE ÇEVRELERİ	53
2.3. PLAKLARI VE İÇERİKLERİ	55
2.4. İCRA ÖZELLİKLERİ	74
3. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE SES İCRACILIĞI.....	78
3.1. ÜSLÛP VE TAVIR.....	81
4. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE İCRA ÖZELLİKLERİNİ BELİRLEYEN MÜZİKAL UNSURLAR	85
4.1. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE İCRA ÖZELLİKLERİNİ BELİRLEYEN SÜSLEME ELEMANLARI	87
4.1.1. Çarpma	88
4.1.2. Apojatür (Basamak Nota).....	89
4.1.3. Grupetto	91
4.1.4. Mordan	93
4.1.5. Glissando	93
4.1.6. Portamento	94
4.1.7. Tril	94
4.1.8. Tremolo	95
4.1.9. Vibrato.....	96
4.1.10. Vurgu	96
4.1.11. Rubato	97

4.1.12. Stapo	97
4.1.13. Subito	98
4.1.14. Resitatif.....	98
4.1.15. Staccato.....	98
4.2. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE İCRA ÖZELLİKLERİNİ BELİRLEYEN İFADE NÜANSLARI	99
4.3. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE İCRA ÖZELLİKLERİNİ BELİRLEYEN İCRACI KAYNAKLI UNSURLAR	100
4.4. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE İCRA ÖZELLİKLERİNİ BELİRLEYEN ESER KAYNAKLI UNSURLAR	101

İKİNCİ BÖLÜM İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

1. TEZ	102
2. MAKALE VE BİLDİRİ.....	107
3. KİTAP	111
4. CD ALBÜMÜ.....	111
5. KONSER	111

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM LALE VE NERKİS HANIMLAR'IN SESLENDİRDİKLERİ ESERLERDEKİ İCRA ÖZELLİKLERİNİN MÜZİKAL UNSURLAR AÇISINDAN İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ	112
2. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ	112
3. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI.....	113
4. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI	113
5. TANIMLAR.....	114
6. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	115
6.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	116
6.2. EVREN VE ÖRNEKLEMİ.....	117
6.3. VERİLERİN TOPLANMASI.....	117
6.4. VERİLERİN ANALİZİ	119
7. ARAŞTIRMANIN BULGULAR VE YORUMLARI	120
7.1. LALE VE NERKİS HANIMLAR'IN SESLENDİRDİKLERİ ESERLERDEKİ İCRA ÖZELLİKLERİNİN OLUŞMASINI SAĞLAYAN MÜZİKAL UNSURLAR	120
7.1.1. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Seslendirdiği “Yavrucağım Güzellendi” Adlı Eserdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Bakımından Analizi	121
7.1.2. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Seslendirdiği “Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad” Adlı Eserdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Bakımından Analizi	125
7.1.3. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Seslendirdiği “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede” Adlı Eserdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Bakımından Analizi.....	129
7.1.4. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Seslendirdiği “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” Adlı Eserdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Bakımından Analizi.....	133

7.1.5. Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın Seslendirdiği “Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme” Adlı Eserdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Bakımından Analizi.....	138
7.2. LALE VE NERKİS HANIMLAR’IN İCRA ÖZELLİKLERİ İLE NOTAYA ALINAN ESERLERİN TRT REPERTUVARINDAKİ NOTA NÜSHALARI ARASINDAKİ FARKLILIKLAR.....	142
7.2.1. Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın İcra Özellikleri ile Notaya Alınan “Yavrucağım Güzellendi” Adlı Eserin TRT Repertuarındaki Nota Nüshası Arasındaki Farklılıklar	143
7.2.2. Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın İcra Özellikleri ile Notaya Alınan “Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad” Adlı Eserin TRT Repertuarındaki Nota Nüshası Arasındaki Farklılıklar	147
7.2.3. Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın İcra Özellikleri ile Notaya Alınan “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede” Adlı Eserin TRT Repertuarındaki Nota Nüshası Arasındaki Farklılıklar	156
7.2.4. Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın İcra Özellikleri ile Notaya Alınan “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” Adlı Eserin TRT Repertuarındaki Nota Nüshası Arasındaki Farklılıklar	162
7.2.5. Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın İcra Özellikleri ile Notaya Alınan “Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme” Adlı Eserin TRT Repertuarındaki Nota Nüshası Arasındaki Farklılıklar	170
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	178
KAYNAKÇA.....	185
EKLER DİZİNİ.....	188

TABLULAR LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1. Osmanlı'nın Son Dönemi ile Cumhuriyet Döneminde Taş Plaklara Okuyan İlk Kadın Ses İcracıları	44
Tablo 2. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Plaklarındaki Eserlerin Bestekâr Listesi.....	58
Tablo 3. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Plaklarındaki Eserlerin Form Listesi	60
Tablo 4. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Plaklarındaki Eserlerin Makam Listesi	61
Tablo 5. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Pathe Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eserlerin Listesi.....	63
Tablo 6. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Columbia Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eser Listesi	64
Tablo 7. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Sahibinin Sesi Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eser Listesi	69
Tablo 8. Araştırmada Örneklem Olarak Seçilen Eser Bilgileri	118
Tablo 9. Lale ve Nerkis Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Yavrucağım Güzellendi” Eser Örneğinde Kullanılan Süsleme Elemanları	123
Tablo 10. Lale ve Nerkis Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Yavrucağım Güzellendi” Eser Örneğinde Kullanılan İfade Nüansları	124
Tablo 11. Lale ve Nerkis Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad” Eser Örneğinde Kullanılan Süsleme Elemanları.....	128
Tablo 12. Lale ve Nerkis Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede” Eser Örneğinde Kullanılan Süsleme Elemanları.....	132
Tablo 13. Lale ve Nerkis Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede” Eser Örneğinde Kullanılan İfade Nüansları	132
Tablo 14. Lale ve Nerkis Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” Eser Örneğinde Kullanılan Süsleme Elemanları.....	137
Tablo 15. Lale ve Nerkis Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” Eser Örneğinde Kullanılan İfade Nüansları	138
Tablo 16. Lale ve Nerkis Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme” Eser Örneğinde Kullanılan Süsleme Elemanları	141

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Fonograf Kovanları	39
Şekil 2. 1907 Yılına Ait Bir Gramofon	40
Şekil 3. Kalan Müzik - Lale ve Nerkis Hanımlar Cd Kapağı.....	49
Şekil 4. Güvercin Müzik - Lale ve Nerkis Hanımlar Cd Kapakları	50
Şekil 5. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Aile Mensupları.....	51
Şekil 6. Çarpma	88
Şekil 7. Eser İçerisinde Yer Alan Çarpma Örneği	89
Şekil 8. Normal Apojatür	89
Şekil 9. Noktalı Notalarda Yazılan Apojatür	90
Şekil 10. Bağlı Notalarda Yazılan Apojatür.....	90
Şekil 11. Üstten Yazılan Çift Apojatürler	90
Şekil 12. Alttan Yazılan Çift Apojatürler.....	90
Şekil 13. Eser İçerisinde Olan Apojatür Örneği.....	91
Şekil 14. Üstten Yapılan ve Nota Üstünde Yazılan Grupetto.....	91
Şekil 15. Üstten Yapılan ve İki Nota Arasında Yazılan Grupetto.....	91
Şekil 16. Alttan Yapılan ve Nota Üzerinde Yazılan Grupetto	92
Şekil 17. Alttan Yapılan ve İki Nota Arasında Yazılan Grupetto.....	92
Şekil 18. Diyez-Bemol ve Naturel İşareti ile Yazılan Grupetto.....	92
Şekil 19. Grupettoya Örnek.....	92
Şekil 20. Üstten Yapılan Mordan	93
Şekil 21. Alttan Yapılan Mordan	93
Şekil 22. Mordan Örneği.....	93
Şekil 23. Glissando Örneği.....	94
Şekil 24. Portamento Örneği.....	94
Şekil 25. Kısa ve Uzun Tril Örneği.....	95
Şekil 26. Tril Örneği.....	95
Şekil 27. Aynı Nota Üzerinde Yapılan Tremolo Örneği.....	95
Şekil 28. Farklı Nota Üzerine Yapılan Tremolo Örneği	95
Şekil 29. Vibrato Örneği	96
Şekil 30. Vurgu Örneği	97
Şekil 31. Rubato Örneği	97
Şekil 32. Stapo Örneği	97
Şekil 33. Subito Örneği	98
Şekil 34. Resitatif Örneği.....	98
Şekil 35. Staccato Örneği.....	98
Şekil 36. Yavrucağım Güzellendi 1. ile 7. Ölçüler Arası Örneği.....	121
Şekil 37. Yavrucağım Güzellendi 8. ile 14. Ölçüler Arası Örneği.....	122
Şekil 38. Yavrucağım Güzellendi 19. ile 24. Ölçüler Arası Örneği.....	122
Şekil 39. Yavrucağım Güzellendi 25. ile 28. Ölçüler Arası Örneği.....	123
Şekil 40. Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 1. ile 6. Ölçüler Arası Örneği	125
Şekil 41. Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 7. ile 11. Ölçüler Arası Örneği	126

Şekil 42. Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 12. ile 19. Ölçüler Arası Örneği	126
Şekil 43. Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 25. ile 28. Ölçüler Arası Örneği	127
Şekil 44. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede 1. ile 5. Ölçüler Arası Örneği.....	129
Şekil 45. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede ile 6. ile 13. Ölçüler Arası Örneği.....	130
Şekil 46. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede 14. ile 21. Ölçüler Arası Örneği.....	130
Şekil 47. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede 22. ile 29. Ölçüler Arası Örneği.....	131
Şekil 48. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 1. ile 5. Ölçüler Arası Örneği	133
Şekil 49. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 6. ile 10. Ölçüler Arası Örneği	134
Şekil 50. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 11. ile 15. Ölçüler Arası Örneği	135
Şekil 51. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 16. ile 20. Ölçüler Arası Örneği	136
Şekil 52. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 1. ile 8. Ölçüler Arası Örneği	138
Şekil 53. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 9. ile 16. Ölçüler Arası Örneği	139
Şekil 54. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 17. ile 24. Ölçüler Arası Örneği	140
Şekil 55. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 25. ile 28. Ölçüler Arası Örneği	141
Şekil 56. Yavrucağım Güzellendi 1. ile 7. Ölçüler Arası Örneği.....	143
Şekil 57. Yavrucağım Güzellendi 8. ile 14. Ölçüler Arası Örneği.....	144
Şekil 58. Yavrucağım Güzellendi 15. ile 20. Ölçüler Arası Örneği.....	145
Şekil 59. Yavrucağım Güzellendi 21. ile 24. Ölçüler Arası Örneği.....	146
Şekil 60. Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 1. ile 6. Ölçüler Arası Örneği	147
Şekil 61. Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 7. ile 11. Ölçüler Arası Örneği	149
Şekil 62. Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 12. ile 19-20. Ölçüler Arası Örneği.....	151
Şekil 63. Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 25-26. ile 28-29. Ölçüler Arası Örneği.....	154
Şekil 64. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede 1. ile 5. Ölçüler Arası Örneği.....	156
Şekil 65. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede 6. ile 13. Ölçüler Arası Örneği.....	157
Şekil 66. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede 14. ile 21. Ölçüler Arası Örneği.....	159
Şekil 67. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede 22. ile 29. Ölçüler Arası Örneği.....	160
Şekil 68. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 1. ile 5. Ölçüler Arası Örneği	162
Şekil 69. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 6. ile 10. Ölçüler Arası Örneği	164
Şekil 70. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 11. ile 15. Ölçüler Arası Örneği	166
Şekil 71. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 16. ile 20. Ölçüler Arası Örneği	168
Şekil 72. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 1. ile 8. Ölçüler Arası Örneği	170
Şekil 73. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 9. ile 16. Ölçüler Arası Örneği	172
Şekil 74. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 17. ile 24. Ölçüler Arası Örneği	173
Şekil 75. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 25. ile 28. Ölçüler Arası Örneği	175

KISALTMALAR DİZİNİ

CD: Compact Disk (Kompakt Disk)

M.Ö: Milattan Önce

M.S: Milattan Sonra

Rpm: Revolutions Per Minute (Dakikadaki Devir Sayısı)

TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

GİRİŞ

Türk kültürü içerisinde oldukça önemli bir miras olarak görülen Klâsik Türk Müziği, makamsal özelliği ve çeşitli usûl ve formlardaki zengin repertuarıyla, gelişmiş bir sanat olarak tanımlanabilir. Bu kültür mirasının aktarımı, geçmişten günümüze “meşk” adı verilen eğitim yöntemi ile gerçekleşmiştir. Notanın kullanılmadığı meşk yönteminde, öğrenci Klâsik Türk Müziği repertuarındaki eserleri ve icra özelliklerini, bu alanda uzmanlaşmış ustasından dinleyerek, kulağı ve hafızası aracılığıyla kavramaya çalışmıştır. Notalı eğitim sistemine geçilene kadar, bu yöntem asırlar boyunca bu şekilde süregelen, Klâsik Türk Müziği'nin icra özelliklerinin, nesilden nesle aktarılmasını ve devamlılığını sağlamıştır.

Klâsik Türk Müziği'nin kültürel birikimi ve icra özellikleri hakkında fikir sahibi olunabilmesi bakımından, eski ses kayıtlarının oldukça önemli olduğu söylenebilir. Geçmiş dönemlerdeki icracıların dinlenilmesine olanak sağlayan bu kayıtlar, yeni neslin gelişimine ışık tutan, icra özelliklerini kavramaları bakımından eğitimci görevi gören ve geleneksel icra çizgisinde ilerlemelerini sağlayan birer miras olarak görülmektedir. O dönemlere ait eser ve icra özelliklerinin hayatta kalabilmesinde ve günümüz neslinin bu birikimden yararlanmasında oldukça etkili olan ses kayıt teknolojisinin, bu bakımdan payı oldukça büyüktür. İcra özelliklerini modern çağıımıza taşımada aracı rolünü üstlenmiş ve sunduğu imkânlarla müzik sanatının gelişimine ve insanoğluna katkı sağlamıştır.

Ses kayıt teknolojisi serüveni, XIX. yüzyılın sonlarında fonografin icadı ile başlamış ve gramofon ve taş plakların ortaya çıkması ile devam etmiştir. Osmanlı'nın son dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına damgasını vuran taş plak teknolojisi sayesinde, Klâsik Türk Müziği alanında yetişmiş birçok ses icracısı, sesini halka duyurabilme imkânına kavuşmuştur. Erkek icracıların yanı sıra, kadın ses icracılarının da sanatını ortaya koyma imkânı buldukları bu dönemlerde, kadınlar sesleri ve icraları ile dönemin dinleyici kitlesini etkilemiş ve dönemin sanat anlayışını temsil eden bir üslûpla beğeni toplamışlardır. Geçmiş yıllarda önemli ve alanda yetkin ustalarla meşk eden ve müzik sanatına icra bakımından katkı sağlayan bu kadın sanatçıların bazılarının günümüzde yeterince tanınmadığına ve dinlenilmediğine tanık olunmaktadır.

Ulaşılabilen en eski kadın ses icra kayıtları dikkate alındığında, taş plaklara sesi kaydedilen ilk kadın ses icracıları arasında yer alan, o dönemlerde çok temiz bir üslûp ve naif icraları ile dikkat çeken ve musiki çevrelerince oldukça tanınan Lale ve Nerki

Hanımlar, günümüzde az tanınan isimler arasındadır. Kabiliyetleri doğrultusunda müzik eğitimi alan, ilerleyen yaşlarda ise müzik camiasında popüler olma arzusundan uzak, icraya önem veren bir bakış açısına sahip olan bu hanımlar, yalnızca doldurmuş oldukları taş plaklar ile tanınmış ve takdir edilmişlerdir. Lale ve Nerki Hanımlar'ın okuduğu eserlerdeki fevkalade uyumları, dinleyenler açısından sanki bir kişi okuyormuş gibi algılanmaktadır. Eserlere adeta kişilik kazandıran süslemeler ile icra ortaya koyan bu iki kız kardeş, Udî Nevres Bey'in öğrencileri olma ve kendisiyle meşk etme şansına sahip olmuşlar ve hocaları tarafından kazandırılmış icra özellikleri bakımından müziğimize katkı sağlamışlardır. Lale ve Nerki Hanımlar'ın ses kayıtlarının, Udî Nevres Bey ve onun hocalarından kendisine aktarılan icra özelliklerini yansıtmaları bakımından, günümüzde ses icracılığı alanında yetişen yeni nesil müzisyenler için önemli birer kaynak niteliği taşıdığı düşünülmektedir. Çünkü bu kayıtlar, meşk ederek yetişmiş iki ses icracısının ürünü olarak, müzik eğitiminin çağdaş yöntemler ile gerçekleştirildiği günümüzde oldukça değerlidir. Notadan ziyade, doğru ağızdan eser dinlemek, Klâsik Türk Müziği ile ilgilenen kişilerin icra anlamındaki gelişimi açısından elzemdir. Bugün Türk müziğinde nota, bir eserin hafızaya alınması ve hatırlanmasında önemli rol oynamaktadır. Türk müziği eğitiminde, eserlerin unutulmaktan kurtularak aktarılmasını sağlayan bir araç olarak kabul edilmektedir. Fakat icra ve nota arasındaki farklılıklardan söz edilebilmektedir. Her icracı, notanın dışına çıkarak yapmış olduğu süsleme ve icra teknikleri ile kendi üslûp ve tavrını oluşturmaktadır. Günümüzde kullanılan porteli notanın, bu anlamda Türk müziğinin yapısını ve icra özelliklerini yeterince ifade edemediği göz önünde bulundurulduğunda, perde ve icra özelliklerinin kavranması bakımından da yetersiz kaldığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla, günümüzde Klâsik Türk Müziği'nin icra alanına katkı sağlayacak daha fazla kaynağa ihtiyaç duyulduğu, geçmiş dönemlerdeki icra örneklerine değinen ve incelenmesine dayalı çalışmaların ve uygulamaların artırılması gerektiği düşünülmektedir.

Günümüzde, eski kayıtlarda seslendirilmiş eserlerdeki icra özelliklerinin notaya aktararak analiz edildiği çalışmalar incelediğinde, erkek ses sanatçılarının icra özelliklerine yönelik bazı araştırmalara rastlanıldığı, fakat kadın ses sanatçılarının icra özelliklerinin analizine yönelik çalışmaların, erkeklere oranla, daha az olduğu dikkat çekmektedir. Oysa günümüzde kadın yorumcuların icra bakımından gelişimini sağlayacak ve onlara örnek teşkil edecek araştırmalara ihtiyaç duyulduğu ve bu bakımdan geçmişteki ses kayıtlarından yararlanılması gerektiği söylenebilmektedir.

Bu araştırmada, sesli kayıtların icra özellikleri yönünden analiz edilmelerinin, Klâsik Türk Müziği kültürünün icra alanına katkı sağlaması bakımından önem arz ettiği düşüncesinden yola çıkılarak, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın seslendirdikleri eserlerdeki icra özelliklerinin, müzikal unsurlar açısından incelenerek ortaya konulması hedeflenmektedir. Böylelikle, o dönemlerdeki icra ediliş biçimlerinin saptanarak, kendini ses icracılığı alanında geliştirmek isteyen yeni nesil icracılara kılavuz olması umulmaktadır. Klâsik Türk Müziği'nde icra özelliklerinin tarihinin oluşturulması ve sınıflandırılmasına da katkı sağlayacağı düşünülen bu çalışmanın, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özelliklerindeki müzikal unsurları ne çıkaran özgün bir çalışma olacağı ve bu konu ile ilgili yapılacak diğer çalışma, proje ve etkinlikler için önemli bir kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özelliklerinin notaya alındığı bu araştırmada, notaya alınan icra örnekleri ile eserlerin TRT repertuvarındaki nota nüshaları arasındaki farklılıkların da ortaya konulması amaçlanmaktadır. Araştırma, Lale ve Nerkis Hanımlar ile ilgili yeterli sayıda çalışma olmaması ve kendilerinin yorumculuğu ve icra özelliklerinin ortaya konulması bakımından önem teşkil etmektedir.

Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özelliklerini ele alan bu araştırmanın yöntemi, tarama modelini esas alan betimsel bir nitel araştırmadır. Çalışmanın birinci bölümünde, konuyla alakalı yazılı ve elektronik belgesel kaynak taraması yapılmış, “Klâsik Türk Müziği”, “Klâsik Türk Müziği'nin Tarihsel Gelişimi”, “Klâsik Türk Müziği'nin Aktarımı ve Kullanılan Yöntemler”, “Klâsik Türk Müziği'nde Ses Kayıt Teknolojisi ve Ses Kayıtları Alınan İcracılar”, “Lale ve Nerkis Hanımlar”, “Klâsik Türk Müziği'nde Ses İcracılığı” ve “Klâsik Türk Müziği'nde İcra zelliklerini Belirleyen Müzikal Unsurlar” gibi konu başlıklarına detaylı bir Şekilde değinilmeye çalışılmıştır.

İkinci blmde, bu çalışmaya yönelik diğer ilgili yayın ve araştırmaların içeriklerine yer verilmiştir. nc blmde ise araştırmanın amacı, önemi, problemi, sayıltıları, kapsam ve sınırlılıkları, tanımlar, araştırmanın yöntemi, bulguları ve yorumları bulunmaktadır. Kaynak tarama yöntemiyle elde edilen bilgiler ışığında, araştırmanın bulgular ve yorumlar bölümünde, ilk olarak taş plak koleksiyonlarında bulunan Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından seslendirilmiş ve belirli kriterlere göre seçilmiş eserlerin ses kayıtları, icra özelliklerini ortaya koyan müzikal unsurlar çerçevesinde doküman analizi yöntemi ile incelenmeye çalışılmıştır. Ses kayıtları dinlenildikten sonra, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icraları, süsleme elemanları ve ifade

nüansları göz önüne alınarak, bilgisayar ortamında notaya alınmıştır. Böylelikle, kendilerine ait karakteristik icra özellikleri analiz edilerek tespit edilmiş ve somutlaştırılarak betimlenmeye çalışılmıştır. Lale ve Nerki Hanımlar'ın icra özellikleri ile notaya alınan bu eserler, ayrıca TRT repertuvarındaki nota nüshaları ile karşılaştırılmış ve aralarındaki farklılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Uygulama sonucu çözümlenen veriler yorumlanmış ve yazılı metin olarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Son olarak çalışmanın ortaya çıkardığı sonuçlara ve önerilere yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

Bu bölümde, araştırmanın konusu hakkındaki başlıklara ve bu başlıklar ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

1. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ

Asırlardır süregelen bir geleneği ifade eden ve yüksek bir kültürü temsil eden Klâsik Türk Müziği, köklü birikimi ile oldukça gelişmiş bir sanat olarak, Türk kültürünün önemli bir parçasını oluşturmaktadır. “Klâsik” kelimesi, çoğu zaman sanat dalları içerisinde sanatçı, sanat eseri ve icra tarzı için kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda dönemleri de niteleyen “klâsik” terimi, bazı kaynaklarda şu şekillerde tanımlanmaktadır.

“Klâsik sözcüğü, kendi türü içinde üslûp başta olmak üzere dokuyu oluşturan teknik ve kültürel öğelerin başarılı biçimde harmanlandığı, buradan hareketle oluşan biçimsel yapının korunması suretiyle vücuda getirilmiş ve aradan uzun yıllar geçmesine rağmen günümüzde hala değerini koruyan sanat eserleri için kullanılmaktadır. Dahası klâsik başlığı altında ele alınan ürünler geleneğe ve üretildikleri dönemin koşullarına son derece sıkı bir biçimde bağlı oldukları için, günümüz açısından bir yenilik getirmelerinden bahsedilmesi dahi mümkün görünmemektedir” (Küçükkaplan, 2015: 28).

Buradan Küçükkaplan’ın “klâsik” sözcüğünü tanımlarken üslûp, doku, teknik, kültürel öğe ve biçimsel yapı üzerine odaklandığı söylenebilir. Küçükkaplan’ın tanımını destekleyen bir bakış açısıyla yapılmış diğer bir tanımda Sözer, “klâsik” sözcüğünün alışılmış olanı, yenilik getirmeyeni ve gelenekseli belirlediğini vurgulamaktadır. Bu nedenle, tüm sanat dalları bünyesinde, klâsik olan her şeyin kuramcı olduğunu, müzik sanatında da alışılmış duruma gelmiş, üzerinden çok zaman geçtiği halde değerini yitirmemiş, türünde örnek teşkil etmiş yapıt ya da sanatçı için “klâsik” deyiminin kullanıldığını ifade etmektedir (2005: 396).

Say’ın yaptığı tanıma bakıldığında da, yine Küçükkaplan ve Sözer’in yapmış oldukları tanımlardan birçok özelliğin bulunduğu anlaşılmaktadır. “Klâsik” kavramı, örnek evrensel mükemmelliği, tarihsel akımların bireşimini, stil ve biçim özdeşliğini, doğallığı ve kalıcılığı, saltlığı ve yalınlığı, denge ve orantıyı, bütünlük ve tutarlılığı içermektedir (2010b: 278).

Klâsik olan bütün sanat eserlerinin genel olarak bir tarifini yapmanın zor olduğunu belirten Öztuna ise, klâsik niteliği taşıyan bir sanat yapıtının mutlaka geçmişe ait olmasının icap etmediğini, klâsik kaidelere uyularak yapılmış, taklit mahiyetinde olmayan ve orijinal değeri bulunan çağdaş bir eserin de klâsik sayılabileceğini

vurgulamaktadır. Klâsik eserlerin hangi sanat dalında olurlarsa olsunlar genellikle yüksek ve aydın tabakaya hitap ettiklerini ileri süren Öztuna, “klâsik” kelimesinin birçok nüanslarla kullanıldığını, bazen eski manasına geldiğini, bazen de ilmi eserlere de “klâsik” denilebildiğini ayrıca vurgulamaktadır (1990c: 448). Buradan anlaşılacağı üzere, klâsik eserler hangi dönemde olurlarsa olsunlar, geleneksel kurallar çerçevesinde üretilmiş sanat yapıtları olarak kabul edilmektedir. Öztuna’nın özellikle vurguladığı nokta ise, geleneksel kalıpların içerisinde olması durumudur.

Bütün bu “klâsik” kavramı tanımlarına bakıldığında, üzerinden uzun zaman geçmesine rağmen, kalıcı özelliği bakımından değerinden bir şey kaybetmeyen, geleneğe ve o dönemin koşullarına bağlı olarak geleneksel kaideler çerçevesinde üretilen ve türü bakımından örnek olacak yetkinlikte yenilik getirmeyen yapıt ya da sanatçı için kullanıldığını öne süren ifadeler yer verildiği anlaşılmaktadır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki “klâsik”, geçmiş dönemlerde yaşamış olan bestecilerin kendi dönemleri içerisinde getirdikleri yeniliklerden de bahsetmektedir. Hammamizâde İsmail Dede Efendi’nin “Yine Bir Gülnihal”i ya da “Beethoven’ın Dokuzuncu Senfonisi” gibi eserler, kendi döneminde ortaya koyduğu yenilikçi hareketlere örnektir. Buna dayalı olarak, “klâsik” kavramının içerisinde yeniliğin hiç olmadığını düşünmek yanlış olmaktadır. Dönemin koşullarının dışına da çıkılabildiğini, sanatçılar tarafından kendi düşünce ve yaklaşımlarının süzgecinden geçerek eserlerini ortaya koyduklarının da unutulmaması gerekir.

Klâsik kaidelere uygun olarak yapılmış müzik ise, “klâsik müzik” olarak adlandırılmaktadır. Klâsik musikinin gerek Batı, gerekse Türk musikilerinde hiçbir zaman eski musiki manasına geldiği düşünülmemelidir. Zira eski musiki, bugün yaşamayan ve kullanılan musiki sistemi ve hususiyetlerinden başka sistem veya hususiyetlere dayanan musiki olarak kabul edilmektedir (Öztuna 1990c: 449). Oysa klâsik müzik nostaljiyi çağırırsa da, günümüzde hala büyük bir kesim tarafından kabul görmekte, değerini yitirmemiş ve yaşamaya devam etmekte olan müzik olarak değerlendirilmektedir.

Say da bu görüşü şu şekilde desteklemektedir: “Klâsik müzik, bütün zamanlar için geçerli olabilecek sanat müziklerini nitelemektedir” (2010b: 278).

Bu bağlamda, klâsik müzik türleri içerisinde sayılan Klâsik Türk Müziği’nin de, asırlar boyunca değerini koruyarak, günümüzde halen varlığını sürdürmeye devam ettiği ve önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Tura, Türk musikisinin her şeyden önce bir nağme musikisi olduğunu, bu nağmelerin yapı bakımından çok çeşitli, irili ufaklı birtakım aralıkların kullanılmasıyla meydana getirildiğini, insan kulağının ise bu aralıkların bir kısmını, sadece melodiler içinde fark edebileceğini ve değerlendirebileceğini ifade etmektedir. Öte yandan bu nağmelerin, seslerin belli sıralanış, diziliş, düzenleniş ve hareket ediş şekillerine göre birçok cins ve makam oluşturduğuna değinmektedir (1988: 45).

Zengin makamsal yapısı ve ritmik özellikleri ile tek sesli olarak icra edilen ve görkemli bir sanat olarak kabul edilen Klâsik Türk Müziği, yapısal olarak Kuzey ve Doğu Asya'da 5 (pentatonik), Güney ve Batı Asya'da 7 (heptatonik) aralık üzerine kuruludur. Bu kurulum genellikle tizden peste doğru sönerek inen ses dizilerine dayanmaktadır. Tarihi kökeninde karakteri bakımından ise, tek kişi tarafından (ozan tarzına uygun), usûllü veya usûlsüz, fakat mutlaka bir makama bağlı olarak çalınıp söylenen, ritim ve melodi unsurlarını kullanıp insan sesine ağırlık veren ve Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla icra edilen şahsi üslûp ve ifade müziği olarak tanımlanmaktadır (Tanrıkorur, 2003b: 13-15).

Notalama sisteminin kullanılmasını desteklemeyen, repertuarın ve icra özelliklerinin uzun yıllar boyunca meşk eğitimi yoluyla aktarıldığı Klâsik Türk Müziği geleneğinde, perde kavramı oldukça önem arz etmektedir. Klâsik Türk Müziği'nin nota musikisi olmayıp, perde musikisi olduğunu, bu sanatın notadan öğrenilemeyeceğini ve notalara bakılarak icra edilemeyeceğini vurgulayan Tanrıkorur, Türk musikisinin bir meşk ve ezberden icra musikisi olduğunu savunmaktadır (2003b: 150). Dolayısıyla, usta çıkarak ilişkisi çerçevesinde şekillenen musiki performansının, geleneğin devamını sağladığı söylenebilir.

Meşk ve ezberden icra musikisi olan Klâsik Türk Müziği, makamsal yapısı ve çeşitli usûlleriyle, bu iki ana unsur üzerine kurulmuştur. Ayrıca bu sanatın bütünlüğünü sağlayan üslûp ve tavırlar da, diğer önemli yardımcı unsurlar olarak sayılmaktadır. Bestekâr ve icracıların kendilerine mahsus özellik ve yetenekleri doğrultusunda ortaya koydukları icra özellikleri, Klâsik Türk Müziği'nin zenginlik arz etmesi ve özellikle sözlü repertuarın gelişiminde oldukça önemli rol oynamıştır. Sözlü müziğin her zaman daha ön planda tutulduğu Klâsik Türk Müziği'nde, insan sesi her zaman müziğin esas malzemesi olarak görülmüş, bu nedenle repertuarın sözlü eser bakımından oldukça zengin olduğu söylenebilir. Dini ve dindışı birçok formda, sözel ve çalgısal repertuvarından oluşan Klâsik Türk Müziği'nin zengin kültürel birikimi, tarihsel süreç

içerisinde değişime uğramış ve dönemlere göre farklılık göstermiştir. Böylelikle, değişik evrelerden geçerek olgunlaşmış Klâsik Türk Müziği, günümüzde halen mevcudiyetini sürdürmeye devam etmektedir.

1.1. KLÂSİK TÜRK MÜZİğİ'NİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Tarihsel süreç içerisinde, Türklerin geniş bir coğrafyada konumlandıkları ve bu yaşadıkları çevrelerde, çeşitli topluluklar ile kültürel bakımdan ilişki kurdukları bilinmektedir. Türk kültürüne mensup, oldukça köklü bir geçmişe sahip olan ve askeri, klâsik ve folklorik olarak çeşitli türleri içeriğinde barındıran Klâsik Türk Müziği'nin, bu bakımdan çeşitli toplulukların kültürel unsurları ile beslendiğini, bu şekilde gelişim sürecine girdiğini ve bir sentez müziği olarak kabul edildiğini söylemek mümkündür.

Esas kaynağının Orta Asya olduğu bilinen Klâsik Türk Müziği'nin, tarihsel olarak milattan önceki asırlara dayandığı bilinmektedir. Orta Asya devletleri olan Altaylılar, Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklular döneminde temeli atılan ve şekillenen Klâsik Türk Müziği'nin, tam anlamıyla gelişim gösterdiği ve zirveye ulaştığı dönemin, Osmanlı İmparatorluğu dönemi olduğunu söylemek mümkündür. Cumhuriyet'in kurulup ilan edilmesiyle de, yepyeni bir dönemin başlangıcından söz etmek gerekmektedir. Yenileşme ve evrenselleşme çalışmalarını kapsayan bu dönemde, Türk müziği çok köklü ve hızlı bir gelişim, değişim ve dönüşüm sürecine girmiştir. Bahsedilen bütün bu dönemler içerisinde, toplumsal, kültürel ve siyasal değişimlerin, Klâsik Türk Müziği'ne nasıl yansdığıının bilinmesi ve bu sanatın yapısı, özelliği ve geçirmiş olduğu tarihsel serüvenin kavranabilmesi açısından, Türk müzik tarihinin önem arz ettiği düşünülmektedir.

Türk müzik tarihi, hem Türklerin tarih boyunca müzik ile olan her türlü ilgisinin, hem de Türk müzik sistemi ile bu sisteme karışan her türlü müziğin teknik gelişmelerinin incelenmesi olarak ifade edilmektedir (Öztuna, 1987b: 39). Bu noktada, Klâsik Türk Müziği'nin tarihsel serüveni içerisinde yer alan dönemsel gelişmelere değinmekte fayda görülmektedir.

1.1.1. Başlangıcından XVI. Yüzyıl Sonuna Kadar Klâsik Türk Müziği

Tarihi kaynaklar incelendiğinde, Türklerin tarih sahnesine ilk çıktıkları bölgenin yani anayurdun üzerine çeşitli görüşler yer almaktadır. Maddi kültür unsurları, dil özellikleri ya da tarihi realite bakımından konuyu değerlendiren bilim adamlarının, Orta Asya'daki çeşitli kültür çevrelerini, Türklerin ana yurdu olarak gördükleri bilinmektedir. XIX. ve XX. yüzyıllarda yapılan araştırmalara göre, Altayların doğusu ve

Kadırgan Dağları'na kadar olan bölgelerde, Türk ana yurdu varlığı kabul edilmektedir (Uslubaş ve Dağ, 2015: 46-47). Çin kaynaklarına bakıldığında da, tarihçilerin Altay Dağları'nı, Türklerin anayurdu olarak işaret ettikleri anlaşılmaktadır (Tekin, 1991: 7). Dolayısıyla, Türklerin kendilerine özgü kültür tarihinin Altay dönemi ile başladığı söylenebilmektedir. M.Ö. 3. binden itibaren Altay Türk kültürü, aynı zamanda Altay Türk müzik kültürünün belirleyicisi olarak görülmekte, Altaylıların ise Orhun kıyıları, Moğol bozkırları ve İrtiş boylarına etkide bulunarak ve M.Ö. 2. binden itibaren ilk yurtlarından ayrılarak, gelecekteki Orta Asya Türk müzik kültürünün temellerini hazırladıkları kabul edilmektedir (Budak, 2006: 13-14).

Tarihi kaynaklara bakıldığında, Türklerin millet olarak en eski çağlardan beri müziğe karşı her zaman ilgi ve sevgi gösterdikleri ve bu sanattan haz ve heyecan duyduklarına tanık olunmaktadır. Bütün ilkel toplumlarda olduğu gibi, Türk topluluklarında da müzik, dini amaçlar ile birleşip bütünleşen bir olgu olmuştur. Güzel söz, güzel ses ve raks unsurunu kullanan “Kam”, “Baksı” ve “Şaman” gibi ilk din adamları, kitleleri bu vasıta ile harekete geçirmeye çalışarak, tarihteki yerlerini almışlardır. Dini törenlerde, birtakım ilkel musiki aletlerini kullanarak, birtakım sesler çıkartarak ve bir yandan türlü beden hareketleri sergileyerek ayin yönetmişler ve böylelikle topluluğu etkilemeye çalışmışlardır. Aynı zamanda şair, sihirbaz, hekim ve müzisyen niteliği taşıyan bu kişiler, yönettikleri törenlerde “pipa” ve “kopuz” adı verilen sazları kullanmışlardır (Özalp, 2000a: 286, Özkan, 2013: 21).

Türklerin en eski atalarının müziği, Altaylılar döneminde, (M.Ö. 3. yy) insan sesine dayalı ve çok az perdelidir. Sözsöz öğelerin ve ilk sözlerin doğurduğu ezgilerin belirli aralıkta iki ses üzerinde dolaşır durduğu, daha sonra perde sayısının zamanla artarak üçe ve dörde yükseldiği ve böylelikle dört ya da daha az perdeli müzik olan mod-öncesi müziğin en ileri aşaması olan dört perdelik (tetratonik) oluşuma gelindiği bilinmektedir. Ezgilerde ritim yönünün çeşitli, biçimin ise son derece basit ve tek düze olduğu, ezgilerin daha çok bir motifin ya da ezgi parçacığının sürekli yinelenmesiyle oluşturulduğu düşünülmektedir. Davul ve def gibi vurmali çalgıların bu dönemde sık kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca boru ile kopuzun ilk örneklerinin de bu dönemde ortaya çıktığı ve bu çalgıların genellikle müziğin ana temelini oluşturan insan sesine eşlik amacı ile kullanıldığı ifade edilmektedir. Sözlerin doğaçtan kurulu olduğu, melodinin ve ritmin ise oldukça önemli olduğu söylenebilir. Hunlar öncesi olan bu dönemde, genel olarak ayrı ve bağımsız yaşayan boy ve budunlardan her birinin müziği, doğal olarak çevresindekilerden belirli özellikleri ile ayrılmıştır. Bu sebeple, Türk

müziğinin ilk çağlardan bu yana, kendi içinde zengin bir çeşitlilik gösterdiği ifade edilmektedir. Böylelikle, Büyük Hun devletini kuracak olan boyların, yavaş yavaş kendilerini göstermeye ve tarih sahnesinde rol oynamaya başlamalarıyla birlikte, Türk müziğinin de dünya müzik tarihi sahnesinde rol oynamaya başladığı söylenebilmektedir (Uçan, 2000: 19-20).

Bu görüşlere dayalı olarak, Altaylılar döneminde, Türklerin dinsel ve büyüsel amacın yanı sıra, tedavi amacıyla da müzikten yararlandıkları dikkat çekmektedir. Ayrıca müziğin yapısının bu dönemde, daha basit olduğu ve bir amaca yönelik olarak icra edildiği belirtilebilir.

Uzun zaman sihrin etkisinde ve işlevinde olan müzik, daha sonraki tarihsel süreç içerisinde örgütlenerek ve kurumlaşarak, Hun Kağanlığı'na (yaklaşık M.Ö. 4. / 3.yy. – M.S. 3. yy. / 557) bağlı ilk askeri müzik topluluğu olarak, tuğ takımı görüntüsü almış ve müziğe büyük bir güç atfedilmiştir. Sancak ve askeri müzik, birbirinden ayrılmayan bir bütün halini almıştır (Budak, 2006: 21). Burada artık müziğin dinsel büyüsel ve tedavi amaçlarının yanı sıra, askeri amaçlara da hizmet ettiği anlaşılmaktadır.

Dinsel törenlerde de çalgı kullanılması ve müzik yapılması zorunlu olan Hunlar döneminde, Şaman (Kam) davul çalarak, doğaçtan ilahiler söylemiş ve “Yuğ” denilen cenaze törenlerinde ise davul eşliğinde “sagu” denilen bir tür ağıt seslendirilmiştir. Din bilim adamlığını, büyücülüğü ve sanatçılığı çoğu kez birlikte yürütmüş kamlar (şamanlar) ve ozanlar, zamanla toplumdaki iş bölümünün gelişmesi ile birlikte, yavaş yavaş görev çeşitlerini azaltmaya ya da görev alanlarını daraltmaya başlamışlardır. Buna bağlı olarak, “büyücü-çalgıcılık” ve “ozan-çalgıcılık” görevleri gelişmiştir. Böylelikle, daha bağımsız ve kendine özgü, gittikçe daha çok bilgi, beceri, duyarlık ve yaratıcılık gerektiren bir iş ya da meslek niteliği kazanır olmuştur. Bu oluşum ve değişimin, Türklerde müziğin ve müzikçiliğin gelişmesinde etkin rol oynadığını söylemek mümkündür. Tapınma ve büyü amacı gütmeyen müziklerin daha sık görülmeye başlandığı devlet, toplum ve birey yaşamında, savaş, aşk, övme, alay etme, oyun müzikleri ve ninniler, oldukça önemli bir yer tutmuştur. Kopuz eşliğinde söylenen destanlar, öyküler, şiirler ve ordudaki ozanların söyledikleri ağıtların, gittikçe artıp yoğunlaşan müzikli etkinlikler yolu ile halk arasında yaygınlaştığı söylenebilir. Türk müziğinin, “mod-öncesi” aşamadan “mod-içi” ya da “modal” aşamaya geçtiği bu dönemdeki müzik, Hunlar öncesi döneme nazaran çok daha ileri bir düzeye erişmiştir. Daha çok sanat müziği doğrultulu olmak üzere kam (şaman) müziği, tuğ müziği, ozan-

kopuz müziği, tören-şölen-oyun-eğlence müziği gibi türleşmelerin belirginleştiğinden bahsedilebilir (Uçan, 2000: 22-25).

Bu dönemde, Türk müziğinin Çin ve İran müzik kültürleri ile olan karşılıklı etkileşimleri söz konusu olmuştur. Yalnızca ticaret yolu olmayıp, aynı zamanda insanlar arası iletişimi, insanların birbirlerini tanımalarını, yakınlaşmalarını, anlamalarını ve aydınlanmalarını da sağlayan İpek Yolu, kültürlerarası karşılıklı etkileşimlerde çok önemli bir köprü niteliği taşımıştır. Dolayısıyla, Türk müziğinin sonraki kuşaklara aktarılmasında önemli bir işlevi olan ozanlar, İpek Yolu'nda “gezginci ozan” kimliğiyle, Türk kültür müziklerinin birbiriyle etkileşiminde ve kaynaşmasında önemli rol üstlenmişlerdir (Budak, 2006: 23-24).

Göktürkler dönemindeki (M.S. 6-8. yy) devlet ve toplum yapısının, kültür ve sanat özelliklerinin, Hunların devamı niteliğinde olduğu ve büyük benzerlikler gösterdiği söylenebilir. Kağanların sarayında ve çevresinde, müzik yine son derece itibarlı yerini korumuş, müzisyenlik artık daha belirgin bir şekilde bir meslek haline gelmiştir. Bu dönemde müzik, gerek biçim, gerekse tür açısından gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Müzik türleri arasındaki farklılıkların daha net şekilde ortaya çıktığından söz edilebilir (Vural, 2016: 156-157).

Çalgısal müzik ile sözel müzik, birbirinden ayrı türler olarak nitelendirilip adlandırılmıştır. Türk müziği, mod (makam), ölçü (usûl) ve ritim (ika) yönlerinden hızlı bir gelişim göstermekle birlikte, çok sağlam, tutarlı ve kapsamlı bir yapıya kavuşmuştur. Türk müziği perde dizgesinde, modal müziğin ilk aşamasını oluşturan “beş perdelilikten” “altı perdelilik” ve “yedi perdelilik”e doğru önemli yol alınmış, ezgilerin motif yapısında ve biçimsel kuruluşunda da ilerlemeler sağlanmıştır. Yapılan müzik etkinliklerinde, devletin resmi müzik topluluklarını oluşturan tuğ takımları ile ünlü ozan-kopuzcular ve ırlağanlar (şarkıcılar) görev almışlardır. Hunlardan bu yana, tuğ takımlarının kağanların huzurunda yaptıkları müzikler, Göktürkler döneminde, gerek yapı, gerek üslûp ve gerekse dağar bakımından daha da gelişmiş ve gittikçe kökleşen bir geleneğe dönüşmüştür (Uçan, 2000: 27-28).

İpek Yolu, kültürel etkileşimleri bakımından müzikte de yansımalarını artırmıştır. İlk büyük Türk müzikçileri yetişmiş ve müzik alanına kalıcı etkinliklerde bulunmuşlardır. Bunların en ünlülerinden biri olan Sucup Akari, 560'lı yıllarda “12 perdeli Türk müziği ses sistemini-kuramını” ve Türk müziği modlarını-çığırılarını Çinli müzikçilere tanıtmış, açıklamış ve sunduğu müziklerle örneklendirmiştir. Bu dönemde

göçebe müzik kültürünün yerine, yarı göçebe müzik kültürü egemen olmaya başlamıştır (Ak, 2014: 45).

Eski Çin kaynaklarında, Türklerin akınlarda, göçlerde ve gezilerde kopuzun haricinde başka sazları da yanlarında taşıdıkları, müzisyenlere büyük saygı gösterdikleri ve toplumun saygın bir sınıfı olarak saydıkları belirtilmektedir. Bu durum, özellikle Uygur Türklerinde bir gelenek halini almıştır. IX. ve XI. yüzyıllarda yoğunlaşan göçlerle artan bu kültür akımı, Karadeniz'in kuzey ve güney yollarından, batıya doğru sürekli olarak taşınmış, eski dünyanın kavimleri ile tanıştırılmıştır (Özalp, 2000a: 286).

Uygurlar döneminde, (M.S. 8-9. yy) devlet ve toplum yaşamının vazgeçilmez öğelerinden biri haline gelen müziğin, pek çok açıdan önemli gelişmeler gösterdiği, bu gelişmelerin en temel nedeninin, Hunlar öncesi dönemden Uygurlara uzanan sanatsal ivme olduğu düşünülmektedir. Uygurlar, kendilerinden önceki Göktürklerin kültürel ve müzik miraslarını devralarak, geliştirmiş ve yaşatmışlardır. Uygur müziğinin gelişmesinde bir diğer önemli faktörün de, onların seçmiş oldukları “Budizm” ve “Maniheizm” dinleri olduğu söylenebilir. Bu dinlerin güzel sanatları teşvik ederek sanata önem vermesi, Uygur müziğinin hızlı bir gelişme göstermesinde etkili olmuştur. Uygurların yerleşik yaşama geçmeleri ve devletin sanata ve müziğe yönelik himaye ve desteği de, yine müziğin gelişiminde önemli rol oynayan diğer faktörler olarak görülmektedir. Bu dönemde, müzik türleri nitelik yönünden gelişmiş ve bir sisteme oturmuştur. Özellikle, saray müzisyenlerinin icra ettiği sanat müziği ile ozan kopuzcuların icra ettiği halk müziği, dağar, çalgılar, biçim ve içerik yönünden zenginleşmiştir (Vural, 2016: 213-217).

Uygurlar döneminde, kent, kasaba, köy biçimindeki yerleşime ve yüksek, orta, alt tabaka biçimindeki katmanlaşmaya dayalı olan müzik, bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik gelişme ve farklılaşmayla bağıntılı olarak, ilk kez “saray müziği” - “halk müziği”, “kent müziği” - “köy (kır) müziği” biçiminde ayırimlaşmaya ve türleşmeye başlamıştır. Aralarında ezgisel yapı ve biçim yönünden pek fazla bir ayrılık görülmesi de, kullanılan çalgıların tür ve çeşitlerinde, görevlendiriş düzenlerinde, tutuluş biçimlerinde ve çalınış yöntemlerinde, müziğin yapıldığı yer ve ortam bakımından az çok belirgin ayrılıklar gözlenmiş ve bu ayrılıklar da zaman içerisinde üslup ve tavır farklılaşmasına yol açmıştır. Bu dönemde müzik yapma yöntemi, ustanın ağzından-elinden işitip görerek öğrenilmesi ve uygulanması haricinde, yazıp okuyarak da gerçekleştirilmiştir. Böylelikle, Türklerin ilk kez sınırlı da olsa, “yazıya dayalı müzik yapma” aşamasına gelmiş olduklarından bahsedilebilir (Uçan, 2000: 30-31).

Türklerin müzik mirası, Uygur devletinin dağılmasının ardından, yeni egemenlik kuran Moğollar ile batıya ve İslam dünyasına geçip, yayılma sürecine girmiştir. Arap dünyası, İslam'dan sonra imparatorluk yoluna ilk adımını atarken, eski kültürlerle, özellikle VIII. ve IX. yüzyıllarda, eski Mezopotamya uygarlığının kalıntıları ile Türkleri karşısında bulmuştur. Yeni ülkeler alınarak kültürel alış-veriş sıklaştıkça, buralarda bulunan ve o yüzyıllara göre oldukça gelişmiş bir müzik sanatını tanıma fırsatını bulmuşlardır (Ak, 2014: 46, Özalp, 2000a: 287).

Türklerin İslamiyet'i kabulü, yaklaşık IX. yüzyılın sonlarına rastlamıştır (Ak, 2014: 47). M.S. 925'lerde batıya yönelen Türk boylarının, Karahanlılar'dan (840-1212) başlayarak İslamiyet'i kabul etmeleriyle, yaşama şekillerinde ve kültür yapılarında değişimler görülmeye başlanmıştır. Toplum yaşamındaki bu değişikliğin müziğe yansımaları da kaçınılmaz olmuştur (Ankaenstitüsü, 2020).

Bu yeni dönemde, Türk müziğinin İslami anlayış doğrultusunda yeniden düzenlendiği, hiyerarşik düzeninin ise yeniden yapılanma yoluna girdiği görülmektedir. Özellikle başta "Türk Din Musikisi" dalında olmak üzere, yeni türlerin, çeşitlerin ve biçimlerin belirmeye başladığı söylenebilir. Bunda, İslamı benimsenmelerinden sonra Karahanlılar'ın, din ve bilim dili olarak Arapçaya ve edebiyat dili olarak da Farsçaya önem vermeye başlamalarının rolü olduğu düşünülmektedir. Mescit, cami ve medreselerde gerçekleştirilen eğitim ve uygulamalar ile birlikte, "Türk Din Musikisi" İslami bir karaktere bürünmüş ve böylelikle geleneksel Türk sanat müziğinin inançsal iki dalından biri olan "Türk Câmî Müziği"nin ilk örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunu, XII. yüzyılda Hoca Ahmet Yesevî'nin, Türklerin eski "Kam"lık ve köklü ozanlık geleneğine dayanan müzik ve dansına, "Tasavvuf" yolunu açan öncülüğüyle oluşan "Tekke Edebiyatı" ile yavaş yavaş kendini göstermeye başlayan ve inançsal dalın ikincisini oluşturan "Tekke Müziği"nin ilk örneklerinin ortaya çıkmaya başlayışı izlemiştir. Karahanlılar döneminde, Türk askeri müziği yavaş yavaş "tuğ müziği"nden "tabıl müziği"ne, "tuğ takımı" ise, "tabılhâne"ye dönüşmeye başlamıştır. Kökü ilk çağ Hunlarına dayanan ve halk kesiminde güçlü bir biçimde varlığını sürdürmeye devam eden "kopuz eşliğinde şarkı söyleme" geleneğinin yanı sıra, İslamı benimsediği evrelerde, aydın kesimde "tanbur eşliğinde şarkı söyleme" diye yeni bir gelenek oluşmaya başlamıştır. Tanbur sazı, Klâsik Türk Müziği'nin temel çalgısı olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde dikkat çeken önemli bir gelişme, ilk Türk müzik kuramı kitaplarının yazılmaya başlaması olmuştur. Klâsik Türk Müziği'nin ilk Türk müzik kuramcısı olarak bilinen Farâbi (847-950), iki temel müzik kuramı kitabı yazmış, aynı

zamanda, X. yüzyılda bir sekizlinin 17 aralığa bölündüğü ve ilk sesin sekizlisi ile birlikte 18 perdeden oluşan geleneksel Türk müziği ses sistemini “Horasan Tanburu” üzerinde anlatmıştır. Farâbi’den sonra ise geniş anlamı ile yine Türkistan’dan olan ünlü İbn-i Sinâ da, kaleme aldığı eserinin on ikinci bölümünde müzik konusunu ele almıştır (Uçan, 2000: 33-35).

Gazne kenti, o dönemlerde sanat ve müzik merkezi durumuna gelmiş önemli bir bölge olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla, bu kentte Türk müzik kültürünün, çok yönlü bir değişim ve gelişim gösterdiği söylenebilir. Fars, Arap ve Hint müzik kültürleri ile yoğun bir etkileşim içine giren Türk müzik kültürünün, makamsal müziğin belli özelliklerini edindiği bilinmektedir. Çoğu övgü amaçlı kaside türündeki şiirlerin doğaçtan ve usûlsüz ezgilendirildiği, klâsik şiir ile ilintili, klâsik müziğin ortaya çıkmaya başladığı görülmüştür. Gazneliler döneminde (962-1187) gelişim gösteren Türk müziği, Selçuklu Devleti’nin müziğine birçok bakımdan önemli ölçüde kaynaklık ve örneklik etmiş, köklü etkilerde bulunmuş, Fars ve Arap müzik kültürleri ile de etkileşim içerisine girmiştir (Budak, 2006: 35-36, Uçan, 2000: 39-40).

Bu dönemde Klâsik Türk Müziği’ni, bilimsel açıdan inceleyen, teoriler ileri süren ve bu sanatın daha mükemmelleşmesini sağlayan ilim adamlarının ise yetişmesi gecikmemiştir (Ak, 2014, 50). Musiki ilminin bütün dünya tarihinde yetişen en büyük birkaç isminden biri Safiyüddin Abdülmümin Urmevî, Türk musikisi ilmini sistemleştiren ve günümüze aynı çizgide gelmesini sağlayan isim olmuştur. XIII. yüzyıl, bu bakımdan Klâsik Türk Müziği için önemli bir asır olarak değerlendirilebilir. Musiki ilminin bütün dünya tarihinde yetişen en büyük birkaç isminden biri olan Safiyüddin Abdülmümin Urmevî, Türk musikisi ilmini sistemleştirerek günümüze aynı çizgide gelmesini sağlamıştır. Bu yüzyılın ikinci yarısında, Mevlevî Türk tarikatının temellerini atan Mevlâna Celâleddin Rûmi, Türk kültür hayatına emsalsiz bir hamle kazandırmış ve Türkiye’nin manevi anlamda kalkınması için büyük hizmetlerde bulunmuştur. Mevlâna’nın oğlu Sultan Veled’in müzisyen ve bestekâr olması da, o dönemlerde Türk musikisi için verimli bir süreç yaratmıştır. XIV. asrın son ve XV. asrın ilk çeyreğinde, musiki dünyasına kesin şekilde hâkim olan hanende, bestekâr, sazende ve müzikolog Abdülkâdir Merâgi, XIV. asrı XV. asra bağlamıştır (Öztuna, 1987b: 72-75).

XV. asırda, Herat en büyük şehir ve kültür merkezi olarak parlamıştır. II. Murad, Osmanoğulları’ndan çıkan ilk bilgin ve sanatkâr olarak çok büyük bir kültürel ve entelektüel faaliyet göstermiş, her türlü ilim, edebiyat ve sanat sahasını büyük ölçüde desteklemiştir. Abdülkâdir Merâgi’nin de bu dönemde, Türk musikisi üzerine çok

değerli bilgiler veren eserleri bulunmaktadır. Bu dönemde II. Murad, aynı zamanda yüzlerce mürekkep makamı terki ve tecrübe ettirerek, başka bir devirde böylesine bir faaliyete ve makam çeşitliliğine tesadüf edilemeyecek verimli bir sürece imza atmıştır. Müzikolojide, Safiyüddin Urmevî'nin yolu takip edilmiş ve geliştirilmiştir. Abdülkâdir Merâgî'nin eserleri ise kaynak olarak kabul edilmiştir. XV. yüzyılın ikinci yarısında, II. Bayezid ve oğlu Sultan Korkut Han, birer bestekâr olarak, sanatı ve musikiyi himaye etmişlerdir. Bu dönemdeki müzikoloji faaliyetleri II. Murad devrindeki kadar canlı olsa da, XV. asrın ikinci yarısından zamanımıza gelen notaların oldukça az olduğu dikkat çekmektedir. XVI. yüzyılda Türk müzikolojisi, XV. asrın bıraktığı çizgide kalmıştır. (Öztuna, 1987b: 75-81).

XVI. yüzyılın sonlarına doğru, yani İstanbul'un fethinden bir buçuk yüzyıl sonra, müzikte özgün bir Osmanlı sentezinin oluşumuna, bu Osmanlı/Türk özgün geleneğinin daha önceleri egemen olan İslam-Ortadoğu müzikleri potasından dökülüşüne ve kimlik ve kişilik kazanmasına tanık olunmaktadır. Müzik geleneğinde önemli bir kırılma, bir yön değiştirme, bir kopuş görüldüğü söylenebilir. Sözlü eserlerde, Türkçe'nin kullanımı Arapça ve Farsça'ya oranla giderek ağırlık kazanmış, yepyeni bir müzik üslûbu belirmeye başlamıştır. Özellikle, sözlü müzik eserlerinde yeni formların ortaya çıktığı söylenebilir (Behar, 2006: 113-114).

1.1.2. XVII. Yüzyılda Klâsik Türk Müziği

Türk musikisi açısından çok önemli bir zaman dilimi ve aşaması olarak değerlendirilen XVII. yüzyılın, Osmanlı İmparatorluğu'nun duraklama dönemi olmasına rağmen, özellikle bazı sanat kolları için tam bir olgunluk ve mükemmellik dönemi olduğu söylenebilir. Yalnızca sarayla sınırlı kalmayan musiki hayatı, devlet adamları ve sultanların saraylarına, varlıklı kimselerin konaklarına kadar dâhil olmuştur. Musikinin, Sultan IV. Murad'ın saltanatlık yıllarında en parlak yıllarını yaşadığı bilinmektedir. Bu dönemde, musikiyi seven ve aynı zamanda bestekâr olan bu padişah, "Enderun" okuluna yeni sanatkârlar kazandırmış, her gittiği ülkeden tanınmış sanatkârları İstanbul'a getirmiştir. Ünlü musiki ustalarının hocalık yaptığı "Enderun", gelişim göstererek sanat akademisi durumunu almış ve bu sayede büyük musikişinasların yetişmesinde etkin rol oynamıştır. İstanbul bir ilim ve sanat merkezi haline gelişinden sonra, gerek ülke içinden, gerekse ülke dışından pek çok sanatkâr ve hevesli insan, hem öğretmek hem de öğrenmek için İstanbul'da toplanmıştır. Klâsik Türk Müziği'nin, yeşermek ve filizlenmek için her türlü imkânı bulduğu Sultan IV.

Mehmed'in uzun süren saltanat yıllarında ise, dini musikimiz kendi alanında şaheserler vermiş, buna paralel olarak dindışı musikimizde de anıtsal eserler ortaya konulmuştur (Özalp, 2000a: 356).

Klâsik Türk Müziği gelişiminin iyice hızlandığı XVII. yüzyılın ikinci yarısında, beste biçimlerinin çoğunlukla dinsel olduğu bilinmektedir. “İlâhî”, “Âyin”, “Teşbih” ve “Durak” gibi dinsel biçimlerin, bu dönemde ortaya çıktığı sanılmaktadır. Bu yüzyılda “nevbet-i mürettebe”, “kavl”, “terâne” ve “fûrudeşt” gibi eski formlar yer almamakla birlikte, bugün de bilinen beste, nakış, semâi ve şarkı gibi eser formları ortaya çıkmaya başlamıştır. Klâsik Türk Müziği'nin belkemiği olarak kabul edilen usûllerin ise, neredeyse tamamen yenilendiği, kullanılan çalgıların ise değiştiği veya değiştirildiği söylenebilir (Kaygısız, 2000: 154, Behar, 2006c: 114).

Asrın sonlarında, genç bestekâr Boğdan prensi Kantemiroğlu, kaleme almış olduğu “Kitâb-ı İlmü'l-Mûsika Alâ Vechi'l-Hurûfat” adındaki edvarında, makamlar, usûller ve perdeler hakkında bilgiler vermiş, kendisinden önce yazılmış edvarları inceleyerek yeni sentezler ortaya koymuştur. Eserde, aynı zamanda XVI. ve XVII. yüzyıllarda bestelenmiş, farklı bestekârlara ait ebced notası ile yazılmış peşrev ve saz semaisinden oluşan yüzlerce saz eseri yer almıştır (Ak, 2014: 81-82). Asrın ortalarında, Santuri Ali Ufki Bey ise, eski Batı notası ile yüzlerce saz ve söz eserini notaya alarak, bu eserlerin unutulmasını engellemiştir. Bu suretle, XVII. asırdan zamanımıza gelen eserlerin sayısı, geçen asırlara nazaran daha çoğalmıştır (Öztuna, 1987b: 83).

Bütün bu bilgilere göre, padişahların musikiyi himaye ettiği, bestekârlık ve icranın gelişme kaydettiği ve musikiye yönelik değerli çalışmaların ortaya konulduğu XVII. yüzyılın, musiki açısından verimli bir dönem özelliği taşıdığı söylenebilir.

1.1.3. XVIII. Yüzyılda Klâsik Türk Müziği

XVII. yüzyılda, Klâsik Türk Müziği'nin gösterdiği büyük ilerlemenin, XVIII. yüzyılda da bütün hızıyla devam ettiği bilinmektedir. Yüzyılın ilk çeyreği içinde gelişmeye başlayan “yenileşme” düşüncesi, kısa süren ve “Lale Devri” adını alan sulh ve huzur dönemi, musikimizde yeni bir zevk anlayışının başlangıcı olmuştur. “Klâsik Okul”un bütün gereklerini yerine getiren ve geleneklere bağlı kalarak yetişmiş büyük bestekârlar, yapmış oldukları bestelere bazı yenilikler ekleyerek eser üretmişlerdir. Bu yüzyılın ilk on yılı içinde, bestekâr İtrî'nin kişiliğinde, “Klâsik Çağ” zirveye ulaşmıştır. Başta padişahlar olmak üzere, sanatsever devlet adamları, varlıklı kimseler, kısacası toplumun kültürlü kesimi, musikişinasları himayeleri altına almışlardır. Bir yandan

gittikçe akademikleşen Enderun'da ciddi bir öğretim yapılmış, gerek kendi içinde, gerekse dışında yetişmiş olan ünlü ustalar, burada hocalıkla görevlendirilmişlerdir. Dini musiki alanında da, tekkelerin meşkhanesinde, hemen hemen sanatkâr olan şeyhlerin gayretiyle, din ve dindışı musiki öğrenimi teşvik edilmiştir. Özellikle, mevlevihaneler birer güzel sanatlar akademisi gibi işlevini sürdürmüştür. “Câmi Musikisi” gittikçe zenginleşmiş ve dindışı musikide şaheserler vermiş bestekârlar, bu vadede de eşsiz eserler bestelemişlerdir (Özalp, 2000a: 400-402). XVIII. yüzyılda, ilâhi, naat, gazel, murabba, rubai, şarkı ve münacat gibi formlarda eserler üretilmiş, divan şairlerinin eserleri bestelenmiştir. (Kaygısız, 2000: 154). Buradan, XVIII. yüzyılda, sanatkârların her türden eser ortaya koymayı ihmal etmedikleri söylenebilir.

Merâgalı Abdülkâdir'in başlattığı, Hâfız Post'un bir biçime soktuğu, İtrî'nin ise yüceliğin doruk noktasına çıkarttığı Klâsik Türk Müziği'nin, bu dönemde büyük ilerlemeler kaydettiği ileri sürülebilir. XVIII. yüzyıldan günümüze gelen eserlerde görülen melodi zenginliğinin, klâsik bestelerimize verilen üslûp, şekil ve ritim özellikleri bakımından, her zaman için üzerinde durulmaya değer olduğu söylenebilir. Bu yüzyılda dikkati çeken diğer bir özellik de, musiki nazariyatı ile ilgili birçok eserin kaleme alınmış olmasıdır (Özalp, 2000a: 407).

Asrın sonlarında, Klâsik Türk Müziği'nde bir ekol olarak kabul edilen, deha sahibi, bestekâr, tanburi ve neyzen olan III. Selim, bu sanata çok katkı sağlayan bir padişah olarak ön plana çıkmıştır. Şehzadelik yıllarında, saraydaki ve saray dışındaki müzisyenleri çevresinde toplayan III. Selim, padişah olduktan sonra saray meşkhanesini yeniden düzenlemiş, gençliğinden beri desteklediği ve katıldığı musiki faaliyetlerinin, sarayın harem dairesinde iyice yayılmasını sağlamıştır. Terkip ettiği yirmiye yakın makamda çok sayıda eser veren müzisyen, Abdülbâki Nâsır Dede ve Hamparsum Limonciyan'ı teşvik ederek, nota konusunda çalışmalar yaptırmıştır. Böylelikle, birçok eserin kaybolmasını engellemiştir. Bestelediği eserlerinde daha içli, aşikane ve daha dünyevi lezzetleri eksen alan bir musiki anlayışı, III. Selim'in yenilikçi döneminin ayırt edici özelliği olarak algılanmaktadır. Klâsik Türk Müziği'ne büyük desteği ve katkıları olan III. Selim, başta Hammamizâde İsmail Dede Efendi olmak üzere, devrin birçok genç yeteneğinin de yetişmesine ortam hazırlamıştır. Abdülhâlim Ağa, Vardakosta Ahmed Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Sadullah Ağa, Emin Ağa, Numan Ağa, Şâkir Ağa, Kömürçüzâde Hâfız Mehmed Efendi gibi birçok bestekâr, III. Selim döneminin müzisyenleri arasında anılabilir (Güntekin, 2010: 29).

Asrın sonlarında, Türkler Selçuklulardan bu yana kesiksiz elinde tuttuğu üstünlüğü, kesin şekilde kaybetmiştir. Batı'nın üstünlüğü başlamıştır. Medrese eğitiminin oldukça gerilediği bu dönemde, kültür hayatı geçen asırlardaki parlaklığını kaybetmiştir (Öztuna, 1987b: 87).

1.1.4. XIX. Yüzyılda Klâsik Türk Müziği

XIX. yüzyıl, hem Doğu hem de Batı dünyası için çok önemli bir zaman dilimi olarak karşımıza çıkmaktadır. “Klâsik Çağ” kapanmış, yeni anlayışlara ve gereklere göre, yeni sanat akımları gelişmeye başlamıştır. Edebiyat, resim, musiki ve heykel gibi güzel sanat kollarında, bambaşka karakterde eserler ortaya konulmaya başlanmıştır. Türk kültür hayatına otuz kırk yıl gecikerek gelen bu akım, en belirgin şekilde Klâsik Türk Müziği'nde etkisini göstermiş, derin yankılar uyandırmış, yüzyılın ortalarından itibaren, musiki sanatımızda “Romantik Edebiyat” doğmuştur. Osmanlı İmparatorluğu toplumunda, “Tanzimat” adını alan yenilikçi hareketlerin başladığı bu dönemde yapılan yenilik ve değişimlerin, geleneksel musiki sanatını da etkilediği söylenebilir. Bu dönemde, diğer güzel sanat kollarındaki gerilemenin tam tersine, Klâsik Türk Müziği ilerlemesini ve kısa da olsa parlak bir dönem yaşamasını bir ölçüde sürdürmeye devam etmiştir. Bunda, Sultan III. Selim'in musikişinas olması, musikiye değer vermesi ve aynı zamanda sanatı ve sanatkârı korumuş olmasının önemli bir rolü olduğu söylenebilir (Özalp, 2000a: 485-486).

Musikide klâsik ekol, III. Selim ekolünün genç dehası ve temsilcisi Hammamizâde İsmail Dede Efendi ve öğrencileri Dellalzâde ve Zekâi Dede ile devam etmiş, saz eserlerinde ise, Tanburi Osman Bey büyük canlılık göstermiştir. Asrın hemen ortalarında, bu asrın en önemli hadisesi olan ve “Romantik Ekol” olarak kabul edilen şarkı ekolünün kurucusu Hacı Ârif Bey yetişmiştir ve kendisinin en iyi talebesi Şevki Bey onun yolundan gitmiştir. Bu ekolün başlıca hususiyeti, şarkı formunun, kâr, beste, semai gibi büyük güfteli klâsik formların yerini almış olmasıdır ve büyük usûlleri kullanılmaz hale getirmesidir. Dolayısıyla, Zekâi Dede'den sonra klâsik büyük formları ve usûlleri kullanan bestekârlar gittikçe azalmıştır. Hızla yayılan şarkı ekolünün, Klâsik Türk Müziği'nde 1850'lerde hâkim olmaya başladığı söylenebilir. Tanburi Ali Efendi, yine bu dönemde önemli bir bestekâr olarak klâsik ve romantik akımları karıştırmış ve bu sanat anlayışı çerçevesinde eserlerini üretmiştir. Hacı Ârif Bey'in romantik ekolünün son büyük bestekârları arasında ise, Lem'i Atlı, Rahmi Bey ve Suphi Ziya Özbekkan gösterilebilir (Öztuna, 1987b: 94-96).

Sultan II. Mahmud'un saltanat yıllarına bakıldığında, Batı'dan gelen esintilerin şiddetinin arttığı ve Batı musikisine ilgi duyan bu ünlü padişah ve sanatkârın ise, bu esintilerden etkilendiği bilinmektedir (Özalp, 2000a: 486-490). Böylelikle çoksesliliğe dayanan yeni müzik anlayışı, II. Mahmud tarafından Osmanlı'ya getirilmiştir. 1826'da II. Mahmud tarafından "Yeniçeri Ocağı" ortadan kaldırılmış ve onun bir parçası ve köklü askeri müzik okulu olan "Mehterhâne" kapatılmıştır. Yeni ordu ile yeni askeri müzik dönemi, yani askeri bando dönemi başlamıştır. "Mehterhâne"nin yerine açılmış yeni kurum olan "Muzıkâ-i Humâyun"un başına İtalyan Donizetti Paşa getirilmiş, bu kurum hem okul hem de saray orkestrası görevini yürütmüştür (Kaygısız, 2000: 146). 1826 yılına kadar, Osmanlı sarayı ile toplumun Batı müziği ile tanışıklığını, Avrupa ile ilişkilerin getirdiği geçici, çoğu rastlantısal durumların bir yan sonucu olarak değerlendiren Aksoy, "Muzıkâ-i Humâyun"un kurulmasıyla birlikte, Batı müziğinin ülkeye resmen girdiğini, benimsendiğini ve öğretiminin devletçe üstlenildiğini ileri sürmektedir. III. Selim dönemindeki boru, trampet takımının bile askerin eğitimiyle ilgili sınırlı bir deneme olduğunu ifade etmekte, "Mehterhâne"nin kaldırılmasını, Batı müziğine doğru bilinçli değil fakat kararlı bir yönelişi temsil ettiğini ve musiki tanzimatının o tarihte başladığını vurgulamaktadır.

Köklü bir geçmişi olan "Mehterhâne"nin kapatılması, askeri müzik geleneğine bir darbe teşkil etmiştir. Aksoy, "Mehterhâne"nin özelliği ve önemine şu ifadelerle değinmektedir;

"Kaldırılan Mehterhâne Türk musikisinin en önemli kurumlarından biriydi. Eski semaisi gibi saz, nakış, murabba, semai gibi söz eserleriyle klâsik fasıllardan hafif eğlendirici parçalara kadar zengin bir repertuarı ve geniş bir saz kadrosu olan bir açık hava orkestrası niteliğindedir. Bundan dolayı da "nevbet vurma"nın dışında, hemen her türlü törende, şenlik ve düğünlerde mutlaka yer alırdı. Ayrıca tarihi çok uzun bir geçmişe dayanan, dünyanın en eski askerî musiki topluluklarından biriydi" (1985a: 1214).

Klâsik Türk Müziği'nin kendi kaderine terk edilmeye başlandığı Sultan Abdülmecid döneminde ise, Türk halkının gönlünde yaşayan bu sanat, sanatsever zenginlerin, devlet adamlarının koruması altında varlığını sürdürmeye çalışmıştır. Geleneksel öğretim yöntemleriyle yeni sanatkârlar yetişmeye devam etmiş, yetişenler de hafızalarında saklı olan eserleri daha sonrakilere naklederek, unutulmalarını nispeten önleyebilmişlerdir. Fakat bu çalışmaların, sınırlı çevrelerde kaldığı söylenebilir. Geleneksel beste tekniği ve meşk sisteminin unutulmaya yüz tutmasıyla birlikte, bestekârlar eserlerini nota ile bestelediği için, eserlerde eski akıcılığın kalmadığı görülmüştür. Sırf notaya bağlı kalmanın ve notanın her şey demek olmadığını ileri süren eski üstadlar, bu konuda haklı çıkmışlardır. Musikimizde nüans işaretleri bulunmadığı

için, birçok icra özelliklerinin unutulduğu söylenebilir. Bu dönem icracılarında, musiki ve makam bilgisi zayıf olduğu için, geleneksel ses icrası da gerilemeye başlamıştır. Bu yüzyılın sonuna doğru açılmaya başlayan ve yaygınlık kazanan çalgılı kahveler ile tarihi çok eskilere dayanan “Semâi Kahveleri”nde icra edilen musikide, sanat ve halk musikisinden renk ve motifler taşıyan örneklerden bahsedilebilir. Bu sebeple, XIX. yüzyılda, her iki musiki arasında yer alan pek çok musiki eserinin olduğu görülmektedir. Aynı zamanda, “piyasa sazendeliği” bir meslek haline geldiğinden, bu topluluklar, bunlara benzeyen eserlerin yaygınlaşmasına yardımcı olmuşlardır (Özalp, 2000a: 486-490).

1.1.5. XX. Yüzyıl ve Günümüzde Klâsik Türk Müziği

XX. yüzyıl, Klâsik Türk Müziği'nin artık geri plana atılmaya yüz tuttuğu bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Eskiden sarayın ve kültürlü kesimin koruyuculuğunu yaptığı bu sanatın yerini, Batı musikisi almaya başlamıştır. Saray ve konaklarda, fasılların yerine opera ve operet parçaları, Fransız ve İtalyan tiyatroları ile Türk sazlarının yerine ise, piyano tercih edilmiştir. Türk musikisinin yaşama alanı gittikçe daralmıştır (Özalp, 2000b: 9). Her dönemde olduğu gibi, bu dönemde de siyasal ve sosyal yapı, bütün sanat dallarında olduğu gibi, müziği derinden etkilemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine doğru başlayan Batılılaşma istekleri, Tanzimat sonrası ortaya çıkan kültür ikileşmesi ve polemikler, 1908'de Enderun'un kapanması ile sonuçlanmıştır. Böylelikle, Türk musikisi devlet desteğinden mahrum olmuş, kendi haline bırakılmıştır. Siyasi bakımdan çalkantılı, kültür bakımından ilkesiz bu çöküş döneminin, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, özellikle Türk Musikisi açısından yeni bir boyut kazandığı ileri sürülebilir (Körükçü, 1998: 198).

Ulu Önder Atatürk ile birlikte, ya da onun düşündüğü biçimiyle, çağdaş-ulusal-evrensel (çoksesli) boyutlu bir kimlik temeline oturtulan Türk musikisinin, birbirlerini bütünleyen bu üç temel vazgeçilmez ölçütün ve Atatürk dinamizminin ve (kültür-müzik) düşüncesinin yapılanması altında geleceğinin belirlendiği ileri sürülebilir (Budak, 2006: 88). Türk kültürüne ve sanata değer vermiş olan ve Türk musikisine oldukça hâkim olan ve seven Atatürk, ulusal müziğimizin işlenmesi ve evrenselleşmesi gerektiği fikrine sahip olmuş, Türk musikisinin çağdaşlaşması, yükselmesi ve hak ettiği mertebeye ulaşması bakımından, gerekli gördüğü düşünceleri zaman zaman dile getirmiştir.

Bu dönemde, “Türkçülük” akımının öncüleri ise, kurtuluşu halk musikisine dönüştürmüş, buna dayanarak Ziya Gökalp, halk müziğinden örneklerin armonize edilmesi gerektiğini veya bu motiflerin türlü türlü bestelerde kullanılması gerektiğini ileri sürmüştür. Bu süreçte, yeni bir uygarlık yaratmanın yerine, uygarlık değiştirmenin tartışması yapılmıştır. “Alla Turca” ve “Alla Franca” adlandırılmalarıyla, iki sanat kesin çizgilerle birbirinden ayrılarak, ikiliğin tohumları atılmıştır (Özalp, 2000b: 9).

Gökalp, Klâsik Türk Müziği konusundaki yaklaşımını şu ifadelerle ortaya koymaktadır;

“Memleketimizde yan yana yaşayan iki musiki vardır: Bunlardan birisi, halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk mûsikîsi, diğeri Fârâbi tarafından Bizans’tan tercüme ve iktibas olunan Osmanlı mûsikîsidir. Bunlardan birincisi milli kültürümüzün, ikincisi ise medeniyetimizin mûsikîsidir. Bugün işte şu üç mûsikînin karşısındayız: Doğu mûsikîsi, Batı mûsikîsi, Halk mûsikîsi. Acaba bunlardan bizim için hangisi millîdir? Doğu mûsikîsinin hem hasta hem de gayrimillî olduğunu gördük. Halk mûsikîsi kültürümüzün, Batı mûsikîsi de medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde millî mûsikîmiz, memleketimizdeki halk mûsikîsi ile Batı mûsikîsinin kaynaşmasından doğacaktır” (1972: 33).

Tokel, Ziya Gökalp’in bu yaklaşımını şu şekilde değerlendirmekte ve eleştirmektedir;

“Gökalp’in, “milli Türk mûsikîsi” dediği halk mûsikîsini “kültürümüzün mûsikîsi”, Osmanlı mûsikîsini ise “medeniyetimizin mûsikîsi” olarak görmesi, baştan itibaren sorunlu bir tasnif olan kültür-medeniyet ayrımının bir sonucudur. Bir kere Gökalp’in, aşağı yukarı altı yüz yıl mensubu olduğumuz bir medeniyeti ve bu medeniyet çerçevesinde şekillenmiş mûsikî birikimini bu kadar uzak ve yabancı görürken, “yeni medeniyetimiz” dediği Batı medeniyetini ve onun müziğini bu derece yakın görmesi kabul edilebilir olmaktan uzaktır” (2019: 76).

Tokel, bu değerlendirmesinde doğru bir tespitte bulunmaktadır. Asırlardır süregelen köklü bir geleneği ifade eden Klâsik Türk Müziği’nin ve değerlerinin bir kenara bırakılıp, farklı bir medeniyetin müziğinin benimsemesi gerektiği kanısında olunması, oldukça düşündürücüdür.

Asıl Türk musikisinin Türk halk musikisi olduğu vurgusunun yapıldığı bu dönemlerde, Türk musikisi sürekli Araplardan, Farslardan vb. alındı iddiasıyla, Türk’ün kendi kültürüne ait olmamakla suçlanmaya çalışılmıştır. Oysa Osmanlı devleti gibi geniş bir coğrafyaya yayılmış, hâkim unsuru oluşturan Türklerin, birçok başka toplulukla kültürel alışveriş içinde, birlikte yaşadığı çok uluslu imparatorluk yapılanmalarındaki etkileşimler için, bu tanımlamaların yapılmasının ve Türklerin musikisinin yalnızca halk musikisi formlarından oluştuğunu düşünmenin ne kadar yanlış olduğu ortaya çıkmaktadır (Özyıldırım, 2013: 59).

Türk musiki zevkinin şekillenmesi ve gelişiminde oldukça önemli rol oynayan Mevlevihâne ve tekkelerin işlevlerinin bilinmesine karşın, Türk musikisinin yalnızca saraya ait musiki olduğu ileri sürüldüğü ve Türk musiki kültürü dışında gösterilmeye çalışıldığı bu dönemlerde (Özyıldırım, 2013: 59), çoksesli musiki evrensel ve çağdaş sayılmıştır. Tek sesli olan Türk musikisi ise, evrensel olmayan çağ gerisi olarak algılanmıştır. Oysa bir müziği müzik yapan, içeriğinde barındırdığı karakteristik yapısı ve ulusunun duygu, düşünce ve kültürünü yansıtabilme özelliğidir. Türk musikisi de, Türk milletinin öz musikisi olarak, kendine özgü karakteristik ses ve aralık yapısı, zengin makamsal ve ritmik özellikleriyle, Türk ruhuna hitap eden, asırları kat eden ve günümüze intikal eden bir mirastır. Türk insanının duygu ve düşünlerini, örf ve adetlerini yansıtan ve aynı kökten beslenerek gelen Sanat Musikisi ve Halk Musikisi'nin de ayrılmaz bir bütün olarak kabul edilmesi gerektiği düşünülmektedir. Cumhuriyet döneminde, Türk musikisine dair yapılan değerlendirmeler düşünüldüğünde, bu yaklaşımların müzikolojik olmasından ziyade, daha çok ideolojik yaklaşımlar ile yapıldığı dikkat çekmektedir.

Türk milleti için yeni bir hayat tarzının başlangıcı sayılan Cumhuriyet, her alanda olduğu gibi, Türk musikisi için de yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır. Çok sesli müziğin, özellikle eğitimde desteklenerek ön plana çıkarılmaya başlandığı bu dönemlerde, Cumhuriyet idaresinin, Türk musikisi bakımından ilk icraatı ise, musikiyi okullardan kaldırarak, resmen öğretimini yasaklamak şeklinde tecelli etmiştir. Bu da, devlet desteğinden ve imkânlarından mahrum kalan Türk musikisinin verimsizleşmesine ve yozlaşarak yaşamını sürdürmesine sebep olmuştur. Bu dönemlerde, Türk Musikisi'ni yaşayan bir sanat olmaktan ziyade, bir müze metaı haline dönüştürmenin planlandığı söylenebilir. Türkiye'de, Türk musikisi öğretimine resmen son verilmesinin ardından, Türkiye Radyosu'nun yayınlarından belirli bir süre kaldırılması ve çalınmasının tamamen yasaklanması, bu sanata indirilmiş bir başka öldürücü darbe olarak düşünülmektedir (Tura, 1988: 40-42). Oysa bu yıllarda radyo, Türk musikisi hayatında önemli bir yere sahip olmuştur. Musiki meclislerine katılamayan, plakları ya da gazinolardaki musiki icralarını dinleyemeyen halk, musiki geleneğinden kopmamak adına, kısa sürelerle yayınlanıyor da olsa, musikiyi radyodan dinleyerek takip etmeye çalışmıştır (Özyıldırım, 2013: 52). Fakat yasaklanmanın gerçekleşmesiyle, kendi radyosunda kendi sevdiği ve ruhuna hitap ettiği müziğini bulamayan halk, böylelikle ona yakın müzik olan Arap müziğini dinlemeye başlamıştır.

O dönemlerde, Türkiye’de yaygınlaşan gerek Arap radyoları, gerekse Mısır filmleri, Türk halkının müzik ihtiyacını tatmine yarayan bir vazife görmüştür. Fakat bu durumun, Türk milletinin müzik zevkinin büyük ölçüde tahribine sebep olduğu düşünülmektedir (Tura, 1988: 40-42). Tanrıkorur da, o dönemlerde dinlenen Arap müziğinin yozlaşmaya zemin hazırladığını, 40’lı yıllardaki Mısır ve Hint filmlerinin etkisiyle, 1960’lardan sonra “arabesk” uydurma adı takılacak olan halk tabanlı Türk pop müziğinin doğduğunu ileri sürmektedir (1998a: 296). İleride göç, kentleşme, sanayileşmenin etkenleriyle ortaya çıkacak arabesk müziğin temellerinin, musikinin radyolardan yasaklanma dönemlerinde atıldığı ifade edilmeye çalışılan bu bilgilere göre, Türk halkının kendi müziğine yakın bulduğu Arap müziğini tercih etmesinde ve müzik beğenisindeki farklılaşmasında, yasaklanma sürecinin etkilerinin azımsanmaması gerektiği anlaşılmaktadır. Ayrıca, her ne kadar o dönemin yetkililerince Batı müziği halka empoze edilmeye çalışıldı ise de, Türk halkına Batı müziğinin aslında sıcak gelmediği anlaşılmaktadır.

Türk musikisinin okullardan ve radyodan kaldırıldığı bu dönemlerde, bu müziğin başlıca sığınaklarından birinin gazinolar olduğunu ileri süren Tura, pek çok ünlü hanende ve sazendenin, gazino sahnelerinde sanatını icra ettiğini ifade etmektedir. Bu sahnelerin bazılarında oldukça kaliteli müziğin icra edildiği, fakat günden güne icra edilen müziğin seviyesinde belli bir düşüş görüldüğü ve bu seviyenin halkın müzik zevkine paralel olarak alçalmaya devam ettiği ileri sürülebilir (1988: 49).

Türk musikisinin yozlaşmasına etki eden bu süreçteki katı ve olumsuz uygulamalara rağmen, mevcudiyetini sürdürmesinde ve gelişimine bir ölçüde katkı sağlanmasında, o dönemlerde yurt genelindeki musiki derneklerinin, musiki meclislerinin, radyoların ve plak sanayinin önemli rol oynadıkları bilinmektedir.

Bu dönemde Türk musikisi için diğer olumlu gelişmeler ise Türk müziği nazariyatının incelenmesi ile ilgili yayınların ortaya çıkması olmuştur. Şeyh Celâleddin Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede ve Şeyh Ataullah Efendi’nin başlattığı, Rauf Yekta Bey’in yapmış olduğu yayınlarla tanıttığı ve daha sonra Hüseyin Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi’nin ilerlettiği Türk müziği nazariyatı incelemeleri, bu dönemlerdeki en önemli gelişmeler olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmalar sayesinde, Türk musikisinin nazari yönü belirlenmiş, mevcut klâsik bilgiler, çağdaş ilmin ışığında gözden geçirilerek, sistemleştirilmeye çalışılmıştır. Böylelikle “Arel-Ezgi-Uzdilek” sistemi ortaya konularak, yaygınlaşması sağlanmaya çalışılmıştır. Bu görüşün dışında,

Abdülkâdir Töre ve daha yakın zamanlarda Kemal İlerici de, ses sistemi hususunda daha farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Bu çalışmalara paralel olarak, nazariyat kitapları da yayınlanmıştır. Türk musiki tarihine yönelik ilk çalışmaya koyulan isim ise, Rauf Yekta Bey olmuştur. Suphi Ezgi, Sadettin Nüzhet Ergun, Sadettin Arel, Mesut Cemil, Ruşen Ferit Kam, Vecdi Seyhun, Sadun Aksüt, Mahmut Ragıp Gazimihal, Yılmaz Öztuna ve daha başka isimler de, bu konuda değerli eserler ve inceleme yazıları yayınlamışlardır. Bu alana katkı sağlamışlardır. Bu dönemde, Türk musikisi sazları üzerine metot yazma çalışmaları da dikkat çekmiştir. Abdülkâdir Töre, Fahri Kopuz, Suphi Ezgi, Mutlu Torun, Cinuçen Tanrıkorur, Nevzat Sümer, Onur Akdoğu gibi isimler, bu konuda değerli çalışmalar yapmışlardır. Güfte mecmuaları, nota mecmuaları, musiki dergileri, nota yayınları ve koleksiyonları da bu dönemde yapılan diğer önemli ve Türk musikisi sanatına katkı sağlayan çalışmalar olarak görülmektedir (Özalp, 2000b: 23-25).

XX. yüzyılın başlarından Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar geçen süre içerisinde, Türk musikisi bestekârlığına bakıldığında, geleneğin devamı ile yenilik denemelerinin iç içe, yan yana yürütüldüğü dikkat çekmektedir. Her ne kadar yenilik hareketleri bilhassa III. Selim ile yoğunlaşmaya başlamışsa da, bunların daha ziyade geleneksel yapı içerisinde ve bu geleneğin yenilenmesine yönelik çalışmalar mahiyetinde görüldüğü söylenebilir (Tura, 1988: 49).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Dr. Suphi Ezgi gibi klâsik ekole bağlı ve klâsik üslûbu sürdürmeye çalışan bestecilerden bahsedilebilir. Fakat bu anlayıştaki bestecilerin sayısının fazla olduğunu söylemek zordur. Hâkim olan ve gittikçe yaygınlaşan üslûp, Hacı Ârif Bey'in devamı olan üslûp olmuştur. Bu üslûbun bestecileri arasında, Ahmet Rasim Bey, Leyla Saz, Bimen Şen ve Şerif İçli gibi isimler sayılabilir. Yapılan şarkılar, fasıl musikisi repertuarının en sevilen eserleri olmuştur. Fasil tarzının yanında, birçoğu zaman zaman fasıllarda okunmakla birlikte, solistlerin ustalıklarını sergileyebilecekleri şarkılar da yapılmaya başlanmıştır. Bu tarz şarkılar yapan bestekârlarımızın önde gelenleri, Lemi Atlı, Suphi Ziya Özbekkan, Râkım Elkutlu, Zeki Ârif Ataerkin, Fehmi Tokay ve Cevdet Çağla gibi isimlerdir. Bu bestekârlarımız, form ve estetik anlayışları bakımından, Romantik dönemin son temsilcileri olarak kabul edilmektedirler. Plak sanayinin devreye girmesiyle birlikte, halkın beğenisinin yavaş yavaş sanat kaygısının önüne geçmeye başlamasının sonucu olarak, birçok bestecimizin sanat camiası ve kendi gönülleri için eser yapmasının haricinde, daha kolay anlaşılır ve söylenir şarkılar yapmaya başladıkları da bilinmektedir. Fakat bu bestecilerimizin aldıkları musiki

eğitimi, terbiyesi ve sanat anlayışı, kendilerinin sıradan eserlerinde bile hissedilmektedir. Yesâri Asım Arsoy, Selahattin Pınar ve Alâeddin Yavaşca, bu bestecilerimizin önde gelenleri arasındadır. Kaptanzâde Ali Rıza Bey, Musa Süreyya Bey, Muhlis Sabahattin Bey ve Neveser K kdeş gibi bir kısım bestekârlar da, Batı musikisi etkisinde kalarak, Türk musikisinde o güne kadar rastlanmayan bir üslûpla, şarkılar ve fanteziler bestelemişlerdir. Bütün bu anlayışların yanında, zengin ve coşkun aranağmeler, usta gekilerle birbiri ardına bağlanan değişik melodiler ve kadanslarla yepyeni, alışılmadık bir üslûp ortaya koyan Sadettin Kaynak, yeni bir dönemin kapılarını aralamış ve bitmek tükenmek bilmeyen bir verimlilikle, sürekli eser üretmiştir. Kendine has bir ekol yaratan S dettin Kaynak, birçok besteciye etkilemiştir (Körükçü, 1998: 208-212).

XX. yüzyılda, icracılık bakımından büyük bir gelişmenin yaşandığı söylenebilir. Bu gelişmenin belgeleri arasında, taş plaklar, radyo bantları ve özel bantlar sayılabilir. XX. yüzyılda, özellikle saz musikisindeki gelişmeden söz edilebilir. Hemen hemen bütün Türk musikisi sazlarının, bu dönemde oldukça dikkate değer bir gelişim sürecine girdiği bilinmektedir (Aksoy, 2008c: 254). Saz icracılığı bakımından, adeta Türk musikisi semalarını aydınlatan Tanburi Cemil Bey, eline aldığı hemen bütün Türk musikisi sazlarını, o ana kadar tasavvuru dahi imk nsız olan bir müzikalite ve dinamizmle icra etmiş ve Türk musikisinin hemen bütün dal ve sanatçıları üzerinde, silinmez izler bırakmıştır (Tanrıkorur, 2003b: 45). Tanbur sazına bambaşka bir üslûp kazandıran ve saz icracılığında ekol yaratan bu kıymetli sanatkâr, tek başına halka açık konser veren ilk Türk musikisi sanatkârı olarak tarihe geçmiştir ( zalp, 2000b: 147). Tanburi Cemil Bey'in tanburda yapmış olduğu reformu, kendisiyle yıllarca aynı musiki çevresinde bulunan Ud  Nevres Bey, ud da gerçekleştirmiştir ( zalp, 2000b: 127). Yorgo Bacanos ve şerif Muhiddin Targan'ın ise, uddaki performansları dikkate alındığında, bu sazın üslûp ve tekniğinde, kısa bir zaman içerisinde, çok belirgin bir gelişmenin olduğu söylenebilir. Ney sazında gerçekleştirdiği teknik yenilikler ile de, Niyazi Sayın bir ekol olarak ön plana çıkmıştır. Mandalsız kanun sazından mandallıya geçiş, kemençenin fasıl musikisine dâhil olması, ayrıca bu yüzyılın olumlu gelişmeleri arasında yer almaktadır. Sazların teknik bakımdan geliştirilmeleri, saz üslûbunun g zelleşmesine yol açmıştır. Bu bakımdan, sazlarında virt ozluk seviyesine ulaşmış bu sanatkârların, saz icracılığının gelişmesindeki katkıları oldukça büyüktür (Aksoy, 2008c: 254, 255).

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki toplu okuma geleneği ve ses icracılığına değinilecek olursa, evvelki dönemden gelen "Fasıl Musikisi" anlayışı, aynen devam etmiştir. Ancak, fasıl icrasında hiçbir dinamik nüans anlayışı söz konusu olmadığı için, bu eksikliği tespit edenlerden Mesut Cemil ve arkadaşları, musikimize bazı yenilikler getirmek istemişlerdir. Bestelerimizi ileri bir sanat anlayışı ile icra ve ifade etmek, zamanla niteliği bozulan eski eserleri, aslına uygun bir disiplin içinde çalıp söylemek, icraya sadelik ve anlaşılabilirlik getirmek için, "Klâsik Koro" teşkil edilmiştir. Mesut Cemil ve Ruşen Ferit Kam tarafından İstanbul ve Ankara'da yönetilen klâsik korolar, Klâsik Türk Müziği'nin icra alanına katkı sağlanması bakımından oldukça önem taşımaktadır. Klâsik koro anlayışı, solo programlara ve okuyuşlara da etki etmiştir. O güne kadar hanendeler arasında solo icra yapılmamış, yalnızca gazel okuma şeklinde bir solo anlayışı hâkim olmuştur. Bilinen manada solo konser, ilk defa 1930 yılında Ses Tiyatrosu'nda Mesut Cemil, Ruşen Kam, Artaki Candan, Nubar Tekyay eşliğinde, Münir Nurettin Selçuk tarafından verilmiştir (Körükçü, 1998: 214-219). Eski okuyuş üslûbu ile yeni anlayışı birleştirerek, ortaya yepyeni ve soylu bir icra tekniği koyan Münir Nurettin Selçuk, ses icracılığı alanında bir ekol yaratmış ve kendinden sonraki icracıları etkilemiştir (Özalp, 2000b: 248). Bundan sonra, Türk musikisinde sade ve anlaşılır bir üslûpla solo konser verme geleneği başlamış ve gelişmiştir. Mesut Cemil, Ruşen Kam ve Münir Nurettin Selçuk, musikimizin icra alanında devrim yapmış çok önemli ve saygın isimlerdir. Musikide her dönem, kendi icra üslûbunu yaratmıştır. Açılan bu yeni çığır da, günümüze gelinceye kadar, bazı değişikliklere uğramıştır. Klâsik koro anlayışı, Mesut Cemil'den Nevzat Atlığ'a geçmiş ve onun şahsında günümüze kadar tavizsiz devam etmiştir. Nevzat Atlığ dışında, kimse zamanın yozlaştırıcı etkilerine direnmemiştir (Körükçü, 1998: 219).

Solo müzik alanında Münir Nurettin Selçuk ile başlayan anlayış, Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Meral Uğurlu, İnci Çayırılı, Tülin Korman gibi ustalarla devam etmiştir. Düzgün, sade, sanatın ve müziğin ön planda olduğu solo konser anlayışı, daha sonraki süreçte giderek bozulmaya başlamış, eğlenceye dönük show ağırlıklı konserler ön plana çıkmıştır. Önceleri Mesut Cemil, Ruşen Ferit Kam, Cevdet Kozanoğlu, Nevzad Atlığ, Vecihe Daryal, Sâdi Işlay, Hakkı Derman ve Selahattin Pınar gibi ustaların denetiminde müzik yapmaya çalışan Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Sabite Tur Gülerman ve Mediha Demirkıran gibi icracılar, sanat değeri taşıyan eserleri, sade ve temiz bir üslûpla okumuşlardır. Musikiyi halka

sevdirek, önemli hizmetlerde bulunmuşlardır. Ancak, gazinoların çoğalması, şöhretin büyük kazançlar getirmeye başlaması, şöhretli birçok sanatçıyı radyolardan koparmıştır. Denetimsiz kalan birçok şöhretli sanatçılar ise, eski üslûplarını yitirmişlerdir (Körükçü, 1998: 221).

Bu dönemlerde, elbette hem radyoda hem de gazinoda musiki icra eden ve radyo tavrı ile piyasa tavrının ayrımını bilinçli bir şekilde icrasında uygulayabilen sanatçıların varlığından da söz edilebilmektedir. Bu sanatçılardan en çarpıcı örneklerden birisi Müzeyyen Senar'dır. Gazinolarda son derecede abartılı vurgular, bir o kadar aşırı kreşendolar, çok sık güfeye eklenen "ah"larla eseri bir hayli süsleyerek okuyan sanatkâr, radyo emisyonlarında ise, sürekli ölçülü üslûbunu korumuş ve kendi tavrı gereği yine gırtlak süslemelerine yer vermişse de, sanatının ileriki yıllarında yapılan radyo bant kayıtlarında dahi, aşırı abartılı okuyuş biçiminden uzak durmuştur. Senar, her ne kadar gazinolarda abartılı bir üslûp ile icra ortaya koymuş olsa da, kendi tercihinin aslında daha yalın olan radyo tavrından yana olduğunu sürekli ifade etmiştir. Ayrıca, kendi gazino tavrına öykünülmesinden ve bunun daha da ileriye götürülmesinden duyduğu hoşnutsuzluğu da, açık yüreklilikle dile getirmiş ve böylelikle radyo üslûbunun gönlünde apayrı bir yeri olduğunu ve kendisinde bıraktığı izi ortaya koymuştur (Kütükçü, 2012: 78).

Zaman içerisinde, kültürel bakımdan değişim ve etkileşimler musiki kültürüne de yansımış ve günümüze gelinceye değin yozlaşma süreci içerisine girilmiştir. Klâsik Türk Müziği'nin derinden etkilendiği bu süreç içerisinde, musiki tür ve icra anlayışlarında değişimler baş göstermeye başlamıştır. Böylelikle, gittikçe piyasa tavrı ile gerçekleştirilen icraların çoğaldığı, geleneksel icra anlayışının ise, belirli kurum ve sanatçılarca intikal ettiği söylenebilir.

Günümüzde, Klâsik Türk Müziği'ne ilgi duyan dinleyici kesimin, geçmişe nazaran azaldığı, çoğunlukla popüler kültürün benimsendiği ve hafif müziğin dinlenilmesinin tercih edildiği söylenebilir. Çünkü zamanla musiki zevk ve anlayışı değişmiştir. Osmanlı döneminde devlet desteği görmüş Klâsik Türk Müziği'nin, artık günümüzde o eski gücüne sahip olmadığı görülmektedir. Bu da, Klâsik Türk Müziği'nin istikbalini tehdit eden önemli bir unsur olarak sayılabilmektedir.

Bugün, bu kültürün devamlılığını sağlamaya çalışan kurumlar arasında, Kültür Bakanlığı'na bağlı Klâsik Türk Müziği Koroları, Belediye ve Devlet Konservatuvarları, Musiki Cemiyetleri ve Türkiye Radyo ve Televizyon kurumu sayılabilir. Bu köklü sanat, bu kurumlarda yetişen müzisyenler tarafından öğrenilip, icra edilmeye çalışılmaktadır. Bu kurumlarda verilen eğitim sayesinde, yeni nesil icracılar, kendilerini müzikal ve bilimsel anlamda geliştirmeye çalışarak, Türk müzik sanatına gerek icra, gerekse araştırma boyutuyla hizmet etmeyi sürdürmektedirler. Sosyal medya ve konser salonlarında yer bulan bu sanat için yapılan kongre, sempozyum, panel, kitap ve araştırmalar da, bu kültürün özellik ve sorunlarına değinilmesi ve öneriler sunulması bakımından, önemli faaliyetler olarak devam etmektedir.

1.2. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NİN AKTARIMI VE KULLANILAN YÖNTEMLER

Klâsik Türk Müziği geleneğinin ve kültürel birikiminin gelecek nesillere aktarılma biçimi, nota yazım sistemlerinin kullanılmadığı dönemlerde, “meşk” adı verilen eğitim yöntemi ile gerçekleşmiştir.

“Yazı alıştırması ”ya da “yazı karalaması” anlamına gelen ve musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı meşk teriminin, ders ve öğretim manasında da kullanıldığı ileri sürülmektedir. Arapça ve Osmanlıcada temel anlamı benzetmeye çalışarak kopya etmek olarak bilinen meşk kelimesi, hat sanatında olduğu gibi, musiki sanatında da taklit ve tekrar üzerine kurulu bir eğitim yöntemi olarak ifade edilmektedir (Behar, 2006c: 13).

Meşk, Klâsik Türk Müziği'nin yeni kuşaklara aktarımında oldukça önemli rol oynayan bir köprü niteliği taşımış ve uzun yıllar müzisyenlerce benimsenip uygulanmıştır. Temel öğretim yöntemi olarak kabul edilen ve notanın kullanılmasını desteklemeyen meşkin, tek öğretim yöntemi olarak tercih edilmesinin sebebi, Klâsik Türk Müziği'nin makamsal yapısı ve icra özelliği bakımından, mutlaka yetkin bir ustadan kavranması gerekliliğidir. Dolayısıyla, “fem-i muhsin” yani “doğru ağızdan eser geçme” veya “ustadan çırağa öğrenme” anlamlarına gelen bir eğitim anlayışı ile yetiştirilmenin hedeflendiği söylenebilir. Usta çırak ilişkisine dayanan meşk eğitiminde öğrenci, bir üslûp ve tavır müziği olan Klâsik Türk Müziği'nin ses ve saz eserleri repertuarını ve icra özelliklerini, kulağı ve hafızası aracılığıyla kavramaya çalışmış, böylelikle kültürel birikim ve icra incelikleri, kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Meşk eğitiminde, ustaların kabiliyetli gördükleri çırakları, küçük usûllerden büyük usûllere, basit makamlardan ise mürekkep makamlara intikal ettirdiklerini ve repertuvarlarını da bu gidişe uygun bir şekilde sürdürmek suretiyle eğitim sistemini zamanımıza kadar getirdiklerini belirten Alâeddin Yavaşca, meşkin çok önemli olduğuna değinmektedir. Bir usta ve çırak meselesi olan meşk eğitiminde, kişinin içinde bir cevher olması gerektiğini, cevher var ise o kişinin kendisine yol gösterecek bir ustayı yakaladığında bunun geliştiğini ifade etmektedir. Usta çırak ilişkisini birbirine kenetlenmiş iki el olarak gören meşk zincirinin son halkası olan Alâeddin Yavaşca, kendisinin önemli bestekârlardan faydalanması sonucunda edindiği musiki zevkini, klâsik musikinin önemli eserlerinin tesiriyle birleştirerek, bu zevki kendi hamuruyla yoğurup tarz ve tavrını oluşturmaya gayret gösterdiğini belirtmektedir (Eker ve Hıdır, 2015: 33-35).

Meşk yönteminde, öncelikle geçilecek eserin güftesinin talebeye yazdırıldığı, ya da bunun yerine yazma veya basılmış bir güfte mecmuasından yararlanıldığı bilinmektedir. Güfte mecmuaları dışında, herhangi bir yardımcı araç-gerecin kullanılmasını desteklemeyen bu gelenek içerisinde, notanın meşk yönteminin yerini hiçbir zaman tutamayacağı, meşke ve hafızaya verilen önemin azaltılmasının, musikinin gerileyeceği anlamına geleceği düşüncesi hâkim olmuştur. Hatta nota yazısının yaygınlaşmasından sonraki dönemlerde bile, bu görüşün müzisyenlerin sanat anlayışlarında önemli bir yer tutmaya devam ettiği vurgulanmaktadır (Behar, 1993a: 42). Günümüzde, nota halen Türk müziği icra eden müzisyenler tarafından, eserlerin hafızaya alınmasını ve hatırlanmasını sağlayan bir araç olarak kabul edilmekte ve icra edilmesinde yol gösteren yardımcı bir unsur olarak düşünölmektedir.

Meşk yönteminde, eserin güftesinin talebeye yazdırılmasının ardından, geçilecek esere başlamadan önce, eserin usûlü birkaç kere öğrenci tarafından sağ ve sol eller ile dizlere vurulmaktadır. Daha sonra, eser sürekli usûl vurularak eğitimci tarafından okunmakta ve öğrenciye tekrar ettirilmektedir. Eserlerin eğitimci tarafından defalarca kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) okunarak, öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz bir biçimde yerleştirilmesi amaçlanmaktadır. Öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya kadar, bu tekrar yöntemi bu şekilde devam etmektedir. Bu bakımdan meşkteki genel amaç ve hedef, meşk edilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir (Behar, 2006c: 16). Bu bilgilerden, güfte mecmualarının ve usûl vurmanın, eserlerin öğrencinin hafızasına kolay bir şekilde yerleşmesi ve sonradan tekrardan hatırlanması bakımından önemli birer unsur olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim

Klâsik Türk Müziği'nde güfte ve melodi usûl üzerine inşa edildiği için, usûl her zaman Klâsik Türk Müziği'nin temel direği olarak kabul edilmiş ve ön planda tutularak meşk yapılmıştır. Böylelikle, usûlün güfte ve melodi ile olan ilişkisinin sağlamlığı, eserlerin ana yapısının değişime uğramadan günümüze intikal edebilmesini sağlamıştır.

Meşk eğitimi, repertuarın ve icra özelliklerinin yanı sıra, ses tekniğinin de kavratıldığı bir süreç olarak bilinmektedir. Talebenin meşk ederken hocasının sadece sesini duymasının haricinde, ağızını da izleyerek, nefes alışını, ses çıkarma tekniğini ve el hareketlerini de gözlemlediğini ve öğrendiğini belirten Doğan Dikmen, Hammamizâde İsmail Dede Efendi'nin talebesi Dellâlzâde Hacı İsmail Efendi'nin, bestekârlığa hocasını görerek ve onun mana prozodisini nasıl işlediğine şahit olarak meylettiğini ifade etmektedir. Gerçek anlamda meşkin bu şekilde gerçekleştiğini savunan Dikmen, günümüzün ekonomik şartlarının buna müsaade etmediğini düşünmekte ve dile getirmektedir (Akt: Eker ve Hıdır, 2015: 105).

Meşk eğitim süreci, bireye yalnızca müzikal bilgi ve tecrübe aşlamakla kalmamış, güzel ahlak sahibi olma yolunda, sorumluluk bilinci, sabır, fedakârlık ve sadakat gibi bazı kalıcı değerler ve kişisel kazanımlar da sağlamıştır.

Meşkin sadece bir ders, basit bir tedrisat, teknik ve formel bir eğitim olmadığını vurgulayan Behar, usta çırak ilişkisinin içerdiği manevi, ahlaki ve sosyal değerlerin her zaman ön planda olduğunu, hoca ile talebe arasındaki ilişkiyi belirleyen şeyin, bu değerler manzumesi olduğunu ve musiki öğretiminin bu değerler manzumesi çerçevesinde gerçekleştiğini ifade etmektedir (Akt: Eker ve Hıdır, 2015: 57).

Bütün bu bilgiler ışığında, meşk yönteminin, musikinin bir sonraki nesillere aktarılmasında ve musiki sanatına gönül vermiş olan bireylere katkılarının oldukça önemli olduğu görülmektedir. Fakat meşkin aynı zamanda çok önemli eksiklikleri ve sakıncalarından da bahsetmek gerekmektedir.

Behar, bazı eserlerin kuşaktan kuşağa aktarılamamış olabileceğini, bu eserlerin de musiki çevrelerinde yayılma şansına sahip olmadıklarını, böylelikle sistem içerisinde bazı eserlerin zamanla unutulduğu ve kaybolabildiğini varsayarak, eser kayıplarına meşkin sakıncaları arasında yer vermektedir. Eserin meşk edilebileceği birinin bulunamaması, eserin uzun veya zor olmasından kaynaklı, çok sayıda öğrenciyi meşk edilmemiş olması ya da eseri bilen üstadın kişisel seçim veya beğenilerinden dolayı, o eseri meşk olarak vermekten kaçınmış olması gibi varsayımları ileri süren Behar, bu sebeplerin eser kayıplarına yol açabildiğini ifade etmektedir. Meşk yöntemine yöneltilebilecek en ciddi eleştirinin, onun genel pedagojik zaafı ile ilgili olduğunu da

ileri süren Behar, meşkin repertuar öğretimi ile teknik öğretimi ayırt etmediğini belirtmektedir. Meşkte, müziğin ne ile hangi ortamda ve ne amaçla, ya da hangi aletle icra edildiği soruları ve bu sorulara verilecek yanıtın gerektirdiği özel eğitim tekniklerinin, ister istemez hep ikinci planda kaldığını vurgulamaktadır (2006c: 131). Dolayısıyla, meşk yönteminde bazı eserlerin günümüze birtakım sebeplerden ötürü intikal edememesi ve müziğin teknik olarak eğitimine ayrı ve ayrıntılı bir şekilde değinilememesi, bize bu yöntemin katkılarının olduğu kadar, sakıncalarının da olduğunu göstermektedir. Fakat bu bahsedilen sakıncalarına rağmen meşk yöntemi, Klâsik Türk Müziği geleneği içerisinde, notanın kullanılmaya başlanmasından sonraki süreçte bile birçok kurumda uygulanmaya devam etmiştir.

Osmanlı döneminde, zahmetli ve sabır gerektiren musiki meşklarının, toplu çalıp söyleme geleneğiyle, “Enderun-i Hümâyun”, “Mevlevihâne”, “Mehterhâne”, tekkeler, camiler, evler, konaklar, musiki esnafı loncaları, kahvehaneler ve özel meşkhânelerde gerçekleştiği bilinmektedir. Bu mekânların varlığı, alanda yetkin müzisyenlerin yetişmesinde aktif rol üstlenmesi ve Klâsik Türk Müziği’nin gelişmesi ve yaşamını sürdürmesi bakımından oldukça kayda değerdir.

İlerleyen zamanlarda, Mehterhâne’nin, Enderun-i Hümâyun okulunun ve tekkelerin kapatılması, Klâsik Türk Müziği’nin artık eski önemini yitirmesine sebep olmuştur. İlk Batı müziği öğretimi, Mehterhâne’nin yerini alan ve konservatuvar niteliği taşıyan Muzıkâ-i Hümâyun’da başlamış, padişahın şahsına ve saraya bağlı bir teşkilat olan bu kurumda, Batı müziği ve Türk müziği bölümleri yer almıştır. Böylelikle, her iki müziği de öğrenen ilk Türklerin buradan yetiştikleri söylenebilir (Ak, 2014: 36-37). Porteli Batı notası Muzıkâ-i Hümâyun’a, bu kurumun başına getirilen Donizetti ve Guatelli gibi yabancı müzisyenler aracılığı ile gelmiş ve Osmanlı müzisyenlerince ilk kez 1830’lu yıllardan sonra Muzıkâ-i Hümâyun’da kullanılmıştır. 1850’lerde Muzıkâ-i Hümâyun’da nota dersi vermek üzere, Salih Efendi görevlendirilmiştir. Muzıkâ-i Hümâyun’un komutanı olan Ahmet Necip Paşa, Türk müziği repertuarını nota halinde tespit edip toplamak için ilk önemli adımı atan kişi olmuştur (Budak, 2006: 60-67).

Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar orta dereceli bütün mekteplerde, Klâsik Türk Müziği eğitiminin verildiğine tanık olunmaktadır. Özel bir okul olan ve 1873’te kurulan “Dârüşşafaka” bu kurumlardan biridir. Klâsik Türk Müziği’nin ayrı bir ders olarak okutulduğu, ilk lise dengi okul olan Dârüşşafaka’nın, musiki eğitimi tarihinde çok önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. 1876’dan itibaren Mehmed Zekâî Dede, bu kurumda ölümüne dek eski usûl üzere musiki meşk etmiş ve seçilmiş yetenekli

öğrenciler yetiştirmiştir. Zekâi Dede'nin ölümünün ardından, oğlu Hâfız Ahmed (Irsoy) Efendi, babasından devraldığı Dârüşşafaka'daki musiki hocalığı görevine 1897 yılında başlamıştır ve kırk beş yıl bu kuruluştaki görevine devam ederek, binlerce öğrenci yetiştirmiştir. 1925 yılında “Tevhid-i Tedrisat” kanununun çıkarılmasıyla, ilk ve orta dereceli okullarda, Batı müziği eğitiminin öğretilmesine yönelik girişimlerde bulunulması üzerine, geleneksel eğitim yöntemleri ile yeni yöntemler harmanlanarak eğitim vermeye başlanmıştır. Böylelikle, geleneksel meşk yöntemi ile yetişen gençler, aynı zamanda nota ve solfej öğrenme imkânına da sahip olmuşlardır. Dârüşşafaka bu anlamda, iki öğretim yönteminden faydalanılarak öğrenci yetiştiren tek lise seviyesindeki okul olarak tarihteki yerini almıştır. (Behar, 2005b: 94-96).

O dönemlerde, yine Klâsik Türk Müziği eğitiminin meşk yöntemi ile aktarıldığı kurumlar arasında yer alan diğer bir okul ise, “Dârü'l-Mu'allimât” yani “Kız Öğretmen Okulu”dur. Medeni Aziz Efendi, uzun yıllar bu kurumda eğitim vererek, yetenekli müzisyen hanımlar yetiştirmiştir (Öztuna, 1987b: 68).

İmparatorluğun son ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında, geleneği koruma ve yaşatma noktasında faaliyet göstermeye başlayan ve yaygınlaşan birçok musiki cemiyetinin varlığına da tanık olunmaktadır. “Terakki-i Musiki”, “Gülşen-i Musiki”, “Musiki-i Osmanî”, “Dar'ül Musiki”, “İzmir Musiki Mektebi”, “Dar'ül Feyzi Musiki”, “Şark Musiki Cemiyeti”, “Üsküdar Musiki Cemiyeti”, “Darü't Talim-i Musiki” ve “Eyüb Musiki Cemiyeti” gibi dernek ve vakıflar, musikiye yeni icracılar kazandırma bakımından, önemli hizmetlerde bulunmuşlardır. Ayrıca o dönemlerde birçok müzisyen, konak ve evlere giderek evin hanımına, kızına, oğluna dini ve dindışı parçalar meşk ederek, aynı zamanda piyano, ud, tanbur, kanun, ney gibi sazların eğitimini vermişlerdir (Öztuna, 1987b: 68).

“Maarif-i Umûmiyye Nezâreti”nin kurduğu “Mûsiki Encümeni” tarafından hazırlanan talimatname gereğince, erkeklere ve kadınlara ayrı ayrı eğitim vermek üzere açılmasına karar verilen, Türkiye'nin ilk resmi konservatuarı “Dârülelhan” da, (Nağmeler Evi) yine bu dönemlerde faaliyet gösteren en önemli kurumlardan biri olmuştur (Özcan, 1993: 519). İlk olarak “Dârülbedâyi” (Güzellikler Evi) bünyesinde kurulmuş olan bu okul, daha sonra başka bir binaya taşınmıştır. Bu okulun kurulmasında, ilk olarak Abdülkâdir Töre'nin girişimlerinin olduğu ve İstanbul'da bir musiki okulu açılması gerekliliğini Maarif Nezâreti'ne kendisinin sunduğu bilinmektedir (Paçacı, 1994: 48-49). 1917 yılında açılan ve musiki hocası yetiştirmeye yönelik bir eğitim ve öğretim programının uygulanması hedeflenen “Dârülelhan”ın

talimatnamesinde, Batı müziğine de yer verilmekle beraber, Türk müziği ağırlıklı olarak dersler yer almıştır. Nazariyat, solfej, usûl, dini musiki, Türk müziği enstrümanları ve şan gibi derslerin yanı sıra viyolonsel, piyano, kompozisyon ve musiki tarihi gibi dersler de işlenmiştir. Dârülelhan'ın ayrıca ilmi çalışmalar da yapmak, değerli musiki eserlerini notaya alarak tespit etmek ve yayımlamak ve folklor araştırmaları yapmak gibi görevlerinin de olduğu bilinmektedir. Kurum, Yusuf Ziya Paşa, Ali Rıfat Çağatay, bestekâr Rahmi Bey ve Refik Talat Alpman yönetiminde bir süre çalışmıştır. Bu dönemin öğretim kadrosunda, Muallim İsmail Hakkı Bey, Zekâizâde Ahmet Efendi, Leon Hancıyan, Santuri Ziya Bey, Refik Fersan, Dürri Turan gibi tanınmış sanatkârlar yer almışlardır. Faaliyete geçmesinden bir yıl sonra, I. Dünya Savaşı'nın Osmanlı devletinin yenilgisiyle sonuçlanmasının ardından, Dârülelhan canlı bir varlık gösterme imkânı bulamamıştır. Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra, Vilâyet Umûmi Meclisi'nin aldığı kararla, Dârülelhan 14 Eylül 1923 tarihinde yeniden açılmıştır. Hazırlanan yeni yönetmelikte, Batı müziği de Türk müziği gibi ayrı bir bölüm olarak bu kuruluşa yer almıştır. Bu yeni dönemde, müdürlüğüne bestekâr Musa Süreyya Bey'in getirildiği Dârülelhan, en verimli yıllarını yaşamıştır. Eğitim ve öğretimin yanı sıra, özellikle Türk müziğiyle ilgili çeşitli yayın ve araştırma faaliyetlerine, yine bu devrede başlanılmıştır. Halk müziğiyle ilgili derleme gezileri ve Klâsik Türk Müziği eserlerinin tesbiti, bu faaliyetlerin ilk çalışmalarını teşkil etmesi bakımından önemli olmuştur. Dârülelhan mecmuası adlı bir derginin yayımına başlanılmış ve ayrıca “Dârülelhan Külliyyatı” adı altında, Klâsik Türk Müziği eserlerinin nota yayımına geçilmiştir. “Dârülelhan” faaliyetine devam ederken, Sanayi-i Nefise Encümeni'nin 9 Aralık 1926 tarihli kararıyla yönetmeliği ve öğretim programı değiştirilerek, bu yeni program çerçevesinde, Türk müziği öğretimi tamamen kaldırılmıştır. Türk müziği çalışmaları ise, yeni kurulan “Türk Musikisi İcra Heyeti” ve “Tarihi Türk Musikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti” adlı iki kurulun faaliyetleriyle sınırlandırılmıştır. Dârülelhan, 22 Ocak 1927 tarihinde “İstanbul Musiki Konservatuvarı” adı altında İstanbul Şehremaneti'ne bağlanmıştır. Konservatuvar daha sonra “İstanbul Belediye Konservatuvarı” adıyla faaliyetini sürdürmüştür. Dârülelhan'ın Yusuf Ziya Demircioğlu müdürlüğündeki bu yeni döneminde, “Tasnif ve Tesbit Heyeti” tarafından derlenip yayımlanmaya başlanan eserler, “İcra Heyeti” tarafından çeşitli konserlerle takdim edildiği gibi, plak yoluyla da yaygınlaştırılmıştır (Özcan, 1993: 519-520).

Böylelikle Dârülelhan denemesi uzun ömürlü olamamış ve Türk ve Batı olmak üzere, iki müzik türünü aynı çatı altında öğretme girişimi de maalesef sona ermiştir. Meşk eğitiminin ise, zamanla 1930’lu yılların sonuna doğru, sekteye uğramaya başladığı söylenebilir (Behar, 2005b: 97).

Klâsik Türk Müziği’nin yaşam alanının sınırlandırıldığı bu dönemlerde, Türkiye’de 1926 yılından itibaren yayın hayatına giren radyolar, Klâsik Türk Müziği’nin sürekliliğini sağlama ve sanatkâr yetiştirilmesindeki hizmetleri bakımından önemli kuruluşlar olarak kabul edilmektedir. Musikide yetkin usta ve sanatçıların dinleyici ile buluşturulmasında ve repertuarın aktarılmasında rol oynayan radyolar, halkın Türk musikisi dinleme ihtiyacını karşılamakla birlikte, halk ile kültürü arasındaki bağların kopmasını da engellemiştir.

Ülkemizde ilk olarak “İstanbul Radyosu” kurulmuştur. Fakat bu kuruluşun, ekonomik açıdan sanata, müziğe ve müzisyene yatırım yapabilecek bir mali güce sahip olmamasıyla birlikte, musikin nitelikli bir temsilini mümkün kılacak fiziki koşulları içermediği söylenebilir. Dolayısıyla, müziğin gelişimine ön ayak olabilecek bir kültürel zemini bünyesinde oluşturamamıştır (Kütükçü, 2012: 34). “İstanbul Radyosu”nun bir şubesi konumunda olan ve 28 Ekim 1938 tarihinde yayına başlayan “Ankara Radyosu”, sistematik yapılanmasıyla, aynı zamanda bir okul niteliğine de sahip olmuştur. Radyodaki Türk müziği faaliyetlerini yönlendirmek üzere, Mesut Cemil, Cevdet Kozanoğlu, Ruşen Ferit Kam ve Nuri Halil Poyraz gibi kapsamlı sayılabilecek yetki ve sorumluluklar ile donatılmış isimler yer almıştır (Kütükçü, 2012: 65-68). Radyoya titizlik ile seçilen kişilerin, sanatkâr olarak yetiştirilmeleri noktasında da özenli bir çaba gösterilmiş bu kurumun odaları, dersane olarak tasnif edilmiş ve makam, usûl, nota bilgisinin yanında, repertuar ve ileri icra teknikleri gibi eğitimler de sağlanmıştır (Kütükçü, 2012: 72). Müzeyyen Senar, bu kurumda musiki eğitiminin nasıl gerçekleştiğini şu sözlerle ifade etmektedir;

“Nuri Halil Poyraz hocamız her sabah ilk olarak tek tek makamların özelliklerini öğretirdi ve sonra o gün tercih ettiği makamdaki şarkıları geçerdik. Bu tip eğitimde çok kere her öğrencinin önüne nota kâğıdı konulduğu ve onun üzerinden çalışıldığı zannedilir. Hâlbuki öyle değildir. Yeni bir şarkı öğreneceğimiz zaman nota hocamızın önünde dururdu. Şarkıyı önce o okur, sonra mısra mısra biz usûl vurarak öğrenmeye başladık. Hocamız şarkının tarafımızdan iyice öğrenildiğini anladığında bize nota kâğıtlarını dağıtır ve son defa buna göre okurduk” (Akt: Dikici, 2011: 80).

Müzeyyen Senar’ın vermiş olduğu bu bilgilerden, eserlerin meşk yöntemi ile ezberden öğrenilmesinin ardından notalarının dağıtılması, ilk olarak meşk yöntemine önem verildiğini, notanın ise ikinci planda tutulduğunu göstermektedir. Aynı zamanda

edebiyat derslerine de yer verilen bu kurumda, bu dersin kendisine sağladığı faydayı, Müzeyyen Senar şu şekilde aktarmaktadır;

“Çarşamba günleri ise yine hocamız Ruşen Kam edebiyat dersi verirdi. Şarkıların güftelerini iyi anlamamız ve doğru telaffuz etmemiz için bu ders gerekliydi. Bu dersimiz o kadar önemliydi ki, adeta her şeyi orada öğreniyorduk. Çoğumuz edebiyat dersi görmemiştik. Divan edebiyatı nedir, hiç bilmiyorduk. Çok kere şarkılarımızı icra ederken yaptığımız en küçük bir telaffuz hatası, bazen o mısranın bütün anlamını değiştiriyordu. Hocalarımız için bu affedilmez bir hataydı. Başlangıçta çok sıkıldığımı hatırladığım bu dersi sonraları çok sevdim. Çünkü gözümün önünden bir perdeyi kaldırmıştı. Ne anlama geldiğini bilmediğim bir kelimeye veya cümlelere nasıl kendimi vererek şarkı söyleyebilirdim? Bir eserin güftesini içimde hissetmezsem nasıl onun derinliğine inebilirdim?” (Akt: Dikici, 2011: 80).

Musiki sanatının ve eğitiminin disiplinli bir şekilde verildiği Ankara Radyosu, titiz bir sanat ve eğitim anlayışıyla, bir konservatuvar niteliği taşımış ve değerli sanatkârların yetişmesine katkı sağlamıştır.

Daha sonraki süreçte, “Yeni İstanbul Radyosu” kurulmuş, 1949 yılında düzenli yayınlarının başlamasıyla da, çok kısa bir sürede, bünyesinde okuyacak ve çalacak sanatkâr listesini biçimlendirmiş ve Ankara Radyosu’nu geride bırakacak bir sanatkâr donanımına sahip olmuştur. Yeni İstanbul Radyosu’nun başarılarında, Ankara Radyosu’nun geleneğini sürdürmesinin etkisi büyük olmuştur (Kütükçü, 2012: 102-104).

Klâsik Türk Müziği sanatının biryandan müzeye kaldırılmak istenildiği bu dönemlerde, Ankara’da Musiki Muallim Mektebi’nin devlet konservatuvarı haline dönüşmesiyle, bazı milletvekilleri, bu kurumda Türk müziği bölümünün de olması adına çaba sarf etmişlerdir. Fakat o dönemlerdeki devrimcilik zihniyetiyle, bu taleplere karşı konulmuştur. Sonraki süreçte, Türk müziği boşluğunun Batı müziği ile değil de radyo ve filmlerden dinlenen Arap müziği ile doldurulduğu anlaşılınca, yine devlet konservatuvarı açmamakta direnmekle birlikte İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda Batı müziğinin yanı sıra Türk müziği eğitiminin de verilmesi kararı alınmıştır. Bu kurumun başına ise, Hüseyin Saadettin Arel getirilmiştir. Klâsik Türk Müziği sanatının ilk defa çağdaş ilim ve sanat seviyesine uygun şekilde öğretimine başlayan Arel, Türk müziği nazariyatı, musiki tarihi ve Türk müziği armonisi derslerini üzerine almıştır ve Türk müziğinin yayılması için bütün imkânları kullanmıştır. Bu sanatı yetiştireceği gençlere devretmek amacı güden Arel, alaylı-mektepli rekâbetinin başlaması ve alaylı piyasacıların ağır basması üzerine, 1948 yılında bu kurumdan istifa etmiştir. 1949’da Arel, “İleri Türk Musikisi Konservatuvarı”nı kurmuştur. Arel’den sonra “İstanbul Konservatuvarı” da, musiki kültür derneği haline gelmiştir. Böyle hususi bir

müessesenin, maalesef Meşrutiyet'te kurulanlar gibi uzun ömürlü olamadığı söylenebilir (Öztuna, 1987b: 68-70).

1976 yılında, zamanın iktidarı Milli Eğitim Bakanı Ali Naili Erdem tarafından, tarihçi Yılmaz Öztuna ve arkadaşlarının çabalarıyla, Türk musikisi için tarihi kararlar alınmıştır.ERCÜMENT BERKER'in yönetiminde Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği ağırlıklı ve ayrıca Batı müziği destekli bir program uygulamak üzere, "Devlet Türk Musikisi Konservatuarı", bunun yanında Klâsik Türk Müziği'ni doğru biçimde icra etmek ve repertuarını yaşatmak üzere, Dr. Nevzat Atlığ şefliğinde "Kültür Bakanlığı Devlet Klâsik Türk Musikisi Korosu" kurulmuştur. Bu iki kurumun olumlu çalışmaları, zaman içerisinde meyvesini vermiş, 1980'den sonra devlet korolarının sayısı artmıştır. 1982'de konservatuvarların üniversitelere bağlanmasından sonra da, yurdun her köşesindeki üniversiteler bünyesinde bir konservatuvar açılmaya başlanmıştır (Körükçü, 1998: 200-201). Böylelikle, musikiye gönül vermiş ve bu alanda kendini yetiştirmek isteyen bireyler, profesyonel anlamda performans becerileri kazanma ve bilimsel açıdan kendini geliştirebilme imkânına sahip olmuşlardır. Konservatuvarlar bu anlamda ülkemizde örnek olacak sanatçı adaylarının ve aynı zamanda bilime katkı sağlayacak bireylerin yetişmesinde önemli rol oynayan kurumlar olarak ön plana çıkmışlardır.

Bugün, Klâsik Türk Müziği'nin eğitim ve icra boyutu, mevcudiyetini belediye ve üniversite konservatuvarlarının haricinde, güzel sanatlar fakülteleri, TRT toplulukları, kültür ve turizm bakanlığı devlet koroları, musiki dernekleri ve vakıflarının kendilerine özgü yöntemleri ve katkılarıyla sürdürmeye çalışmakta ve yeni icracıların yetişmesinde rol oynamaktadırlar.

Tüm bu bilgiler ışığında, Klâsik Türk Müziği repertuarının ve icra özelliklerinin, belli bir döneme kadar nota kullanılmadan meşk yöntemi ile aktarıldığı anlaşılmaktadır. Çağdaş eğitim yöntemlerinin uygulanmaya başlanmasıyla birlikte, notalı eğitim sistemine geçilmiş ve eserler nota yoluyla hafızaya alınmaya çalışılmıştır. Bugün artık notaya rahatlıkla ulaşılabilmektedir. Dolayısıyla, repertuar edinmek adına eser öğrenmek isteyen talebeler, eserin notasını deşifre ederek kavrayabilmektedirler. Fakat notalı eğitim sisteminin, meşk yöntemi kadar, Klâsik Türk Müziği'nin perdelerini ve icra özelliklerini ifade etmede yeterli olduğunu söylemek zordur. Nota bu anlamda, içeriğinde özel perde ve aralıkları barındıran Klâsik Türk Müziği'ni öğrenmek bakımından eksik kalmaktadır. Nota, her ne kadar eserlerin hafızaya alınmasında ve unutulmasının engellenmesinde hatırlatıcı ve yol gösterici bir

araç olarak kullanılsa da, Türk musikisi derslerinin aynı zamanda meşk yöntemi ile desteklenmeye ihtiyaç duyduğu ve bu yönetime günümüzde halen yer verilerek eğitimin sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir.

Klâsik Türk Müziği'nde, meşk yöntemi ile notalı eğitim sistemi arasındaki farklılığa ve meşkin önemine Barkçin, şu şekilde değinmektedir;

“Bir üstadın rahle-i tedrisatından geçerek meşk usûlüyle müzik öğrenmiş kişilerle, sadece konservatuvar eğitimi ile yetinmiş dostlarımızın icrası arasında çok büyük fark var. Meşk, kişiyi kendisi yapan bir süreç olduğu için tasavvufî bir süreçtir. Bir kundura ustası, kunduracılığı yalnızca ürün verebilmesi için çırağına öğretiyorsa, o çırak ileride sıradan bir kunduracı olur. Fakat kundura ustası, ağıza çivi almayı ve bir deriyi işlemeyi aslında kişinin kendini işlemesi, kendi nefesine çivi çakması şeklinde öğretirse, yetişen çırak da farklı olur” (Akt: Eker ve Hıdır, 2015: 208-209).

Bu görüşlere dayalı olarak, günümüzde mutlaka alanda uzman bir hoca ile çalışmanın, geleneği sağlıklı bir şekilde kavramak açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Özçimi, meşk geleneğinin günümüz koşullarında tam manasıyla icra edildiğini dile getiremediğini, musikiye gönül vermiş talebelerin, konservatuvar eğitimi haricinde, Klâsik Türk Müziği'ni doğru “fem-i muhsin”, yani temiz ve güzel bir ağızdan meşk etmek için, ayrıca bir hoca ile birebir çalışmaları gerektiğini belirtmektedir. Konservatuvar talebesinin yalnızca konservatuvar eğitimi ile yetindiğini, bunun haricinde, kendisini yetiştirmek için bir hocaya gitmediğini, dolayısıyla yetişmekte olan yeni bireylerin böyle bir şanssızlığının olduğunu düşünmekle birlikte, bunu da aslında musikimizin şanssızlığı olarak değerlendirmektedir. Ayrıca, günümüz nesline bu anlamda çok büyük görevlerin düştüğünü vurgulamaktadır (Akt: Eker ve Hıdır, 2015: 182-189).

Geleneği anlamak ve aramızdaki bağı koparmamak adına, müziğin gerek yetkin bir hocadan, gerekse radyo ve ses kayıtları arşivinden yararlanılarak, bilinçli bir şekilde dinlenilmesi ve tekniğinin çözülmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde geleneğin devamlılığının sağlanabileceği düşünülmektedir. Klâsik Türk Müziği'nin belli kollardan belli bir döneme kadar bozulmadan gelen repertuvar ve icra özellikleri hakkında fikir sahibi olunması bakımından, özellikle sesli kaynak niteliği taşıyan tek mirasın ses kayıtları olduğu söylenebilir. Geçmiş dönemlerin müzik anlayışını, icracıların okuyuş biçimlerini ve duygularını bizlere aktaran kıymetli materyaller olarak görülmektedir. Ülkemizde, geçmiş dönemlerde birçok yerli ve yabancı plak şirketleri tarafından azımsanmayacak sayıda plak kayıtlarının yapıldığı düşünüldüğünde, Türkiye'nin ses kayıt tarihi açısından oldukça verimli bir süreç geçirdiğine tanık olunmaktadır. Gazel,

operet, kanto, tango, şarkı ve türkü gibi birçok farklı müzik türünün belirli ses teknolojileri ile kayıt altına alınması, bizlere o dönem icra edilen müziğin tanınması, anlaşılması ve incelenmesi bakımından fırsat sunmaktadır.

Cemal Ünlü, geçmiş dönemlerdeki plakların önemini şu düşüncelerle desteklemektedir; “Cumhuriyet’ten sonra tamamen ortadan kalkmış müzikler, okuyuş biçimleri var. Plaklar yardımıyla bunlara ulaşabiliyoruz. Türk müziğinin tarihine eğilecek biri için, örneğin Darüttalimi Musiki Heyeti’nin doldurduğu plaklar çok önemlidir. Çoğu noktası bile bugüne ulaşmamış eski operetlerimizi de dönemlerinde doldurmuş plaklar sayesinde tanıyabiliyoruz” (Akt: Akçura, 2002a: 39).

Klâsik Türk Müziği icra özelliklerinin kaydedilmesi ve sabitlenmesi, fonografin, gramofonun ve taş plakların Osmanlı döneminin son zamanlarında yaygınlaşmasıyla gerçekleşebilmiştir. Dolayısıyla, geleneği anlamak, benimsemek ve bu kıymetli birikimi yeni nesle aktarabilmek açısından, geleneksel müziğin unutulmamasında önemli bir köprü niteliği taşıyan ses teknolojisinin ve kayıtlarının rolü oldukça büyüktür.

1.3. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ’NDE SES KAYIT TEKNOLOJİSİ VE SES KAYITLARI ALINAN İCRACILAR

Tanzimat dönemi, Osmanlı İmparatorluğu için yeni bir dönem niteliği taşımaktadır. Bu dönemin etkileriyle birlikte, toplum Batılılaşma ve modernleşme süreci içerisine dâhil olmuştur. Bu bakımdan, Tanzimat dönemini sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda köklü bir değişimin meydana geldiği bir süreç olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu değişim, elbette müzik sanatına da yansiyarak etkisini hissettirmiş ve insanların müziğe bakış açısı farklılaşmaya başlamıştır.

Abdülmeccid, Batı müziğine ilgi duyan bir padişah olarak, sarayında bu kültüre yer vermiş ve böylelikle Batı müziği, saray ve çevresi tarafından benimsenerek yaygınlaşması sağlanmıştır. Sarayda bale, tiyatro toplulukları, Batı müziği icra eden orkestralar, askeri mızıkta takımları ve bandolar yer almış, aynı zamanda geleneksel müziğimiz de meşk edilerek öğrenilmeye ve icra edilmeye devam etmiştir. Saray dışında icra edilen müziklere bakıldığında ise, incesaz ve fasıl toplulukları tarafından icra edilen müzikler, halk müziğine ait icra edilen semailer, maniler, destan söyleme ve meddahlık geleneklerinin varlığına tanık olunmaktadır. Bunların haricinde, kantocular tarafından seslendirilen kantolar ve hâfızların seslendirdiği gazeller de, o dönem içerisinde var olan müzik türlerinin oldukça çeşitlilik arz ettiğini göstermektedir. Böylesine müzik türü bakımından oldukça zengin bir kent olan İstanbul’a, sesin ilk

kaydedildiği makine olarak bilinen ve ses teknolojisi serüveninin başlangıcı olarak sayılan fonograf, XIX. yüzyılın sonlarında ulaşmıştır.

Fonograf, ülkemizde ilk kez 1895 yılında, İstanbul Pera’da bulunan Weinberg’in dükkânında görülmüştür. Dolayısıyla, “Pathe” fonograf firmasının İstanbul temsilciliğini üstlenen Romen uyruklu Sigmund Weinberg tarafından ülkemize getirilen fonografların ilk kullanımı bu yıllara rastlamış ve kısa sürede tanınarak yaygınlaşmıştır (Kürkçüoğlu, 2004: 76).

Weinberg, fonografı İstanbul’a ilk getirdiği zamanlarda, fonograf kovanları, Hâfız Âşir Efendi’nin ve birkaç arkadaşının müştereken Bahçekapı’da açtıkları “Gülistan” mağazasında satılmıştır. Udî Nevres Bey, zamanın meşhur sazencileri ve hanendelerinden Üsküdarlı Fuat Beyler ile bir stüdyo halini alan Ethem Bey’in evinde, pazar günü toplanıp kovan doldurmuşlardır. Çoğaltmış oldukları kovanlar, evde kutular içerisinde muhafaza edilmiş, sonra mağazalara gönderilerek satışa sunulmuştur. Ethem Bey’in elimizde örnekleri olmasa da, oğlunun naklettiği bilgilere göre, birçok santur taksimleri doldurduğu bilinmektedir (Seyhun, 1948: 9).

Fonografin parlak günlerini yaşadığı bu dönemde, İstanbul’da özellikle Pera (Beyoğlu), Bahçekapı, Sirkeci, Vezneciler semtlerinde bulunan dükkânların çoğunda, Santuri Ethem Bey’in evindekine benzer yöntemlerle üretilmiş fonograf kovanları satışa sunulmuştur (Ünlü, 2016b: 106).

Şekil 1. Fonograf Kovanları



Kaynak: Akçura, 2020b: 454

Ülkemizde o dönemlerdeki fonograf kayıtlarına bakıldığında, taş plak repertuarının önemlice bir bölümünü oluşturan Osmanlı marşlarının kaydı, fonograf döneminde başlamıştır. Vezneciler’de faaliyet gösteren Muhammed Selim Mağazası’na ait bir kutudan, Suvari Muzikası’nın silindire “Milli Marş”ı çaldığı bilinmektedir (Ünlü, 2016b: 111).

İlk fonograf kovan kayıtları gerçekleştiren isimler arasında; Tanburi Cemil Bey, Hâfız Sami, Hâfız Aşir, Hâfız Osman, Neyzen Tevfik, Karakaş Efendi, Bahriyeli Şahap, Zurnazen Arap Mehmet (Karabey, 1999: 168) gibi değerli hanende ve sazandelerin yanısıra, Aşki ve Kâtip Salih gibi meddahlar sayılabilir. Aynı zamanda, fonografin parlak yılları olan 1880-1903 yıllarında, çoğu dükkân sahibi olan Kemâni Zafiraki, Kemâni Memduh gibi dönemin önde gelen musiki adamlarının, kendi çalıp kaydettikleri kovanların olduğu ve bu kovanları kendilerine ait dükkânlarında satmış oldukları düşünülmektedir (Ünlü, 2016b: 118). O dönemlerdeki fonograf silindirlerine, Osmanlı ordusunun çeşitli bandoları ve komik monologlar söyleyen karagöz sanatçılarının da kayıtlar yaptığı belirtilmektedir (Turkishmusicportal, 2020).

Binlerce ses kaydının gerçekleştirilmesine imkân sunan fonograf, her ne kadar kullanım kolaylığı sağlamış olsa da, üretim açısından çok verimli bir ses kayıt cihazı rolü üstlenememiştir. Sınırlı sayıda silindir doldurulabilme özelliğine sahip olması ve kovanlardan çıkan ses kalitesi, bu ürünün hızlıca piyasada yaygınlaşmasını engellemiştir (Alimdar, 2016: 303).

Fonografin geliştirilmesiyle, “gramofon” adını alan aletin patenti, 1887 yılında Amerikalı Emile Berliner tarafından alınmış ve ilk fabrika üretimi, 1898 yılında Almanya’nın Hannover kentinde yapılmıştır (Akçura, 2002a: 13). Böylelikle, ilerleyen süreçte, gramofon aletinin ve 78 devirli taş plakların piyasaya sürülmesi gecikmemiştir.

Gramofon makinesi ve 78 devirli taş plaklar, fonografa kıyasla ses kalitesi, seri üretim olanakları, pazarlama, repertuvar ve sanatçı seçimi gibi farklılıklarıyla, daha kullanışlı ve gelişmiş olarak ön plana çıkmaya başlamışlardır. Bu bakımından, uzun yıllar müzik ve ses kayıt tarihine damga vurdukları söylenebilir (Turkishmusicportal, 2020). XIX. yüzyılın sonlarından itibaren, müziğin gelişimi üzerinde oldukça etkili olduğu öne sürülen gramofon, müzik endüstrisinin yaratılmasındaki temel araç olarak kabul edilmiş ve toplumun müzik dinleme biçimini değiştirmede oldukça etkili olmuştur (Kürkçüoğlu, 2004: 76).

Şekil 2. 1907 Yılına Ait Bir Gramofon



Kaynak: wikipedia, 2021

Türklerin bu dönemlerde, gramofon kayıtlarına karşı çekingen bir tutum sergiledikleri, bu icadı “gavur işi” olarak gördükleri ve “dine aykırı” olduğunu düşündükleri bilinmektedir. Özellikle Türk kadınları, yalnızca gramofondan gelen sesleri dinlemekle yetinmiş, seslerini plaklara verme konusunda ödünsüz, katı bir tutum sergilemişlerdir. Kendilerinin değil gramofon hunisinin önüne gelmesi, yüzlerinin bile görülmesi mümkün olamamıştır. Dolayısıyla, İstanbul’a gramofon plak kayıtları yapmak için gelen yabancı teknisyenlerin, özellikle Türk kadın icracı bulmada ve bu konuda onları ikna etmede zorluk yaşadıkları söylenebilir. Bu sebeple, kendileri sarayla bağlantıları olmayan, bağımsız çalışan ve piyasacı diye bilinen gayrimüslim sanatçılar ile kayıtlar gerçekleştirmişlerdir. Çünkü bu sanatçılar, dinî bakımdan toplumsal baskı altında kalmamışlardır. Özellikle Rum ve Yahudi asıllı gayrimüslim kadınların, bu anlamda ses kaydı meselesine sıcak baktıkları bilinmektedir (Ünlü, 2016b: 128-135).

İstanbul’da ilk gramofon plak kayıtlarının gerçekleştiği 1900 yılında, hem Emile Berliner’in “The Gramophone Company” firması, hem de Alman firmalarının gönderdiği teknisyenler aracılığı ile kayıtlar yapılmıştır. Bu 78 devirli plaklara ilk söyleyen ve çalanların, doğal olarak fonograf kayıtları yapan kişiler olduğu düşünülmektedir (Turkishmusicportal, 2020).

1900 yılı Mayıs ayında, İstanbul’da gerçekleştirilen ve Çingene asıllı piyasa udisi ve hanendesi olan Nasib Hanım’ın ud taksiminin de yer aldığı kayıtlar, 1903 yılında “The Gramophone Company and Typewriter Ltd. and Sister Companies” etiketi ile piyasaya sürülmüştür. Belgelere göre bu kayıtların, İstanbul’da gerçekleştirilen ilk Türkçe kayıtlar olarak tarihe geçtiği kabul edilmektedir (Ünlü, 2016b: 138-141).

Başta büyük orkestralar olmak üzere, dönemin birçok müzik icra eden müzisyenleri, taş plak kaydı gerçekleştirmek üzere stüdyoları doldurmuş, böylelikle 1900 yılında, Türk müziğinin çeşitli sanatçıları tarafından, ilk taş plakları yapılmaya başlanmıştır. Bu plakları daha sonra, 1905 yılında İstanbul’da kayıt yapan birçok yabancı firmanın plakları izlemiştir (Kürkçüoğlu, 2004: 76). “Zonophone”, “Odeon”, “Beka”, “Düofon”, “Lyrophone”, “Columbia”, “Favorite”, “Carl Linström AG” ve “Homophone” (Homocord) gibi firmalar, o dönemlerde faaliyet göstermiş diğer firmalar olarak anılabilir (Ünlü, 2016b: 144-146).

İstanbul’da plakçılık işine giren ve 1904 yılından itibaren “Disc Pour Zonophone” ve “Odeon” firmalarının Türkiye temsilciliğini yapan “Blumenthal Biraderler”, bu dönemlerde yüzlerce önemli kayıt gerçekleştirmiştir. “Emile Berliner’in

Gramophone Company” firmasının ise, Türkiye piyasalarına 1907-1908 yıllarında etkin olarak girdiği söylenebilir. 1907 yılında plak piyasasına girmiş ve bir Alman firması olan “Favorite Record”, o dönemlerde önemli kayıtlar gerçekleştirmiş bir diğer firmadır. Firmanın Türk temsilcisi olan Ahmet Şükrü Bey, dönemin bütün önemli sanatçıları bu firmaya bağlamıştır (Turkishmusicportal, 2020).

1909 yılında “Pathe” firması, Türkçe plaklar yaparak ön plana çıkmıştır. 1909-1911 yılları arası, “Favorite Record” firmasının en parlak dönemi olarak değerlendirilmektedir. “Zonophone” ve “Odeon” firmalarının temsilcisi olan “Blumenthal Biraderler”, 1911-1912 yılında ilk Türk plak fabrikasını kurmuşlardır. Firma, “Orfeon” ve “Orfeos Record” etiketiyle üretime geçmiştir (Kabataş, 2009: 11). Tanburi Cemil Bey’in plaklarını yayınlamak bu işe adım atan firma, on beş yıl içinde birçok sanatçıya ait binlerce plak yayınlamıştır (Kürkçüoğlu, 2004: 76).

Birçok sanatçının ses kaydı gerçekleştirerek, icralarını musiki severlere duyurabilmelerinde oldukça etkili rol oynayan firmalar, öncelikle müzik türleri bakımından şarkılara, gazellere, fantezilere, taksimlere ve türkülere ağırlık vermişlerdir. Ayrıca meddah havaları, mevlevi ayinleri ve kuran tilaveti kayıtlarından da söz edilebilmektedir. O dönemlerde, musikide özellikle kadın icralarının ön plana çıkmasında etkili olan kantolar, dikkat çeken diğer bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Kanto türünde örnekler ortaya koymuş kadınlar arasında, Peruz, Şamran ve Pepron gibi hanımlar sayılabilmektedir. Kantonun yanı sıra, Türkçe şarkılar seslendiren azınlıklar olan Madam Victoire, Madam Eugenie, Kamelia ve Mignon Virgin hanımların da varlığından söz edilebilmektedir. Gülfidan, Gülistan ve Şevkidil hanımlar da, yine sesi taş plaklara kaydedilen ilk kadın ses sanatçıları arasında anılmaktadır. Bu dönemlerde, Hâfız Aşir, Hâfız Sami, Hâfız Yaşar, Hâfız İbrahim ve Hâfız Ahmet gibi erkek sanatçıların ise, gazelin yanı sıra şarkı, türkü ve kanto da icra ettikleri bilinmektedir. Erkek ses icracıları arasında Ovrık Efendi, Karakaş Efendi, Selânikli Udî Ahmet Efendi, İbrahim Efendi ve Bahriyeli Şehap gibi isimler görülmektedir. Dönemin plak dağarında, solo enstrüman icra eden sanatkarların bolluğu dikkat çekmektedir. Başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere, Zurnacı Arap Mehmet, Kemeñeci Anastas, Kemâni Ağa, Kemâni İhsan, Kemâni Memduh Efendi, Kanuni Hacı Arif Bey, Kanuni Karakin Efendi ve Nisfiyeci İhsan Bey gibi isimler, o dönemlerde saz icraları ile tanınan isimlerdir. Cumhuriyet öncesinin komik plakları ise, Şair Ömer, Aşki, Kâtip Salih ve Sururi adlarını taşımaktadır. Bu arada “Leblebici Horhor” müzikalinden bir miktar plak yapıldığı ve bunları sahnede de başarı kazanmış olan Benliyan Efendi ve Mme

Rosali'nin okuduğu bilinmektedir. Dönemin orkestra plakları, İzmir, Osman Paşa, Cezayir, Sivastopol, Gümüşsuyu, Hamidiye ve Tersane marşları gibi, “Muzika-i Hümayun” repertuarına dayanan plaklar olmuştur. Laz Havası, Kürt Havası, Arnavut Havası gibi bazı etnik grupların müziklerinden de, bu dönem içerisinde söz edilebilmektedir. Uzun hava ve türkü plakları ise, bu dönemde yapılmış diğer plaklar olarak bilinmektedir. Fakat sayısal önem taşımayan ve özellikle seçilmiş bir repertuar izlenimi uyandırmayan bu plakları, kimi sanatçılar çeşitlilik olsun diye seslendirmişlerdir. Cumhuriyet'in ilanından sonra ve yabancı şirketlerin İstanbul'a fabrika kurup iyice örgütlenmelerine kadar olan bu evredeki gelişmeler, bu şekilde seyretmiştir (Ünlü, 1991a: 40).

Altın çağı olarak da ifade edilen taş plak serüveninin ikinci dönemi ise, Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayıp, kırklı yıllara kadar süregelmiştir. 1925'te mikrofonlu kayıtlara geçilmesi, plak ve gramofonun teknik imkânlarının gelişmesine sebep olmuştur. 1929'da “Sahibinin Sesi” yani “The Gramophone Company”, “Gramofon Türk Limited Şirketi” fabrikasının faaliyete geçmesi ve 1931'de “EMI” adı altında “Odeon”, “Columbia”, “Pathe” ve “Parlophon” firmalarının birlik oluşturması, bu gelişimin önemli etkenleri olmuştur. Bu dönemin ilginç ve dikkati en çok çeken yanı, sanatçıların serbest dolaşımı, firmalar arası yapılan transferler olarak görülmektedir. “Odeon”, “Columbia”, “Pathe” ve “Parlophon” gibi firmaların, “EMI” adı altında birlik oluşturmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu dönemlerde, Cumhuriyet öncesi sanatçıların ve önceki dönem tarzında okuyan yeni sanatçıların plakları, çokça yayımlanmıştır. Enstrümanlarıyla plaklara icra eden sanatçılar arasında, Neyzen Tevfik, Mesut Cemil, Ferit Alnar, Muhittin Targan, Udî Nevres Bey, Neyzen İhsan Aziz Bey, Aleko Bacanos ve Yorgo Bacanos sayılabilmektedir. Erkek ses icracılarından Münir Nurettin Selçuk'un, yüzlerce plağının kayıt edildiği bilinmektedir. Hâfız Burhan, Hâfız Kemal, Refik Fersan gibi yeni yıldızların da plakları hızla yaygınlaşmıştır (Ünlü, 1991a: 40). Hâfız Saadettin Kaynak da, yine önemli bir ses sanatkârı olarak şöhretini taş plak kayıtları ile kazanmıştır. Taş plağa ilk Türkçe ezanı okumak, kendisine nasip olmuştur. 1925 yılında, “Blumenthal”lerin acentalığını aldığı “Columbia” şirketiyle, Neyzen Emin Dede eşliğinde plaklar yapma fırsatını yakalayan sanatkârın, Almanya'da da “Odeon” firması için doldurduğu plakları mevcuttur (Musikidergisi, 2020).

Bu yıllarda, Batı tarzındaki beste ve icraların, plaklarda yer alması söz konusudur. Çoğalan bu yeni tarz ve türler, İstanbul'u belki de dünyanın sayılı kozmopolit piyasalarından biri haline getirmiştir. Cumhuriyet'in ilk etkileri olarak, Batı

üslûbunda operet ve sahne eserleri görülmüştür. Operet şarkıları plaklara okunmuştur. Bu dönem, tür ve sanatçı bolluğu bakımından, her türden müziğin plaklara geçtiği dönem olarak kabul edilmektedir. Cumhuriyet'in özendirilmesiyle, mevcut türlere çok sesli müzik türlerinin eklenmesi ve plaklara geçirilmesi, Batı'dan yapılan plak ithalinin sürmesiyle, hemen her türden plağın piyasalara verilmesi, İstanbul'un birçok müzik türünün dinlendiği bir kent olmasına sebep olmuştur (Ünlü, 1991a: 40-42).

Belli bir dönem plak doldurma faaliyetlerine sıcak bakmayan müslüman Türk kadınların seslerinin taş plaklara kaydedilmesi ise, ancak 1926-1927 yıllarında gerçekleşebilmiştir (Turkishmusicportal, 2020). Böylelikle, Fikriye Şakrakes Cumhuriyet döneminde taş plak dolduran ilk Türk kadın ses sanatçısı olarak tarihe geçen isim olmuştur (Akçura, 2002a: 24). Türk asıllı Müslüman kadın okuyucu bakımından zenginlik arz eden Cumhuriyet döneminde, ilk kadın plak okuyucuları olarak tanınan isimlerden bazıları, aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 1. Osmanlı'nın Son Dönemi ile Cumhuriyet Döneminde Taş Plaklara Okuyan İlk Kadın Ses İcracıları

SIRA	KADIN SES İCRACILARI
1	Nezahat Hanım
2	Faize Hanım
3	Deniz Kızı Eftelya
4	Lale ve Nerkis Hanımlar
5	Seyyan Hanım
6	Nezihe Hanım
7	Hikmet Rıza Hanım
8	Nazmiye Sedat Hanım
9	Nebile Hanım
10	Mihrimah Hanım
11	Necla Hanım
12	Neriman Hanım
13	Nermin Hanım
14	Şükufe Hanım
15	Celile Hanım
16	Fatma Hanım
17	Semiha Hanım
18	Servet Hanım
19	Afife Hanım
20	Suzan Lütfullah Hanım
21	Süheyla Bedriye Hanım
22	Nedime Hanım
23	Müşerref Hanım
24	Semahat Hanım
25	İfakat Hanım
26	Vedia Rıza Hanım
27	Mahmure Şenses
28	Küçük Melahat
29	Neveser Kökdeş
30	Safiye Ayla
31	Müzeyyen Senar
32	Hamiyet Yüceses

Tabloda yer alan kadın ses icracıları, “Sahibinin Sesi”, “Pathe”, “Odeon” ve “Columbia” gibi firmalarla taş plak kayıtları gerçekleştirmişlerdir. Şarkı, gazel, tango, kanto, fokstrot ve fantezi gibi musiki formlarını yorumlayan bu hanımların, o dönemlerde gerçekleştirmiş oldukları icralarıyla, oldukça başarı sağladıkları bilinmektedir (Ünlü, 1991a: 40-42).

1930’lu yıllar, gramofon tarihinin dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de en verimli ve parlak günleri olmuştur. Toplu icra kayıtlarında, “Darüttalimi Musiki Heyeti”nin doldurmuş olduğu plaklar, musiki tarihimiz ve otantik icra yönünden çok büyük önem taşımaktadır. Bu plaklarda konservatuvar olarak tanıtılan Darüttalimi Musiki Heyeti, Hâfız Sadettin ve Hâfız Zeki Çağlarman gibi solistlere eşlik etmiştir. Ayrıca, Kanuni Ferit Alnar, Neyzen İhsan Aziz ve Udî Fahri Kopuz’un da taksimleriyle yer aldıkları bilinmektedir. 1931’de, plakta stero kayıt sisteminin patenti, İngiltere’de “The Gramophone Company” tarafından alınmış, bu durum ses kayıt sisteminde gerçekleşen büyük bir adım olmuştur. 1940’lı yıllar ise, İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği şartlar sebebiyle, plak sanayinde durgunluk gösteren bir zaman dilimi olarak kabul edilmektedir (Musikidergisi, 2020). Bu dönemin öne çıkan ve giderek yaygınlaşan aygıtı radyo olmuştur. Firmaların Türkiye temsilcileri, aynı zamanda birer radyo satıcısı olmuştur (Turkishmusicportal, 2020).

II. Dünya Savaşı’nın sonunda yaşanan teknolojik değişimlerle ve böylelikle 1950’lerde insanoğlunun yaşamının değişmeye başlamasıyla birlikte, gramofon ve taş plaklar, yerini pikap ve plastik malzemedan üretilen plaklara bırakmış ve tarihteki yerlerini almışlardır (Kürkçüoğlu, 2004: 76).

1948’de dünyada ilk 33’lük plaklar, 1950’de ise, ilk teyp bantları imal edilip satılmaya başlamıştır. 1950’de “Grafson” firması ilk yerli sermaye olarak, Türk müzik piyasasına girmiştir. Aynı yıllarda, ülkemizde 78’lik plakların devri kapanmıştır. 1952’de 45 ve 33 devirli plakların sürümü başlamış ve piyasaya girmesi gecikmemiştir. 1950’den itibaren ise, tedrici olarak radyo istasyonları yaygınlaşmış, güçleri artırılmıştır. Müzik yayınlarında Türk müziği ağırlık kazanmıştır. 50’li yıllarda, Perihan Altındağ ve ardından Zeki Müren gibi yeni sanatkarlar ortaya çıkmış ve “Sahibinin Sesi” firması ile plaklar yapmışlardır. 1958 yılında, dünyada ilk stero uzunçalarının (long play) piyasaya sürülmesi, müzik sanayisinde bir devrim olmuştur. 1960’lı yılların ortalarına doğru plak piyasası zirve yapmıştır. Bu yılların plak sanayisinin kralı olarak,

Zeki Müren öne sürülmektedir. Onu Nesrin Sipahi, Behiye Aksoy, Mediha Demirkıran, Mustafa Sağyaşar gibi isimler izlemiştir. 1965'te 78 rpm taş plak üretimi tamamen durmuştur. Taş plakların en son örneklerini “Grafson” ve “Şençalar” plak firmaları vermiştir. Bu plaklara okuyanlar Behiye Aksoy, Mustafa Sağyaşar, Bekir Sıtkı Sezgin, Cemil Cankat, Coşkun Erdem, Mehmet Bigalı ve Nurinisa Toksöz gibi sanatçılar olmuştur. Taş plakların son yıllarında faaliyet gösteren bir başka firma da, yılların “Pathe” firması olmuştur. Plak sanayisi, 1970’li yılların ortalarına kadar altın devrini yaşamıştır. Fakat o yıllarda, gurbetçi işçilerin yurda gelişlerinde getirdikleri teyplerle birlikte, ses kayıt sistemi değişime uğramıştır. Silinip yeniden üzerine kayıt yapılabilen teyp kasetleri piyasaya sunulmuştur. Daha sonra “Philips” firması, 1979 yılında ilk cd üretimi yaparak, ses kayıt teknolojisinde yeni bir dönemi başlatmıştır. 1981’de, Batı’da “walkman”ler satılmaya başlamıştır (Musikidergisi, 2020).

XXI. yüzyılda ise, dünyada hızla yayılan dijital teknolojiye ayak uydurulmaya başlanmasıyla ve bilgisayar teknolojilerindeki büyük gelişmeler sayesinde, ses kayıt stüdyoları artık ileri düzeyde ses kayıt imkânı sunmaktadır (Işıkhan, 2013: 106). Müzik de günümüzde artık bilgisayar yoluyla internet üzerinden dinlenilmektedir.

Günümüz koşullarında müziğin kayıt altına alınması, sesli kayıt yöntemleriyle gerçekleşmektedir. Oysa daha bir asır önce, sadece nota yoluyla eserlerin aktarıldığı görülmekteydi. Ses kayıt teknolojisinin gelişmesi, eski sanata ilişkin özelliklerin de günümüze intikalini sağlamaya katkıda bulunmuştur. Burada, özellikle Klâsik Türk Müziği’nin eski üslûbunu ortaya koyan kayıtların önemi üzerinde durulmalıdır. Ses kaydı yapan ve meşk usûlüyle Klâsik Türk Müziği’nin geçmişine vakıf olan sanatçılar, kayıtların yeni başladığı dönemlerde, kendilerinden önceki yılların birikimini kayıtlara aktarmışlardır. Türkiye’de, Cumhuriyet döneminde taş plaklara seslendirmiş ilk kadın icracılar arasında yer alan ve Udî Nevres Bey’in öğrencileri olan Lale ve Nerki Hanımlar da, kadın ses icracıları arasında, icra özellikleri bakımından seçkin bir yere sahip olmuşlardır. Yeni nesil kadın yorumculara örnek teşkil edebilecek nitelikte icralar ortaya koyarak, musiki sanatına katkıda bulunmuşlardır.

2. LALE VE NERKİS HANIMLAR

Lale ve Nerki Hanımlar denilince, akla gelen ilk isimlerden biri olan ve bu hanımların bazı kişilerce tanınmalarında, uzun yıllar İzmir radyosunda “Ses ve Saz Dünyamızdan” adlı arşiv programını hazırlayan Ali Rıza Avni’nin rolü olduğunu belirten Kemeñeci Fikret Karakaya, Ali Rıza Avni’nin bu programda, sık sık Lale ve

Nerkis Hanımlar'ın sesinden Hacı Ârif Bey'in Hicâz şarkısı “Kurdu Meclis Âşıkân” ile Faiz Kapancı'nın “Aman Dağlar” diye başlayan Hüseyini türküsünü yayınladığını ifade etmektedir. Karakaya, Ali Rıza Avni'nin programlarını dinlememiş olanların ise, Lale ve Nerkis Hanımlar'ı 1998'te yayınlanan Bülent Aksoy'un hazırladığı bir albüm sayesinde keşfettiklerini belirtmektedir ve küçük bir anekdotu şu şekilde aktarmaktadır;

“Sözünü ettiğimiz albüm yeni çıkmıştı. Kadıköy yakasına geçmek üzere üstad İhsan Özgen'in arabası ile konservatuvardan çıktık. Hemen arabanın teybine bir kaset koydu. O zaman arabalarda cd çalar yoktu henüz. Lale ve Nerkis Hanımlar albümünden bir şarkı başladı. Bugünlerde hep bu kaseti dinliyorum doyamıyorum dedi İhsan Bey. Biz de almıştık o albümü görür görmez ve biz de onun gibi hep Lale ve Nerkis Hanımlar'ı dinliyorduk o günlerde. Eminiz onları keşfettiği günü kimse unutmamıştır” (Youtube, 2020).

Bülent Aksoy, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın biyografileri ve icraları ile tanınmalarında ve bu kültürel değerlerimizin bizlerle buluşturulmasında çok önemli bir rol üstlenmiştir. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın plaklarını, ilk kez 1970'li yılların ikinci yarısında, İstanbul radyosunda yayımlanan bir taş plak programında dinlediğini belirten Aksoy, düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır;

“Daha ilk notalarda insanı saran ve bugün artık kaybettiğimiz ve adeta yabancılaştığımız, derinlerden gelen, ince hüznü, hafif esrarlı bir sestir dinlediğim. Artaki Candan'ın “Lutfeyle güzel...” güfteli hicâzkâr şarkıydı o gün dinlediğim ilk plakları. Radyo yayınında banda kaydetmiş, şarkıyı günlerce dinlemiştim” (1998b: 9).

Aksoy, daha sonra radyo arşivindeki plakların tanıtıldığı başka programlarda, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın seslendirdikleri birkaç şarkıyı daha keşfetmesinin ardından, bir gün Yüksekaldırım'da, kendilerinin taş plaklarını bulmuş ve hemen satın almıştır. Bu dinlediği plaklardaki icralarına yönelik ise, şunları dile getirmiştir;

“Gene geçmişin o esrarlı tınısı... Bir anda insanı geçmişin kuytuluklarına çeken, dinleyeni yüzyıl başı İstanbul'una götüren o duygulu, hüznü tiz sesler; o zarif üslûp...” (1998b: 9).

Onları dinledikten sonra, bu plakların ciddi musiki değerleri taşıdıklarını fark eden Aksoy, çevresindeki musikicilerin çoğunun onları tanımadıklarını, hele de genç müzisyenlerin, adlarını bile duymadıklarına ifadelerinde yer vermiştir. Lale ve Nerkis Hanımlar'ı ve ailesini tanıyan, üstelik onların meclislerinde de bulunmuş üstad Neyzen Niyazi Sayın'dan öğrendiği bilgiler ise, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın kardeş oldukları, “İpekçi Kardeşler” diye anıldıkları ve asıl adlarının Lebibe ve Neyyire olduğudur. Niyazi Sayın'da, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın pek çok plağı olduğunu belirten Aksoy, Niyazi Sayın'ın, bu plaklarda Lale ve Nerkis Hanımlar'ın çok değerli icra örnekleri

olduğuna ve bugünün genç müzisyenleri için, bu temiz üslûbun pek çok fayda sağlayacağına inandığını belirtmiştir. Aksoy, öğrenmiş olduğu bu bilgilerle, Niyazi Sayın’da bulunan yirmi-yirmi beş plağı da dinleme fırsatı yakalamıştır (1998b: 9-10).

1993 yılında, “Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı”nın çıkardığı “İstanbul Ansiklopedisi”nde musiki maddeleri editörlüğü görevini üstlendiği zamanlarda Aksoy, ansiklopedide Lale ve Nerkis Hanımlar’a da yer vermek istemiştir. Onlara ansiklopedide yer verebilmesi için, biyografik bilgiye ihtiyaç duymuş, fakat kendileri hakkında hiçbir yazılı kaynakta biyografik bilgi bulunmadığından ötürü, bu konuda tek yolun ailelerine ulaşmak olduğunu düşünmüştür. Bu uğurda kıymetli çabalar sarf eden Aksoy, “İpekçi” soyadının tanınmışlığından yararlanabileceğini düşünmüş ve o dönemlerde İstanbul milletvekili olan İsmail Cem İpekçi’ye bir mektup yazarak, kendisinden yardım talep etmiştir. İsmail Cem de sekreteri aracılığıyla, kendisine Nerkis Hanım’ın oğlu Celî İpekçi’nin telefon numarasını vermiştir. Aksoy, Celî İpekçi’yi evinde ziyaret etmiş, Celî İpekçi de Aksoy’a, teyzesi olan Lale Hanım’ın oğlu Merih Sezen’den daha doğru biyografik bilgiler alabileceğini ifade ederek, Merih Sezen’in numarasını kendisine vermiştir. Merih Sezen ile tanışma fırsatı bulan Aksoy, aynı gün içerisinde, kendisinden Lale ve Nerkis Hanımlar hakkında bilgi edinebilmiştir. Böylelikle, ansiklopedi maddesinin gerektirdiği bilgiler ortaya çıkmış ve Lale ve Nerkis Hanımlar ansiklopedinin L harfinde ayrı bir madde olarak yer almışlardır (1998b: 10).

Aksoy, Merih Sezen Bey ile iletişime geçtikten sonra, Lale ve Nerkis Hanımlar’a yönelik oldukça önemli bilgiler edinmiştir. Merih Bey’in elinde, annesi ile teyzesine ait bütün plakların bulunması, bu plakları yıllardır özenli bir şekilde saklaması ve eskieyip yıpranmaması adına sık sık çalmaktan bile sakınması, bugün Lale ve Nerkis Hanımlar’a yönelik bir arşivden yararlanılmasını mümkün kılmıştır. Aksoy, Merih Sezen’in bu plakları tarihe mal etmek istediğini, fakat plakları konservatuvarın arşivine vermek istediğinde kimsenin ilgilenmediğini, İstanbul Radyosu yetkililerinin ise, radyonun mevcut arşivini bile koruyamadıkları gerekçesiyle, bu konuya ilgi göstermediklerini ve Merih Bey’in başvurduğu müzisyenler tarafından da yardım göremediğini belirtmiştir. Aksoy bunun üzerine, Merih Bey’e plaklar ile ilgileneceğini ve en doğru işin, plaklardan bir bölümünün bir CD’ye aktarılması olduğunu ifade etmiştir. Aradan birkaç yıl geçtikten sonra, Aksoy’un yakın dostu olan Hasan Saltık, “Kalan Müzik”i kurmuş ve değerli taş plakları stüdyolarda temizleterek, CD’ler halinde yayımlamaya başlamıştır. Aksoy da, kendisine Lale ve Nerkis Hanımlar’ın plaklarını bu

şekilde CD'ler halinde yayımlamayı teklif etmiş ve Hasan Saltık ile Merih Bey'i ziyaret ederek, bir seçme plak yayımlamakta anlaşmışlardır. Daha sonraki süreçte ise, Aksoy'un yakın arkadaşı olan Cemal Ünlü'nün de yardımıyla, stüdyoda birkaç gece çalışarak, plakları tek tek kaydetmişlerdir (1998b: 10-12).

Lale ve Nerkis Hanımlar'ın 20'si Türk müziği, 5'i Batı müziği olmak üzere 25 şarkıyı içeriğinde barındıran albümünü, 1998 yılında Kalan Müzik'ten yayımlayan Aksoy'un, kendilerine ait icra değerleri ve özelliklerinin, yeni nesil müzisyenlerce tanınması, dinlenilmesi ve özümsemesindeki rolü oldukça büyüktür. Aksoy ve kendisine desteklerini esirgemeyen yakın dostları Hasan Saltık ve Cemal Ünlü, önemli ve değerli hizmetlerde bulunarak, musiki sanat ve arşivine katkı sağlamışlardır.

Şekil 3. Kalan Müzik - Lale ve Nerkis Hanımlar Cd Kapağı



Kaynak: Aksoy, 1998b

Albüme gösterilen ilgi sonucu, albümün tekrar tekrar basımı gerçekleşmiş ve Aksoy bu ilginin üzerine, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Kalan Müzik'ten çıkan albümde yer almayan başka taş plaklarından bir kısmını, iki diskten oluşan yeni bir albümde toplamayı düşünmüş ve bu kez başka bir yayınevi ile anlaşma sağlamıştır. Fakat bütün gayretine rağmen, anlaşmış olduğu yayınevinin telif haklarının elde edilmesini sağlayamaması, düşünmüş olduğu projenin birkaç yıl kadar gecikmesine sebep olmuştur. Daha sonraki süreçte, "Güvercin Müzik Yapım"ın danışmanı olan arkadaşı kemeñeci Fikret Karakaya, albümün "Güvercin Müzik Yapım" şirketince yayımlanmasını teklif ederek, yarım kalan projenin değerlendirilmesine katkı sağlamıştır. Aksoy, telif haklarının elde edilmesi için gayret sarf eden Karakaya'nın, aynı zamanda bu eski plakların stüdyoda yeniden temizlenmesinde ve en iyi şekilde

yayıma hazırlanmasında emek harcadığını ve albüme hayat verdiğini ifade etmektedir (2011d: 1).

Şekil 4. Güvercin Müzik - Lale ve Nerkiş Hanımlar Cd Kapakları



Kaynak: Aksoy, 2011d

Gerçekleştirilen tüm bu kıymetli emek ve çalışmalar sonucunda, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın ilk olarak Kalan Müzik'ten çıkan ve akabinde Güvercin Müzik'ten "Türk Musikisinin Ustaları IV" ve "Türk Musikisinin Ustaları V" olarak iki diskten oluşan albümlerinden söz edilebilmektedir. Değerli icralarına yer verilen bu albümlerde, ayrıca kendilerine ait biyografik bilgilere de ulaşılabilmektedir.

2.1. HAYATLARI

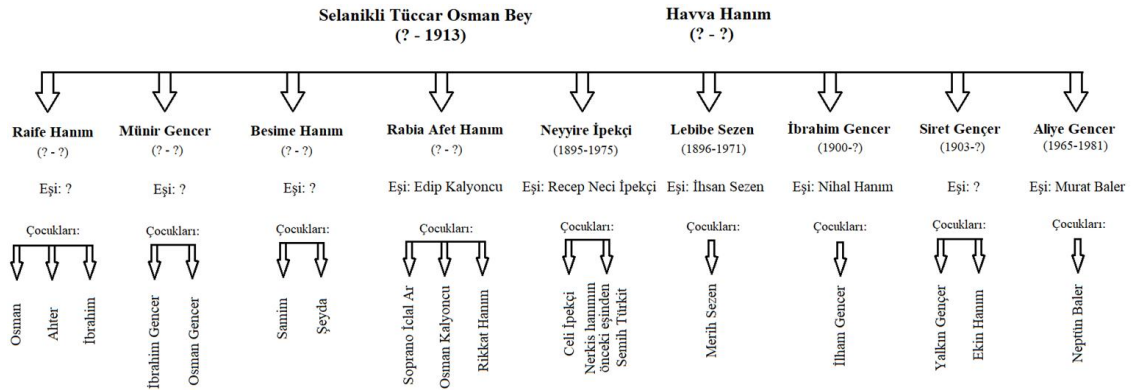
Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın hayatı ile alakalı detaylı bilgilere, Bülent Aksoy'un "Musiki Arşivi" adlı "Açık Radyo 95.0" programında, o aileye mensup ve aileyi çok iyi tanıyan Yalkın Gençler ile gerçekleştirdiği röportajdan ulaşılabilmektedir. Rumelili bir aileye mensup Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın babaları Osman Ağa, anneleri ise Havva Hanım'dır. Havva Hanım, toplamda on altı doğum yapmış, fakat evlatlarından yalnızca dokuz tanesi hayatta kalabilmiştir. Bu sebeple, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın toplamda dokuz kardeş oldukları bilinmektedir. Babaları Osman Ağa'ya "kamarot" lakabı verilmiştir. Bunun sebebi, doksan üç harbinden gemiyle dönerken, gemide herkesi deniz tutmuştur. Herkes istifra edip bayılmıştır. Yalnızca Osman Bey'i deniz tutmadığı ve sağlam kaldığı için, kendisine "Sen kamarot musun?" diye sormuşlardır. Böylelikle takma isim verilmenin meşhur olduğu o dönemlerde, Osman Bey'in lakabı kamarot olarak kalmıştır. Selânik'te dört tane dükkâna sahip Osman Bey, av silahları satarak ailenin geçimini sürdürmeye çalışmıştır. Büyük bir konakta yaşamış oldukları ifade

edilmektedir (Aksoy, 2015e). Selânik doksan üç harbinden sonra Rus işgaline uğrayınca, konağına ve diğer bütün mal varlığına el konularak hapsedilen babaları Osman Ağa'nın kahrından ölmesi üzerine, ailece babaları da dâhil her şeylerini kaybetmiş halde, 1920 yılında İstanbul'a göç etmişlerdir (Youtube, 2020).

Üçü erkek altısı kız olmak üzere, dokuz kardeşlerden en büyüğü Raife Hanım'dır. Onun küçüğü ve ikinci sırada olan Münir Bey'den sonra, üçüncü ve dördüncü sırada Besime Hanım ve Afet Hanım gelmektedirler. Beşinci sırada Nerkis Hanım, altıncı sırada Lale Hanım, yedinci sırada İbrahim Bey, sekizinci sırada Sirret Bey ve son sırada en küçük kardeş olan Aliye Belkis Hanım yer almaktadır. Lale Hanım 1896, Nerkis Hanım ise, 1895 yılında Selânik'te dünyaya gelmişlerdir. Lale Hanım'ın asıl adı Lebibe İhsan Sezen, Nerkis Hanım'ınki ise Neyyire İpekçi'dir (Aksoy, 2015e).

Lale ve Nerkis Hanımlar'ın aile mensupları, aşağıdaki şekilde gösterilmiştir. Şekilde yer alan bilgiler, Yalkın Genç'er'in 02.10.2015 tarihinde, Bülent Aksoy'a verdiği röportajdan faydalanılarak oluşturulmuştur.

Şekil 5. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Aile Mensupları



Kaynak: Aksoy, 2015e

Şekilden anlaşılacağı üzere, Selanikli Tüccar Osman Bey'in ve Havva Hanım'ın ilk evlatları ve kardeşlerin en büyüğü olan Raife Hanım'dır. Kendisi, Osman, Ahter ve İbrahim adlarında üç çocuk sahibi olmuştur. İkinci sırada olan Münir Gencer ise, İbrahim ve Osman adında iki erkek evlat sahibi olmuştur. Oğullarından İbrahim Gencer, ünlü soprano Leyla Gencer ile evlenmiştir. Üçüncü sırada Besime Hanım'ın da, Samim ve Şeyda adlarında iki çocuğu olmuştur. Besime Hanım'ın hassas bir kişiliğe sahip olduğu ve dertlendiği zaman çok güzel keman çaldığı belirtilmektedir. Dördüncü sıradaki Rabia Afet Hanım, İclal, Osman ve Rikkat adında üç çocuğa sahip olmuştur. Bunlar arasında, 1912 doğumlu İclal Ar, soprano sesiyle, devlet operasında profesyonel olarak görev yapmıştır. Cumhuriyet gazetesinde de, kızıl saçlı soprano olarak anılmıştır.

İclal Ar'ın kız kardeşi olan Rikkat Hanım da sopranodur. Onun da o dönemlerde koroda yer aldığı belirtilmektedir (Aksoy, 2015e). Beşinci sırada olan Nerkis Hanım, ilk kez on yedi yaşında iken evlenmiş, fakat oğlu Semih bir yaşında iken, kocası İspanyol gribinden vefat etmiştir. Daha sonra, İpek film şirketinin sahiplerinden Naci İpekçi ile evlenen Nerkis Hanım'ın, Celî adında bir oğlu daha olmuştur. Altıncı sırada olan Lale Hanım ise, İhsan Sezen ile bir evlilik yapmış ve o da Merih adında bir erkek evlat sahibi olmuştur (Youtube, 2020). Yedinci sırada, 1900 doğumlu İbrahim Gencer'in ise, İlham adında bir evladı olmuştur. İlham Gencer, küçük yaşta müziğe başlamıştır. Ailesiyle birlikte Almanya'da kaldıkları dönemlerde, kendisinin çok iyi derecede resim yaptığı ve beş yaşındayken konser verecek seviyede piyano öğrendiği ifade edilmektedir. Sekizinci sırada, 1903 doğumlu Siret Gençler, Ekin Hanım ve Yalkın Gençler'in babasıdır. Yalkın Gençler, Bülent Aksoy ile yapmış olduğu röportajda, sülalelerinde şarkı söylemeyen kimsenin olmadığını, kulaklarının musikideki falsoları yakalayabilecek özellikte iyi olduğunu ve her birinin tanrı vergisi birer yeteneğe sahip olduklarını belirtmiştir. Babası Siret Gençler'in, her pazar günü traş olurken bile şarkı söylediğini ve kendisinin Klâsik Türk Müziği şarkılarının yüzde doksanını, babası okurken öğrendiğini dile getirmektedir. Yalkın Gençler'in babası Siret Gençler'in, o dönemlerde Artaki Candan, Bimen Şen, Selahattin Pınar, Mustafa Nafiz Irmak, Dürri Turan, Haydar Tatlıyay gibi önemli musikişinaslar ile de yakın dostlukları olmuştur. Siret Gençler'in sahne ile alakası olmamasına rağmen, amatör olarak müziğin her daim içerisinde olduğu ve ders almaksızın piyano çalabildiği ifade edilmektedir. Ayrıca, dönemin plak çalışmalarından da oldukça haberdar olan ve musikiyi ilgiyle dinleyen bir kişi olduğu da ileri sürülmektedir. Son sırada, 1905 doğumlu Aliye Gencer, evlenip ayrıldığı eşinden olan Neptün Baler'in annesidir. Ayrıldıktan sonra, kendi soyadı olan Gencer soyadını kullanmıştır. Aliye Gencer de, ablaları Lale ve Nerkis Hanımlar gibi, Belkıs takma adı ile Türk müziği plakları doldurmuştur. Fakat Lale ve Nerkis Hanımlar'a nazaran daha az tanındıkları bilinmektedir. Ablalarından sonra musiki hayatına atılmış Aliye Belkıs Hanım'ın, sahip olduğu musiki yeteneği ve ablalarından aldığı hevesle, bu alanda faaliyet gösterdiği düşünülebilir. Lale ve Nerkis Hanımlar, bu anlamda kardeşlerine öncü olmuşlardır. Kıymetli üstaplardan meşk etmiş Aliye Belkıs Hanım, 1940'lı yıllarda, İstanbul Radyosu'nda da okumuştur. Parlak bir ses özelliğiyle, herkesin severek dinlediği ses icracılarından biri olmuştur (Aksoy, 2015e).

Bu bilgilere göre, aile içerisinde bulunan kişilerin büyük bir çoğunluğunun, musikisever ve musikişinas oldukları anlaşılmaktadır.

Halası Lale Hanım'ın, ruhen çok ince ve hassas bir kişiliğe sahip olduğunu ifade eden Yalkın Gençler, kendisinin hayatının son döneminde, hem bir hastane, hem de yaşlıların kalabileceği özel bir bakım evi olan bir kurumda kaldığını belirtmektedir. Ölümünden bir hafta evvel, babası Siret Gençler ile halasını ziyarete giden Yalkın Gençler, ona çiçek götürüp verdiklerini ve Lale Hanım'ın ise sabit bakışlı bir vaziyette yattığı yerden kendilerine teşekkür ettiğini ifade etmektedir. Daha sonra, birden bire Lale Hanım'ın, hiçbir falso yapmaksızın bir şarkıya başladığını belirten Yalkın Gençler, seslendirdiği eserin "Geçti Ömrün Nevbaharı" adındaki şarkı olduğunu, babası ile birlikte ağlayarak kendisini seyrettiklerini ve bir hafta sonra ise, halasının vefat ettiğini belirtmektedir (Aksoy, 2015e). Lale Hanım, son birkaç ayını zihinsel bazı sorunlar sebebiyle hastanede geçirdikten sonra, yetmiş beş yaşında iken, 1 Şubat 1971'de İstanbul'da, Nerki Hanım ise seksen yaşında iken, 12 Mayıs 1975'te İstanbul'da hayata gözlerini yummuşlardır (Youtube, 2020).

2.2. MUSİKİ EĞİTİMİ VE ÇEVRELERİ

Liseyi Selânik'te bitiren Lale ve Nerki Hanımlar, 1920'lerin başlarında, o yıllarda İstanbul'da yaşamakta olan Petersburg Konservatuarı öğretim üyesi Bayan Monçanova ve Paris Konservatuarı'nda hoca olan Madam Namer'den piyano ve şan dersleri almışlardır. Aynı zamanda Udî Nevres Bey'den Türk musikisi dersleri de alan hanımlar, repertuar edinmelerinin yanı sıra, hocaları Udî Nevres Bey'in icra özelliklerini de kavramışlardır (Aksoy, 1998b: 17).

Safiye Ayla ile de üslup çalışmaları gerçekleştirmiş Udî Nevres Bey'in Klâsik Türk Müziği'ndeki yeri ve önemine yönelik Safiye Ayla, hocasının ölümünden sonra şu ifadelerde bulunmuştur;

"Ahhh! Onun ölümü, Türk Musikisi'nin bir daha yerini dolduramayacağı, eşini bulamayacağı büyük bir kayıptır. O, benim hocamdı. Beni o yetiştirdi. Lâle ve Nergis'i de o yetiştirdi. O Türk Musikisi'nin anahtarı, Türk Musikisinin babasıydı. Gözyaşlarımızla bu büyük âlimi kara topraklara gömdük" (Akt: Bardakçı, 2017: 40).

Klâsik Türk Müziği alanında, böylesine sevilen ve değer verilen bir üstdan ders alan Lale ve Nerki Hanımlar'ın, icra ve musiki bilgisi bakımından, donanımlı bir şekilde yetiştikleri söylenebilir.

Yalkın Gençler, halalarının evlerinde bulunan udu olduğunu ve kendilerinin hem ud çalıp hem de şarkı söylediklerine tanık olduğunu belirtmektedir. Evlerinde aynı zamanda piyanonun da olduğu ifade edilmektedir (Aksoy, 2015e). Bu bilgilere göre,

kendilerinin yalnızca şarkı söylemeyi, aynı zamanda enstrüman da çaldıkları anlaşılmaktadır.

Lale ve Nerkis Hanımlar, alanda yetkin kişilerden almış oldukları musiki eğitiminin haricinde, zamanın değerli musiki adamlarının katıldığı özel musiki meclislerine devam ederek, aynı zamanda çeşitli üstadlardan yararlanma fırsatı da bulmuşlardır (Aksoy, 1998b: 17). Ömrünün sonuna kadar ihtişam ve şahşâ içinde yaşamış olan Nerkis Hanım, Yazları Yeniköy'deki yalılarında, kışları ise Maçka'daki çok geniş apartmanlarında, haftada iki gün musiki meclisi düzenlemiştir (Youtube, 2020). Bu toplantıların tam olarak ne zaman başladığını tespit edemediklerini belirten Aksoy, bunların çok uzun zaman, Udî Nevres Bey'in hayatta olduğu ve sağlığında başlayıp, 1940'lardan Nerkis Hanım'ın öldüğü 1975 yılının biraz öncesine kadar sürdüğünü belirtmektedir. Bunu da, Lale Hanım'ın oğlu Merih Sezen'in, Nevres Bey'in ve Nerkis Hanım'ın bu toplantılara katıldığını hatırlamasına dayandırarak ifade etmekte, kırk yılı aşkın bir zaman sürmüş bir meclis olduğunu ileri sürmektedir (2011d: 7).

Düzenli aralıklarla süren bu meclislere, başta Nerkis Hanım'ın kız kardeşleri Lale ve Aliye Belkıs Hanım olmak üzere, Münir Nurettin Selçuk, Mesut Cemil, Refik Fersan, Fahire Fersan, Safiye Ayla, Şerif Muhittin Targan, Dürri Turan, Necmi Rıza, Sâdi Işıl, Selahattin Pınar, Ercüment Batanay, Recep Birgit, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar gibi dönemin ünlü ve seçkin müzisyenleri katılmıştır (Aksoy 2011d: 7).

Yirmi yıl boyunca, bu meclislere büyük bir arzu ile katılan Yalkın Gençler, hatıralarından bahsederken, "Sahibinin Sesi" firmasının müdürü olan Kanuni Artaki Candan, Kemeçevi Niyazi Seyhun, Kemâni Nubar Tekyay, Kemâni Haydar Tatlıyay, Kanuni Ahmet Yatman, Suphi Ziya Özbekkan, Mustafa Nafiz Irmak ve Vasfi Rıza gibi musikişinas ve musiki severlerin de bu meclislerde bulduklarını belirtmektedir. Meclise katılan musikişinasların bazılarının, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın komşuları olduğu, bazılarının da aileden biri kadar yakın oldukları ifade edilmektedir. Henüz çok fazla tanınmayan sazencelerin bile o mecliste fark edildiklerini belirten Yalkın Gençler, meclise katılan değerli sazencelerin ellerinde mutlaka enstrümanları ile geldiklerini, mecliste şarkı icra edilirken, mutlaka saz eşliklerinin gerçekleştirildiğini ileri sürmektedir. Her gelen musikişinasın mevcut ise bir bestesinin okunduğu bu toplantılarda, eserlerin ezberden notasız olarak seslendirildiği belirtilmektedir (Aksoy, 2015e).

1960'ların ikinci yarısı ile 1970'lerin başındaki toplantılarda, sürekli olarak musiki icra eden bir üçlünün de yer aldıklarından bahseden Aksoy, Laika Karabey'in

tanbur ve Kamuran Erdoğan'ın kemence ile eşlik ettikleri bu ev konserlerinin solistinin, amatör bir hanende olan Adil Akbay olduğunu ifade etmektedir (2011d: 7).

Aksoy ayrıca bu meclislerde musiki icralarının yanı sıra, musiki sohbetlerinin de yer aldığını belirtmektedir (2011d: 7). Böylelikle Lale ve Nerki Hanımlar'ın birçok üstad ile musiki meşki gerçekleştirmelerinin haricinde, kendilerinden musiki hakkında bilgiler de edinerek ufuklarının genişledikleri söylenebilir. İcranın yanı sıra, Klâsik Türk Müziği'ne yönelik birçok konuda bilgi sahibi oldukları ve kendilerini bu anlamda da geliştirdiklerinden bahsedilebilir.

2004 yılında, Bülent Aksoy'un özel bir radyo istasyonu olan Açık Radyo'da yayımladığı "Musiki Meclisleri" konulu dizi programına misafir olan Recep Birgit, Lale ve Nerki Hanımlar hakkında şu ifadelere yer vermiştir;

"Musikiye doymazlardı!.. Musikinin tiryakisiydiler. Bütün gece şarkı söyler, gece yarısını bulurduk. Ama Lale – Nerki Hanımlar hâlâ doymazlar, "hadi ne olur bir şarkı da söyleyin..." derlerdi. Bende şarkı söyleyecek hal kalmazdı çok kere..." (Aksoy, 2011d: 7).

Bülent Aksoy'un yine aynı programına konuk olan ve bu meclislere katılanlar arasında yer alan Tanburi Necdet Yaşar, Nerki Hanım'ın meclisinin, İstanbul'un çok seçkin bir çevresini bir araya getiren, dolayısıyla geniş katılımlı bir meclis olmadığını, toplantılara hep müzik zevkini yüksek seviyede tutan sanatkarların katıldığını ifade etmektedir. Çok sonraki yıllarda, meclise katılan diğer isimler ise Bekir Sıtkı Sezgin ve İhsan Özgen olmuştur. Bekir Sıtkı Sezgin'i ve İhsan Özgen'i ilk kez Necdet Yaşar'ın oraya götürdüğü belirtilmektedir. Aksoy, bu isimlerin de mecliste bulunmalarını, Nerki Hanım'ın bu toplantıları ömrünün son yıllarına kadar yaşattığının göstergesi olarak ileri sürmektedir (2011d: 7). Buradan, Lale ve Nerki Hanımlar'ın musiki ile hiçbir şekilde bağlarını koparmadıkları, sürekli musikiye karşı ilgi ve sevgi besleyerek bu ortamlarda buldukları ve bu çevrenin müzikal anlamda kendilerine çok şey kattığı anlaşılmaktadır.

2.3. PLAKLARI VE İÇERİKLERİ

O dönemlerde sahneye çıkmayı ve radyolarda okumayı tercih etmeyen, geçimlerini sağlamak için değil, musikiye gönül verdikleri için bu sanat ile meşgul olan Lale ve Nerki Hanımlar, yalnızca doldurdıkları plaklar ve düzenledikleri musiki meclisleri ile tanınmışlar ve zamanın musiki çevrelerinde büyük ilgi uyandırmışlardır (Aksoy, 2011d: 2).

O yıllarda içkili mekânlarda okumak zorunda kalmaktan hiç memnun olmadığını dile getiren Safiye Ayla, Türkiye’de şöhreti memleket sınırlarını aşabilecek iyi bir müzisyenin yetişmemesine sebep olan durumun, ailelerin gidebileceği temiz ve nezih lokâllerin mevcut olmaması olarak ifadelerinde yer vermiştir. Bu sebeple, Münir Nurettin Selçuk ve Lale ve Nerkis Hanımlar gibi yetişmiş kıymetli sanatkârların evlerinde uyduklarını, temiz lokâller olsa idi, onların evde uyumayacaklarını düşündüğünü dile getirmiştir (Akt: Bardakçı, 2017: 148-149).

Bu değerli sanatı icra ederken, oldukça titizlik ve özen gösteren ve icra özellikleri bakımından, kendilerinden sonraki kadın yorumcular üzerinde büyük etki bıraktıkları ifade edilen Lale ve Nerkis Hanımlar, 1928-1937 yılları arasında, otuzlu yaşlarında iken plak doldurmuşlardır. Ayrı ve birlikte olmak üzere, 120 dolayında şarkıyı, 78 devirli plaklara okumuşlardır (Aksoy, 2011d: 2).

O dönemlerde, kadın icracılar isimlerini gizleyerek plak doldurmak durumunda kalmışlardır. Bu sebeple, “Columbia”, “Pathe” ve “Sahibinin Sesi” olmak üzere üç ayrı şirket için plak yaptıkları bilinen Lale ve Nerkis Hanımlar’ın, “Sahibinin Sesi” firmasından önceki şirketlere yaptıkları plakların etiketine, adlarının sadece “L. Hanım” ve “N. Hanım” şeklinde baş harfleri konulmuştur (Youtube, 2020). Bu şekilde, bazı plaklarda hem asıl adlarının, hem de takma adlarının baş harfleri olan “L. İ. Hanım” ve “N. İ. Hanım” imzası bulunması, “İ” harfinin “İpekçi” olarak yorumlanmasına yol açmış, bu iki sanatçı bu yüzden, kimilerince yanlışlıkla “İpekçi Kardeşler” olarak anılmışlardır. Oysa soyadı İpekçi olan sadece Neyyire (Nerkis) Hanım’dır (Aksoy, 2011d: 2).

Sonraki dönemlerde, “Sahibinin Sesi” firmasının sanat yönetmeni olan bestekâr Artaki Candan, bu esrarengiz görüntüye son vermek için, Lale ve Nerkis adlarını önermiş ve bundan sonraki plaklarda bu isimler kullanılmıştır (Youtube, 2020). Doldurmuş oldukları plaklarda, Lale ve Nerkis takma adlarını kullanan kız kardeşlerin, birlikte birçok plak doldurmaları da, adlarının çoğu zaman birlikte anılmasına sebep olmuştur.

Lale ve Nerkis Hanımlar’a plaklarında çok değerli saz üstadlarının eşlik ettikleri söylenebilir. İcralarının büyük çoğunluğunda, hocaları Udî Nevres Bey ile Kemâni Nubar Tekyay’ın sazları dinlenilmektedir. Birçok plakta, onlara viyolonsel ile Mesut

Cemil de katılmaktadır. Bu üstadların icrada sorumluluk almış olmaları, bu plaklara ayrı bir değer kazandırmaktadır. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın hocaları Udî Nevres Bey, plakların çoğunda “baş sazende” denilebilecek bir durumdadır ve varlığı her plakta hissedilmektedir. Bazı plaklarda, sadece Udî Nevres Bey'in eşlik ettiği kimi plaklarda ise, kanun eşliği de söz konusudur. Bu kanun icracılarının Ahmet Yatman ile Artaki Candan olduğunu düşünen Aksoy, pek az icrada Sâdi Işılay'ın, Dürrü Turan'ın ve Selahattin Pınar'ın da eşlik ettiklerini tespit edebildiğini belirtmektedir (2011d: 4). Nerkis Hanım'ın, Udî Hasan Bey'in şarkısını okuduğu bir plaktaki udinin ise, Hasan Bey olduğu tahmin edilmektedir. Baştaki taksim icrasından, bu udinin Nevres Bey olmadığı anlaşıldığı belirtilmektedir. Eşlikçiler arasında anılması gereken çok önemli bir diğer icracı ise, Nevres Bey'in en sevgili dostu olan Kemeçevi Kemal Niyazi Seyhun'dur. Faiz Kapancı'nın “Aman Dağlar” adlı eserindeki kemeçevinin Kemal Niyazi Bey olduğu tespit edilmiştir. Aynı plağın diğer yüzünde, yine Faiz Kapancı'nın bir şarkısının başındaki taksimi, yine Kemal Niyazi Bey'in yaptığı ifade edilmektedir (Youtube, 2020).

Lale ve Nerkis Hanımlar'ın plaklarında yer alan değerli sazendelerin, sazlarının ve icralarının hakkını verdikleri, özellikle Udî Nevres Bey, Nubar Tekyay ve Mesut Cemil'in eserlere eşlik etmelerinin yanı sıra, icraya etkili bir biçimde katıldıkları da anlaşılmaktadır. Bu plaklarda, peşrev ve semai gibi saz eserleri çalınmadığı halde, bir keman ve bir ud ile icranın ne kadar etkili olduğunu ileri süren Aksoy, bu iki saza bir de viyolonsel de katılımıyla, icranın bambaşka bir zenginlik kazandığını belirtmektedir (2011d: 4).

Plakların büyük çoğunluğu, şarkıların aranağmesi ile başlamakta ya da bitmektedir. Kimi plaklarda, aranağme hem başta hem de sonda çalınmaktadır. Bazen mısra aralarında yahut aranağmelerinden önce sazlardan biri; çoğu zaman keman, serbest gezinmelerle aranağmeye yol göstermektedir. Birçok plak da taksimle başlanmaktadır. Sazların, varlığını etkili bir biçimde duyurduğu bu icra planının, Udî Nevres Bey tarafından hazırlandığı düşünülmektedir. Plaklardaki aranağmelerin bir özellik taşıdığını belirten Aksoy, bunlardan bazılarının hiç duyulmamış yahut çok az duyulmuş aranağmeler olduğunu açıklamaktadır. Udî Nevres Bey'in eşsiz bir aranağme bestecisi olarak, bu plaklardaki aranağmelerinden bazılarının, kendisinin eseri olduğu ve bu nağmeleri belki de bu plaklarla musiki dünyasına soktuğu tahmin edilebilmektedir (2011d: 4).

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın doldurdıkları plakların içeriğindeki eserlere bakıldığında, XVIII. yüzyıl bestekârlarından XX. yüzyıl bestekârlarına kadar süregelen, zengin ve seçkin bir repertuar göze çarpmaktadır. Bu plaklarda, eserlerinin icra edilmesi tercih edilen besteciler şu şekildedir;

Tablo 2. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın Plaklarındaki Eserlerin Bestekâr Listesi

SIRA	BESTEKÂR	ESER SAYISI
1	Selahattin Pınar (1902-1960)	15
2	Artaki Candan (1885-1948)	11
3	Şevki Bey (1860-1891)	6
4	Nasibin Mehmet Yürü (1882-1953)	6
5	Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey (1893-1965)	6
6	Hammamizâde İsmail Dede Efendi (1778-1845)	5
7	Bimen Şen (1873-1943)	5
8	Hacı Ârif Bey (1831-1885)	4
9	Mustafa Nâfiz İrmak (1904-1975)	4
10	Tanbûri Mustafa Çavuş (1700-1770)	3
11	Lavtacı Hristo (? -1914)	3
12	Refik Fersan (1893-1965)	3
13	Sermüezzîn Rifat Bey (1820-1888)	2
14	Uğî Hasan (1868-1922)	2
15	Faiz Kapancı (1871-1950)	2
17	Dürri Turan (1883-1961)	2
18	Suphi Ziya Özbekkan (1887-1966)	2
19	Sadettin Kaynak (1895-1961)	2
20	Zeki Ârif Ataergin (1896-1964)	2
21	Uğî Nazmi (?)	2
16	Uğî Nevres Bey (1873-1937)	1
22	Ahmed Ağa (? -1794)	1
23	Kemâni Ali Ağa (1765-1830)	1
24	Sultan II. Mahmud (1785-1839)	1
25	Hâşim Bey (1814-1868)	1
26	Nevres Paşa (1826-1872)	1
27	Enderuni Ali Bey (1831-1899)	1
28	Nikoğos Ağa (1836-1885)	1
29	Musullu Hâfiz Osman (1840-1920)	1
30	Garbis Efendi (? -1925)	1
31	Lemî Atlı (1869-1945)	1
32	Domates Ahmet Bey (?)	1
33	Servet Yesari Bey (1872-1943)	1
34	Serkis Efendi (1885-1944)	1
35	Haydar Tatlıyay (1890-1963)	1
36	Dramalı Hasan (1896-1984)	1
37	Sâdi Işılây (1899-1969)	1
38	Nubar Tekyay (1906-1955)	1
39	Zeki Duygulu (1907-1974)	1

Yukarıdaki tabloya göre, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın genellikle kendi döneminde yaşamış bestekârların eserlerini yorumlamayı tercih ettikleri anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, Cumhuriyet döneminde yaşamış bestekârların çeşitliliğinden söz edilebilmektedir. En fazla eserlerini seslendirmeyi tercih ettikleri bestekârların ise, Selahattin Pınar ve Artaki Candan olduğu görülmektedir. Bu bestekârların eserlerinde,

hançere bakımından maharet gerektiren kıvrak motiflere ve melodik yapılara rastlanılmaktadır. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın da gırtlak yapılarından kaynaklı, bu tür eserleri, rahat bir biçimde yorumlama becerilerine sahip oldukları göz önünde bulundurulduğunda, kendilerinin neden bu bestekârlara özgü eserleri daha fazla yorumlamayı tercih ettikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca bu bestekârlar, eserlerinde makamsal geçkileri ustaca kullanan ve aynı zamanda icrası zor eserler üreten bestekârlar arasında sayılabilmektedirler. Lale ve Nerkiş Hanımlar, Udî Nevres Bey gibi bir üstad ile meşketme fırsatına sahip olduklarından dolayı, kendilerinin, icrası zor olan eserleri dahi, yorumlamakta zorlanmadıkları ve makamların perde baskılarını ve geçkileri başarılı bir biçimde icra ettikleri söylenebilir. Selahattin Pınar ve Artaki Candan'ın haricinde, eserlerini seslendirmeyi daha fazla tercih ettikleri diğerk bestekârların ise, Şevki Bey, Nasibin Mehmet Yürü, Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey, Hammamizâde İsmail Dede Efendi, Bimen Şen, Hacı Ârif Bey ve Mustafa Nâfiz İrmak olduğu anlaşılmaktadır. Hocaları Udî Nevres Bey'in ise, yalnızca bir eserini plağa okudukları dikkat çekmektedir. Bu eser, Udî Nevres Bey tarafından başına uvertür, sonuna ise zeybek bestelediği, Uşşak makamındaki halk türküsüdür. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın plaklara ne sebeple hocaları Udî Nevres Bey'in bestelediği sözlü eserleri okumadıkları bilinmemektedir. Bazı makamlarda bestelediği aranağmeleri, Laika Karabey'e ithafen bestelediği Hüzzam saz semaisi ve Tanburi Cemil Bey ile ortaklaşa besteledikleri muhayyer saz semaisinin haricinde, toplamda altı sözlü eseri olan Udî Nevres Bey'in dostlarına iyi anlaşılamayacağı endişesiyle, beste yapmaktan çekindiğini ifade ettiği ileri sürülmektedir (İslamansiklopedisi, 2021). Belkide bu sebeple, bestelediği sözlü eserlerini öğrencileri Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın seslendirmelerine sıcak bakmadığı düşünülebilir. Akdoğu ise, Udî Nevres Bey'in plak dünyasının seslendirici olarak önemli kişilerinden biri olduğu halde, bu denli az şarkı bestelemiş olmasının nedeninin kesin olarak bilinemediğini ifade etmekle birlikte, eleştirici bir kişiliğe sahip olan Udî Nevres Bey'in, plak dünyasını beğenmemesi ve estetik değerde bulmaması nedeniyle, fazla şarkı bestelememiş olabileceğini düşünmektedir (1990a: 42). Udî Nevres Bey'in, ud icracılığında ekol yaratmış bir sanatkâr olarak ön plana çıktığı düşünöldüğünde, kendisinin bestekârlık alanında geri planda durmayı tercih etmiş olabileceği ve bu sebeple de Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın kendisine ait eserleri seslendirmedikleri daha büyük bir ihtimal olarak düşünölmektedir.

Fakat ilerleyen dönemlerde, hocaları Udî Nevres Bey'in vefatının ardından, kendisine ait “Yıllarca Ben Seni Aradım Durdum” adlı Ferahfeza, “Gün Kavuştu Su Karardı Beni Üzme Güzelim” adlı Muhayyer, “Âşiyân-ı Mürg-i Dil Zülf-ü Perişânındadır” ve “Kalmadı Sabra Kararım Ey Peri” adlı Isfahan makamındaki şarkıları radyoda okumuşlardır. Bu dört eseri, hocaları Udî Nevres Bey'in anısına seslendirmişlerdir. Bu kayıtlar dinlendiğinde, kendilerinin nispeten daha yaşlılık okuyuşlarının olduğu anlaşılmaktadır. Birbirinden kıymetli ve Türk musikisi alanına kayda değer yapıtlar bırakan bestekârların eserlerini seslendiren Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, ayrıca sahibi bilinmeyen anonim eserleri de yorumladıkları bilinmektedir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın plaklarında yorumladıkları eserlerin formları ise şu şekildedir;

Tablo 3. *Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın Plaklarındaki Eserlerin Form Listesi*

SIRA	FORM	ESER SAYISI
1	Şarkı	110
2	Türkü	9
3	Köçekçe	3
4	Kalenderi	1
5	Fantezi	1

Tablodan anlaşılacağı üzere, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icra ettikleri eserlerin büyük çoğunluğunun şarkı formunda olduğu söylenebilir. Bu durumun, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, genellikle kendi döneminde yaşamış bestekârların eserlerini yorumlamayı tercih etmelerinden ve o dönemlerde artık klâsik formda eser yerine, şarkı formunda eser bestelenmesinden kaynaklı olduğu söylenebilir. Plaklarında seslendirdikleri eserlerin aynı zamanda az sayıda türkü ve köçekçenin yanı sıra, bir kalenderi ve bir de fantezi formunda olduğu görülmektedir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar, aynı zamanda zamanın ünlü piyanisti Voskovi ile ünlü kemancı Zirkin eşliğinde Batı müziği plakları da doldurmuşlardır. Mezzosoprano ve Soprano sesleriyle ve Türkçe sözlerle Türkiye'de ilk defa, plaklara opera aryaları ile liedleri başarıyla okumuşlardır. Dolayısıyla, plaklarında yukarıdaki listede yer alan formların haricinde, seslendirdikleri 5 adet Batı müziği eserleri de mevcuttur (Aksoy, 2011d: 3). Lale ve Nerkiş Hanımlar, hem Türk müziği, hem de Batı müziği icra etme özellikleriyle, o dönemlerde Türk müziği seslendiren diğer kadın icracılardan farklı kabul edilmişlerdir.

Batı müziği plaklarının da tarihi bir özellik taşıdığını ifade eden Aksoy, İstanbul'da daha önce Türk sanatçılarınca doldurulan “Batı müziği” denilebilecek plakların, hafif yahut fantezi şarkılarının icraları olduğunu belirtmektedir. Opera şarkıları ile liedleri, ilk defa Lale ve Nerki Hanımlar plaklara okumuşlardır. Çaykovski, Schumann, Gabrielle Fauré, Mascagni, Offenbach gibi bestecilerin eserlerini seslendirmişlerdir (2011d: 5).

Halalarının hem alaturka hem de alafranga okuyabilen yapıda seslere sahip olduklarını belirten Yalkın Gençler, Bülent Aksoy ile gerçekleştirdiği röportajda, Lale Hanım'ın aynı zamanda şan hocası olduğunu da belirtmektedir. Hatta Leyla Gencer'in İbrahim Gencer ile nişanlandığı dönemlerde, aile içerisinde şarkı söylediğini, Lale Hanım'ın ise, Leyla Gencer'in yeteneğini görüp “bu kızcağızı bu şekilde bırakamayız yetiştireceğiz” şeklinde ifadelerde bulunduğunu ve konservatuvara gitmesi için ısrar ettiğini belirtmektedir. Leyla Gencer'e şan dersi veren ve kendisinin konservatuvara gitmesine destek olan Lale Hanım'ın, ileride dünyaca ünlü bir opera yıldızı olan bir kişinin yetişmesinde ve önünün açılmasında, teşviği ve emeğinin olduğu anlaşılmaktadır (Aksoy, 2015e). Öziş (2006)'in Leyla Gencer üzerine yaptığı çalışmaya bakıldığında, böyle bir bilgiye rastlanmamakta, öğretmenleri veya aile mensupları arasında, Lale Hanım'ın Leyla Gencer'e olan katkısı üzerinde durulmamaktadır.

Lale ve Nerki Hanımlar'ın plaklarında okudukları Türk Müziği eserlerinin makamlarına bakıldığında, oldukça geniş bir makam çeşitliliğine şahit olduğunu söylemek mümkündür. Basit, Şed ve Bileşik olmak üzere, birçok makamda eser zenginliği söz konusudur. Plaklarında icra ettikleri makam sıralaması ve makamlara ilişkin eser sayısı aşağıdaki tabloda yer almaktadır;

Tablo 4. Lale ve Nerki Hanımlar'ın Plaklarındaki Eserlerin Makam Listesi

SIRA	MAKAM	ESER SAYISI
1	Hicâz	20
2	Kürdilihicâzkâr	17
3	Uşşak	13
4	Karçığâr	9
5	Hüseyî	9
6	Hüzzâm	6
7	Muhayyer	5
8	Bestenigâr	5
9	Suzinâk	5
10	Hicâzkâr	4
11	Bayâtîaraban	3
12	Segâh	3
13	Rast	2

Tablo 4. (Devam) Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Plaklarındaki Eserlerin Makam Listesi

SIRA	MAKAM	ESER SAYISI
14	Mâhur	2
15	Gülizar	2
16	Şevkefzâ	2
17	Dügâh	2
18	Dilkeşhâveran	2
19	Nihâvend	1
20	Şehnaz	1
21	Şehnaz Büselik	1
22	Hisarbüselik	1
23	Nişâburek	1
24	Zâvil	1
25	Bayâti	1
26	Tâhir	1
27	Tâhir Büselik	1
28	Gerdâniye	1
29	Sûzidil	1
30	Ferahnâk	1
31	Şevkutarab	1

Tabloya göre, seslendirmeyi en çok tercih ettikleri makamların, Hicâz, Kürdilihicâzkâr, Uşşak, Karcığar, Hüseyini ve Hüzûm olduğu görülmektedir. Klâsik Türk Müziği repertuarındaki eserlere bakıldığında, bu makamlarda bestelenmiş eserlerin diğer makamlara nazaran daha çoğunlukta olduğu söylenebilir. Günümüzde de genellikle bu makamlardaki eserlerin daha fazla tercih edilip icra edildiğine tanık olunmaktadır.

Lale ve Nerkis Hanımlar, daha önce de belirtildiği üzere, “Pathe”, “Columbia” ve “Sahibinin Sesi” olmak üzere, toplamda üç ayrı şirket için plak kayıtları gerçekleştirmişlerdir. Nerkis Hanım’dan kalan plaklar içerisinde, Münir Nurettin Selçuk Hâfiz Kemal ve Udî Nevres Bey’in plaklarının da olduğu, fakat bazı plakların kırıldığı ve bazılarının ise kaybolduğu belirtilmektedir. Bu plakların toplamda kaç adet olduğu bilinmemektedir. Bu sebeple, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın toplamda kaç adet plak doldurduğunu söylemek güçtür. Fakat yaklaşık olarak, 70 plak yaptıkları söylenebilmektedir. Bu da, 140 civarında şarkı demektir. Hiç azımsanmayacak bir sayı olarak kabul edilmektedir (Youtube, 2020).

Lale ve Nerkis Hanımlar’ın seslendirmiş oldukları eserler, plak şirketlerini belirtecek şekilde aşağıda tablolastırılmaya çalışılmıştır. Bu tablolar oluşturulurken, değerli koleksiyoncu Cemal Ünlü’nün, “Pan Kitap”tan çıkarmış olduğu, “Git Zaman Gel Zaman Fonograf – Gramofon – Taş Plak” kitabının eki olan, “Taş Plak Kataloğu” ve Bülent Aksoy’un yayıma hazırlamış olduğu, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın CD’lerinin

albüm kitapçığı içeriğinde belirtilen eserlerin listeleri dikkate alınmıştır. Bu kaynaklar haricinde, farklı bir kaynaktan yararlanılmamıştır.

İlk plaklarını “Pathe” firması ile dolduran Lale ve Nerkis Hanımlar’ın seslendirdiği 11 sözlü eserin yer aldığı liste şu şekildedir;

Tablo 5. Lale ve Nerkis Hanımlar’ın Pathe Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eserlerin Listesi

SIRA	MAKAM FORM USÛL	ESER ADI	GÜFTEKÂR & BESTEKÂR	SESLENDİREN
1	Dilkeşhâveran Şarkı (Aksak)	Açıldı Bağçede Güller	Bilinmiyor / Zeki Ârif Ataergin	Lale Hanım
2	Dilkeşhâveran Şarkı (Sengin Semai)	Kim Görse Seni Aşkına Hasr-ı Emel Eyler	Ahmet Refik Altınay / Zeki Ârif Ataergin	Nerkis Hanım
3	Dügâh Şarkı (?)	Ruhum ki Aşkından İtila Diler (Dinle Neyden)	Şiir: Faruk Nâfiz Çamlıbel / Refik Fersan	Nerkis Hanım (Sâdi Işılay ve Refik Fersan refakat etmektedir)
4	Hüseyini Şarkı (Sengin Semai)	Teshire Seni Çare Yok Ey Reşk-i Peri Ah	Bilinmiyor / Musullu Hâfiz Osman	Nerkis Hanım (Udî Nevres Bey ve Kemâni Sâdi Işılay refakat etmektedir)
5	Rast Şarkı (Yürük Semai)	Annesi Dün Zeyneb’e (Melek)	Şiir: Faruk Nâfiz Çamlıbel / Refik Fersan	Nerkis Hanım Sâdi Işılay ve Refik Fersan refakat etmektedir.
6	Rast Fantezi (?)	Arzuy-u Visâlinle İçim Titredi Durdu (İlk Buse)	Bilinmiyor / Refik Fersan	Nerkis Hanım (Tanburi Refik Fersan Kemeçevi: Fahire Fersan Piyano: Faize Ergin?)
7	Segâh Şarkı (Sengin Semai)	Ruhunda Ölen Nağmede Sevda Sesi Var mı (Bu eserin iki adet kaydı mevcuttur. Columbia firmasında olan kayıt farklı icradır)	Mustafa Nâfiz İrmak / Sâdi Işılay	Lale ve Nerkis Hanımlar (Refakat eden sazendenin Kemâni Sâdi Işılay olduğu tahmin edilmektedir)
8	Suzinâk Şarkı (Düyek)	Terennüm Et Biraz	Bilinmiyor / Nasibin Mehmed Yürü	Nerkis Hanım
9	Şehnaz Şarkı (Devri Hindi)	Subh-u Bulsam Sine-i Sâfında Bir Şeb Ey Peri	Ahmet Refik Altınay / Nasibin Mehmed Yürü	Nerkis Hanım
10	Tâhir Bûselik Şarkı (Aksak)	Ruhunda Açılmış Handeler	Bilinmiyor / Nasibin Mehmed Yürü	Nerkis Hanım
11	-	Widmung: Canımdan Aziz Olan Ey Sen	Robert Shumann	Nerkis Hanım

“Pathe” firması tarafından doldurdukları plaklardaki eserlere bakıldığında, Nasibin Mehmed Yürü, Sâdi Işılay, Refik Fersan, Musullu Hâfız Osman ve Zeki Ârif Ataerğın’ın eserlerinden oluşan bir repertuvar görülmektedir. Bu eserlerin hemen hemen hepsini, Nerkis Hanım’ın seslendirdiği dikkat çekmektedir. Eserlerin birtanesi, Lale Hanım tarafından icra edilmiş, bir diğeri de, ikisinin bir arada yorumladığı bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. İcra edilen eserlerin makamları, Rast, Hüseyini, Tâhir Bûselik, Şehnaz, Suzinâk, Segâh, Dilkeşhâveran ve Dügâh’tır. Bu eserlerden Rast makamında “Annesi dün Zeyneb’e (Melek) adlı eserin ve Dilkeşhâveran makamındaki “Kim görse seni aşkına hasr-ı emel eyler” ve “Açıldı bağçede güller” adlı eserlerin ses kayıtlarına ulaşılamamaktadır. Eserlerden birinin fantezi türünde olması haricinde, diğerklerinin hepsinin şarkı formunda olduğu, listede bir eserin ise, Batı müziği türünde deneme plağı olarak yer aldığı anlaşılmaktadır. Eşlik eden sazandelerin, Udî Nevres Bey, Sâdi Işılay, Refik Fersan ve Fahire Fersan olduğu görülmektedir.

Lale ve Nerkis Hanımlar’ın “Columbia” firması ile doldurdukları plaklardaki 52 sözlü eserin yer aldığı liste şu şekildedir;

Tablo 6. Lale ve Nerkis Hanımlar’ın Columbia Firması Tarafından Doldurdukları Plaklardaki Eser Listesi

SIRA	MAKAM FORM USÛL	ESER ADI	GÜFTEKÂR & BESTEKÂR	SESLENDİREN
1	Bayâti Şarkı (Aksak-Curcuna)	Delisin Deli Gönüm	Mithat Ömer Karakoyun / Selahattin Pınar	Nerkis Hanım
2	Bayâtiaraban Şarkı (Dertli Rumeli Havası) (Sofyan)	Rumeli’nin Dağı Taşı Hazin Hazin Ağlıyor	Sadettin Kaynak / Sadettin Kaynak	Lale ve Nerkis Hanımlar
3	Bestenigâr Şarkı (Türk Aksağı)	Bağrım Nice Bir Hicranına Yansın	Mehmed Said Pertev Paşa / Domates Ahmet Bey	Lale Hanım (Udî Nevres Bey refakat etmektedir)
4	Bestenigâr Şarkı (Ağır Aksak)	Kaçma Mecbûrundan Ey Âhûy-i Vahşi Ülfet Et	Ali Şefkati Efendi / Hâşim Bey	Lale ve Nerkis Hanımlar
5	Bestenigâr Şarkı (Aksak)	Kerem Kıl Bu Dil-i Zare	Bilinmiyor / Kemâni Ali Ağa	Nerkis Hanım (Udî Nevres Bey refakat etmektedir)
6	Dügâh Şarkı (?)	Bulmadı Durdine Bir Çare Gönül	Bilinmiyor	Nerkis Hanım
7	Gerdâniye Türkü (Sofyan)	Kara Gözlüm Ne Gezersin Burada	Bilinmiyor	Nerkis Hanım (Kemal Niyazi Bey ve Udî Nevres Bey refakat etmektedir)

Tablo 6. (Devam) Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Columbia Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eser Listesi

SIRA	MAKAM FORM USÛL	ESER ADI	GÛFTEKÂR & BESTEKÂR	SESLENDİREN
8	Hicâz Şarkı (Yürük Semai)	Affeyle Suçum Ey Gül-i Ter Başıma Kakma	Enderuni Vasıf / Şevki Bey	Lale Hanım (Udî Nevres Bey ve Reşad Ezer refakat etmektedir)
9	Hicâz Şarkı (Curcuna)	Demem Cana Beni Yâd Et	Hamdi / Şevki Bey	Nerkis Hanım (Udî Nevres Bey ve Reşad Ezer refakat etmektedir)
10	Hicâz Şarkı (Aksak)	Gam-ı Âlâm Beni Her An Safa Neşeyab Eder	Müezzinbaşı Kanuni Halid Bey / Şevki Bey	Nerkis Hanım
11	Hicâz Şarkı (Aksak)	İndim Yârin Bahçesine Gül den Geçilmez (Bu eserin iki aynı plağı mevcuttur)	Bilinmiyor / Hammamizâde İsmail Dede Efendi	Lale ve Nerkis Hanımlar
12	Hicâz Şarkı (Aksak)	İndim Yârin Bahçesine Gül den Geçilmez (Bu eserin iki aynı plağı mevcuttur)	Bilinmiyor / Hammamizâde İsmail Dede Efendi	Lale ve Nerkis Hanımlar (Udî Nevres Bey ve Kemâni Sâdi Işlay refakat etmektedir)
13	Hicâz Şarkı (Aksak)	Kurdu Meclis Âşıkan Meyhânede	Bilinmiyor / Hacı Ârif Bey	Lale ve Nerkis Hanımlar (Udî Nevres Bey, Mesud Bey ve Nubar Tekyay refakat etmektedir)
14	Hicâz Şarkı (Sengin Semai)	Neşem Emelim Ruh-i Hazinim Zedelendi (Bu eserin iki aynı plağı mevcuttur)	Mehmet Hafid Bey / Lem'i Atlı	Nerkis Hanım
15	Hicâz Şarkı (Sengin Semai)	Neşem Emelim Ruh-i Hazinim Zedelendi (Bu eserin iki aynı plağı mevcuttur)	Mehmet Hafid Bey / Lem'i Atlı	Nerkis Hanım (Udî Nevres Bey ve Kemâni Sâdi Işlay refakat etmektedir)
16	Hicâz Kalender (Aksak)	Ebrulerin Zahmı Nihandır Çiğirimde	Sultan II. Mahmud / Sultan II. Mahmud	Lale Hanım
17	Hicâz Köçekçe (Aksak)	Yine Yeşillendi Dağlar Çemeni	Bilinmiyor / Hammamizâde İsmail Dede Efendi	Nerkis Hanım (Udî Nevres Bey, Mesud Bey ve Nubar Tekyay refakat etmektedir)
18	Hicâzkâr Şarkı (Ağır Aksak)	Kırsa Bin Tel Naz İle Terk-i Esaret Eylemem	Bilinmiyor / Bimen Şen	Lale Hanım (Udî Nevres Bey ve Kemal Niyazi Bey refakat etmektedir)

Tablo 6. (Devam) Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Columbia Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eser Listesi

SIRA	MAKAM FORM USÛL	ESER ADI	GÜFTEKÂR & BESTEKÂR	SESLENDİREN
19	Hicâz-kâr Şarkı (Sengin Semai)	Görmezsem Eğer Sevdiceğim Hüsnü Miratın	Bilinmiyor / Nasibin Mehmet Yürü	Nerkis Hanım
20	Hüseyini Türkü (Curcuna)	Aman Dağlar Canım Dağlar	Faiz Kapancı / Faiz Kapancı	Lale ve Nerkis Hanımlar (Kemal Niyazi Seyhun, Udî Nevres Bey ve Dürri Turan refakat etmektedir)
21	Hüzzâm Şarkı (Aksak)	Sormadın Halimi Hiç Kalbimin EsrarınıNedir	Mustafa Nâfiz Irmak / Selahattin Pınar	Lale Hanım
22	Hüzzâm Şarkı (Aksak)	Sükûnda Geçer Ömrüm Seyri Gibi Enhârın (Bu eserin iki adet kaydı mevcuttur)	Bilinmiyor / Bimen Şen	Lale ve Nerkis Hanımlar
23	Hüzzâm Şarkı (Aksak)	Sükûnda Geçer Ömrüm Seyri Gibi Enhârın (Bu eserin iki adet kaydı mevcuttur)	Bilinmiyor / Bimen Şen	Nerkis Hanım (Udî Nevres Bey ve Kemâni Sâdi Işılay refakat etmektedir)
24	Karcığâr Şarkı (Curcuna)	Yıllarca Seviştik Bana Her Derdini Verdi	Mustafa Nâfiz Irmak / Selahattin Pınar	Nerkis Hanım
25	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Sengin Semai)	Derdin Ne İse Saklama Mahrem Olayım Ben	Badi Nedim Bey / Nasibin Mehmet Yürü	Nerkis Hanım (Kemal Niyazi Bey, Udî Nevres Bey ve Nubar Tekyay refakat etmektedir)
26	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Curcuna)	Göz Önünde Çürüdü Mahv-ü Harab Oldu Tenim	Bilinmiyor / Artaki Candan	Nerkis Hanım (Kemal Niyazi Bey, Udî Nevres Bey ve Nubar Tekyay refakat etmektedir)
27	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Curcuna)	Gurub Etti Güneş Dünya Karardı	Tanburi Hikmet Bey / Hacı Ârif Bey	Nerkis Hanım
28	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Aksak)	Her Gece Semada Ararım Seni	Bilinmiyor / Bimen Şen	Lale Hanım
29	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Yürük Semai)	Kanun-ı Dil Her Teli Sazınla Safadır	Bilinmiyor / Artaki Candan	Nerkis Hanım
30	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Aksak)	Ne Gelen Var Ne Haber	Zekai Cankardeş / Selahattin Pınar	Lale Hanım
31	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Ağır Aksak)	Ömrün Ezvakında Aşkın Görmeyen Esrarını	Bilinmiyor / Nasibin Mehmed Yürü	Nerkis Hanım (Udî Nevres Bey ve Kemal Niyazi Bey refakat etmektedir)

Tablo 6. (Devam) Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Columbia Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eser Listesi

SIRA	MAKAM FORM USÛL	ESER ADI	GÜFTEKÂR & BESTEKÂR	SESLENDİREN
32	Muhayyer Şarkı (Sofyan)	Niçin Mahzun Bakarsın Sen Bana Öyle	Bilinmiyor / Hacı Ârif Bey	Nerkis Hanım (Udı Nevres Bey ve Kemâni Sâdi Işılay refakat etmektedir)
33	Muhayyer Kütahya Türküsü (Aksak)	Karşı Dağın Ardı Yayla Çemeni	Bilinmiyor	Lale Hanım (Udı Nevres Bey ve Kemâni Sâdi Işılay refakat etmektedir)
34	Nişâburek Şarkı (Sengin Semai)	Görmek İster Daima Her Yerde Çeşmanım Seni	Bilinmiyor / Garbis Efendi	Nerkis Hanım (Mesud Bey refakat etmektedir)
35	Segâh Şarkı (?)	Bir Gece Koynunda	Bilinmiyor	Lale ve Nerkis Hanımlar
36	Segâh Şarkı (Sengin Semai)	Ruhunda Ölen Nağmede Sevda Sesi Var mı (Bu eserin iki adet kaydı mevcuttur. Pathe firmasında olan kayıt farklı icradır)	Mustafa Nâfiz Irmak / Sâdi Işılay	Lale ve Nerkis Hanımlar
37	Segâh Şarkı (Aksak)	Sûy-i Kağıthanede Mecnun Misal	Bilinmiyor / Lavtacı Hristo	Nerkis Hanım (Udı Nevres Bey ve Kemâni Sâdi Işılay refakat etmektedir)
38	Sûzidil Şarkı (?)	Bahar Olsun Bahar Olsun Da Gönüm	Sadettin Kaynak / Sadettin Kaynak	Lale Hanım
39	Suzinâk Şarkı (Türk Aksağı)	Efendim Nevciyansın Sen	Bilinmiyor / Serkis Efendi	Lale Hanım (Mesud Bey refakat etmektedir)
40	Suzinâk Şarkı (Aksak)	Görünce Gerdanında Çifte Hali	Bilinmiyor / Lavtacı Hristo	Lale ve Nerkis Hanımlar
41	Şevkefzâ Şarkı (Aksak)	Cihan Leylü Nehar Ağlar Benüm Çün	Bilinmiyor / Lavtacı Hristo	Lale Hanım
42	Şevkefzâ Şarkı (Aksak)	Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme	Bilinmiyor / Çilingirzâde Ahmet Ağa	Lale ve Nerkis Hanımlar
43	Uşşak Şarkı (Sofyan)	Bu Sabah Bağda Erken	Faiz Kapancı / Faiz Kapancı	Lale ve Nerkis Hanımlar (Kemal Niyazi Seyhun, Udı Nevres Bey ve Dürri Turan refakat etmektedir)

Tablo 6. (Devam) Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Columbia Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eser Listesi

SIRA	MAKAM FORM USÛL	ESER ADI	GÛFTEKÂR & BESTEKÂR	SESLENDİREN
44	Uşşak Şarkı (Curcuna)	Esiri Zülfünüm Ey Yüzü Mahım	Bahriyeli Vasıf / Şevki Bey	Nerkis Hanım (Kemal Niyazi Bey ve Udî Nevres Bey refakat etmektedir)
45	Uşşak Şarkı (Aksak)	Hasretle Bu Şeb Gâh Uyudum Gâh Uyandım	Ethem Pertev Paşa / Nevres Paşa	Nerkis Hanım
46	Uşşak Şarkı (Ağır Aksak)	Kimseler Gelmez Senin Feryad-ı Ateş Bağına	Ahmet Râsim Bey / Şevki Bey	Lale Hanım
47	Uşşak Halk Türküsü (Aksak)	Karşı Be Karşı Yaptıralım Hanları	Bilinmiyor / Udî Nevres Bey	Lale ve Nerkis Hanımlar
48	Zâvil Türkü (Nim Sofyan)	Üç Gün Olmuş Bu Yayladan Geçeli	Bilinmiyor	Nerkis Hanım
49	-	Après un rêve: Hayalimde Mesut Bir Rüya	Gabrielle Fauri	Nerkis Hanım
50	-	Cavalleria rusticana: Eylülü Ey Taze Gonca-i Bahar	Mascagni	Lale Hanım
51	-	Hoffman'ın masalları'ndan Barcarolle: Güzel Sevda Gecesi	Jacques Offenbach	Lale ve Nerkis Hanımlar
52	-	La bohémienne: Gece Çöktü Söner Artık Ocaktaki Bu Ateş	Çaykovski	Lale Hanım

“Columbia” firması tarafından doldurdukları plaklardaki eserlere bakıldığında, Sultan II. Mahmud, Hammamizâde İsmail Dede Efendi, Çilingirzâde Ahmet Ağa, Kemâni Ali Ağa, Hacı Ârif Bey, Domates Ahmet Bey, Nasibin Mehmed Yürü, Lemi Atlı, Şevki Bey, Bimen Şen, Lavtacı Hristo, Artaki Candan, Sadettin Kaynak, Udî Nevres Bey, Hâşim Bey, Garbis Efendi, Serkis Efendi, Sâdi Işılay, Nevres Paşa, Selahattin Pınar ve Faiz Kapancı'nın eserlerinden oluşan bir repertuvar görülmektedir. “Columbia” firmasında yer alan eserlerin de çoğunluğunun, Nerkis Hanım tarafından seslendirildiği söylenebilir. Lale Hanım'ın da seslendirdiği eserlerin yanı sıra, her ikisinin beraber seslendirdiği eserler de yer almaktadır. İcra edilen eserlerin makamları Uşşak, Hüseyini, Muhayyer, Gerdâniye, Zâvil, Karcığar, Bayâtiaraban, Hicâz, Suzinâk, Hicâzkâr, Kürdilihicâzkâr, Segâh, Hüzâm, Bestenigâr, Şevkefzâ, Dügâh, Sûzidil ve Nişâburek'tir. En fazla Hicâz, Kürdilihicâzkâr ve Uşşak makamlarından oluşan eserlerin yorumlandığı dikkat çekmektedir. Eserlerin çoğunun şarkı formunda olduğu

görülmektedir. Şarkı formunun haricinde, beş adet türkü, bir kalenderi ve bir köçekçe yer almaktadır. Listedeki dört eser ise, Batı müziği türünde seslendirdikleri eserlerdir. Eserlere eşlik eden sazandelerin, Udî Nevres Bey, Kemal Niyazi Seyhun, Dürri Turan, Sâdi Işıl, Mesut Cemil, Nubar Tekyay, Kemal Niyazi Bey ve Reşad Erer olduğu görülmektedir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın "Sahibinin Sesi" firması ile doldurdukları plaklardaki 74 sözlü eserin yer aldığı liste şu şekildedir;

Tablo 7. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın Sahibinin Sesi Firması Tarafından Doldurdukları Plaklardaki Eser Listesi

SIRA	MAKAM FORM USÛL	ESER ADI	GÜFTEKÂR & BESTEKÂR	SESLENDİREN
1	Bayâtıaraban Şarkı (Aksak)	Gidiyorum Gözyaşımı Dökerim	Yahyâ Sezâi Efendi / Nikoğos Ağa	Nerkiş Hanım (Nubar Tekyay ve Udî Nevres Bey refakat etmektedir)
2	Bayâtıaraban Türkü (?)	Bana Biraz Bakıver	Bilinmiyor / Dramalı Hasan	Lale ve Nerkiş Hanımlar
3	Bestenigâr Şarkı (?)	Nâr-ı Aşkınla Civanım Yanarım Sızlanırım	Bilinmiyor	Nerkiş Hanım
4	Bestenigâr Şarkı (?)	Vuslat Gibi Ruhu Saran Zevk Olur Mu	Bilinmiyor	Lale Hanım
5	Ferahnâk Şarkı (?)	Benden Elin Çektiyse	Bilinmiyor	Lale Hanım
6	Gülizar Şarkı (Aksak)	Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad	Bilinmiyor / Hammamizâde İsmail Dede Efendi	Lale ve Nerkiş Hanımlar
7	Gülizar Şarkı (Aksak)	Bülbül Seslenirken Gönül Bağından	Vecdi Bingöl / Dürri Turan	Nerkiş Hanım
8	Hicâz Şarkı (Curcuna)	Ağlamış Gülmüş Cefaya Durmadan Yanmış Gönül	Mustafa Nâfiz İrmak / Nubar Tekyay	Lale Hanım
9	Hicâz Şarkı (Curcuna)	Anladım Sevmeyeceksin Beni Sen Nazlı Çiçek	Mustafa Nâfiz İrmak / Selahattin Pınar	Lale Hanım
10	Hicâz Şarkı (Sofyan)	Bazı Günler Ruhumu Ağlat da Geç	Mustafa Nâfiz İrmak / Artaki Candan	Lale Hanım
11	Hicâz Şarkı (Curcuna)	Bir Zamanlar Şevk-i Cuşacuş Olan	Bilinmiyor / Suphi Ziya Özbekkan	Lale Hanım (Udî Nevres Bey refakat etmektedir)
12	Hicâz Şarkı (Devri Hindî)	Kalmadı Sinemde Takat	Bilinmiyor / Artaki Candan	Nerkiş Hanım

Tablo 7. (Devam) Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Sahibinin Sesi Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eser Listesi

SIRA	MAKAM FORM USÛL	ESER ADI	GÜFTEKÂR & BESTEKÂR	SESLENDİREN
13	Hicâz Şarkı (Türk Aksağı)	Leyla Gibi Hıçkırsa Mecnun Gibi Yansa	Mustafa Nâfiz Irmak / Selahattin Pınar	Nerkis Hanım
14	Hicâz Şarkı (?)	Ne Olur Sen Beni Sevsen	Bilinmiyor	Lale ve Nerkis Hanımlar
15	Hicâz Şarkı (Sengin Semai)	Sızlayan Kalbimi Sev Ruhu Nuvâzişle Kanat	Mustafa Nâfiz Irmak / Selahattin Pınar	Nerkis Hanım
16	Hicâz Şarkı (Semai)	Sinende Gül Gibi Solsam Sararsam	Bilinmiyor / Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey	Nerkis Hanım
17	Hicâz Şarkı (Aksak)	Yalnız Onu Sevdim O Hayalimdeki Kuştı	Mustafa Nâfiz Irmak / Selahattin Pınar	Nerkis Hanım
18	Hicâz Şarkı (Türk Aksağı)	Yalvardı Gözüm Gözlerine AğladıDurdu	Bilinmiyor / Mustafa Nâfiz Irmak	Nerkis Hanım
19	Hicâz Köçekçe (Aksak)	Baharın Zamanı Geldi	Bilinmiyor / Hammamizâde İsmail Dede Efendi	Lale ve Nerkis Hanımlar (Udi Nevres Bey refakat etmektedir)
20	Hicâzkâr Şarkı (Curcuna)	Lutfeyle Güzel Gel De Benim Gönlümü Şad Et	Ali Rüştü Görgün / Artaki Candan	Lale Hanım
21	Hicâzkâr Şarkı (Semai)	Sarı Kız Şarkısı – Aşkında Azab Varsa Katlanırım Sarı Kız	Bilinmiyor / Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey	Nerkis Hanım
22	Hisar Büselik Şarkı (Curcuna)	Bir Hadise Var Can İle Canan Arasında (bu şarkı ikinci kez doldurulmuştur)	Bilinmiyor / Servet Yesari Bey	Nerkis Hanım
23	Hisar Büselik Şarkı (Curcuna)	Bir Hadise Var Can İle Canan Arasında (bu şarkı ikinci kez doldurulmuştur)	Bilinmiyor / Servet Yesari Bey	Nerkis Hanım
24	Hüseyini Şarkı (?)	Çoban – Haydi Çoban Gün Karardı	Bilinmiyor / Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey	Lale Hanım
25	Hüseyini Şarkı (Aksak)	Dertli – Doğru Gitsem Yollar Komaz	Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey / Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey	Nerkis Hanım
26	Hüseyini Şarkı (Türk Aksağı)	Geçip Hicran Zamanları Birer Bulutmuş Gibi	Necmettin Halil Onan / Dürri Turan	Lale Hanım
27	Hüseyini Şarkı (?)	Ne Dilin Hasreti Kaldı	Bilinmiyor	Lale Hanım
28	Hüseyini Köçekçe (Sofyan)	Acem Kızı Çıkıvermiş Oyuna	Bilinmiyor	Lale ve Nerkis Hanımlar

Tablo 7. (Devam) Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Sahibinin Sesi Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eser Listesi

SIRA	MAKAM FORM USÛL	ESER ADI	GÜFTEKÂR & BESTEKÂR	SESLENDİREN
29	Hüseyini Türkü (?)	Atımız Yanaştı Binek Taşma	Bilinmiyor	Lale ve Nerkis Hanımlar
30	Hüseyini Türkü (Raks Aksağı)	Menekşe Kokulu Yârim	Bilinmiyor	Lale ve Nerkis Hanımlar
31	Hüseyini Türkü (Raks Aksağı)	Menekşe Kokulu Yârim (plağın ikinci baskısıdır)	Bilinmiyor	Lale ve Nerkis Hanımlar
32	Hüzzâm Şarkı (Curcuna)	Göynümde Derin Bir Sızı Vardır Elinizden	Mustafa Nâfiz İrmak / Selahattin Pınar	Nerkis Hanım
33	Hüzzâm Şarkı (?)	Gülerek Gözlerime Gün Gibi Baktın Bu Gece	Bilinmiyor / Udî Hasan	Lale Hanım
34	Hüzzâm Şarkı (Türk Aksağı)	Ümidini Kırıklarına Bağladı Gönüm	Nureddin Rüştü Bingöl / Selahattin Pınar	Nerkis Hanım
35	Hüzzâm Şarkı (Aksak)	Yâdına Geldikçe Sen Niye Titrer Yüreğim	Bilinmiyor / Udî Hasan	Nerkis Hanım
36	Karciğâr Şarkı (?)	Bağladım Ömrümü Kumral Saçının Tellerine	Bilinmiyor	Nerkis Hanım
37	Karciğâr Şarkı (?)	Bıktırdı Beni Cevr İle	Bilinmiyor	Nerkis Hanım (Nubar Tekyay ve Udî Nevres Bey refakat etmektedir)
38	Karciğâr Şarkı (Aksak)	Bu Gece Çamlarda Kalsak Ne Olur	Avram Naum / Artaki Candan	Lale Hanım (Sâdi Işlay taksim icra etmektedir)
39	Karciğâr Şarkı (Aksak)	Goncadan Geçti Gönül	Bilinmiyor / Selahattin Pınar	Lale Hanım
40	Karciğâr Şarkı (Devri Hindi)	Gönümün Alâyişi Dünyaya İstîğnası Var	Bilinmiyor / Hacı Arif Bey	Nerkis Hanım (Nubar Tekyay ve Udî Nevres Bey refakat etmektedir)
41	Karciğâr Şarkı (Aksak)	Gönülde Bir Ateş Yakalım Dedi	Bilinmiyor / Mustafa Nâfiz İrmak	Lale ve Nerkis Hanımlar
42	Karciğâr Şarkı (Devri Hindi)	Gül Açıl Gel Aslı Ne Durgunluğun	Bilinmiyor / Hammanızâde İsmail Dede Efendi	Nerkis Hanım (Nubar Tekyay ve Udî Nevres Bey refakat etmektedir)
43	Karciğâr Şarkı (Aksak-Türk Aksağı)	Sana Gönül Verdim Beni Bırakma	Mustafa Nâfiz İrmak / Selahattin Pınar	Nerkis Hanım

Tablo 7. (Devam) Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Sahibinin Sesi Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eser Listesi

SIRA	MAKAM FORM USÛL	ESER ADI	GÜFTEKÂR & BESTEKÂR	SESLENDİREN
44	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Devri Hindi)	Aşkın Bana Mazideki Son Hatıran Olsun	Sadık Mutel / Selahattin Pınar	Lale Hanım
45	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Türk Aksağı)	Ay Dalgalarıırken Suların Oynak İzinde	Vecdi Bingöl / Artaki Candan	Nerkis Hanım
46	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Sengin Semai)	Bir Gizli Yalan Söyle de Aldat Beni Kandır	Mustafa Nâfiz Irmak / Selahattin Pınar	Nerkis Hanım
47	Kürdilihicâzkâr Şarkı (?)	Ceylan Bakışın Kalbimizi Kırdı Geçirdi	Bilinmiyor	Lale Hanım
48	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Yürük Semai)	Duydum Ki Takılmış O İpek Saçlara Tüller	Bilinmiyor / Bimen Şen	Nerkis Hanım
49	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Aksak)	Erisem Göğsünün Üstünde Yanıp Bir Ruh Gibi Kalsam	Nurettin Rüştü Bingöl / Selahattin Pınar	Lale Hanım
50	Kürdilihicâzkâr Şarkı (?)	Gel Güzelim Eğlenelim Beraber	Bilinmiyor / Udî Nazmi	Lale ve Nerkis Hanımlar
51	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Aksak)	Görmedim Bir Daha Bir Benzerini	Bilinmiyor / Bimen Şen	Lale Hanım
52	Kürdilihicâzkâr Şarkı (Semai)	Sarışın Kız / Sarı Saçlarını İpek Sanırdım	Bilinmiyor / Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey	Lale Hanım
53	Kürdilihicâzkâr Şarkı (?)	Şen GözlerininSiyah Kirpiklerine	Bilinmiyor / Udî Nazmi	Lale ve Nerkis Hanımlar
54	Mahur Şarkı (Aksak)	Ah Gönül Bahçesinin Gonca Gülü Şen Güzeli	Bilinmiyor / Artaki Candan	Lale ve Nerkis Hanımlar
55	Mahur Şarkı (?)	Gördüm Seni BenBir Seher Yıldızı Sandım	Bilinmiyor	Lale ve Nerkis Hanımlar
56	Muhayyer Şarkı (?)	Bir Yanık Bakışla Çaldı Göynümü	Bilinmiyor / Artaki Candan	Nerkis Hanım
57	Muhayyer Şarkı (Düyek)	Gülersin Güldürür Eğlendirirsin	Çorluluzâde Mahmud Celâleddin Paşa / Sermüezzın Rıfat Bey	Lale Hanım
58	Muhayyer Şarkı (Aksak)	Titrer Yüreğim Her Ne Zaman Yâdına Gelsen	Bilinmiyor / Suphi Ziya Özbekkan	Lale Hanım (Udî Nevres Bey refakat etmektedir)
59	Nihâvend Şarkı (?)	Gözlerin Yeşildir Saçların Sarı (Sen Zeynep)	Bilinmiyor / Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey	Lale Hanım
60	Suzinâk Şarkı (Türk Aksağı)	Sensiz Bu Sabah Bir Acı Rüyaıyla Uyandım	Mustafa Nâfiz Irmak / Mustafa Nâfiz Irmak	Lale Hanım

Tablo 7. (Devam) Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Sahibinin Sesi Firması Tarafından Doldurdıkları Plaklardaki Eser Listesi

SIRA	MAKAM FORM USÛL	ESER ADI	GÜFTEKÂR & BESTEKÂR	SESLENDİREN
61	Suzinâk Şarkı (Ağır Aksak)	Sonbahar Goncası mı Göğsünün Üstündeki Gül	Mustafa Nâfiz Irmak / Mustafa Nâfiz Irmak	Nerkis Hanım
62	Şehnaz Bûselik Şarkı (Aksak)	Küçük Suda Gördüm Seni	Bilinmiyor / Tanburi Mustafa Çavuş	Lale Hanım
63	Şevkutarab Şarkı (Aksak)	Geldi Revnak Ey Benim Kaş-ı Hilalim Meclise	Bilinmiyor / Sermüezzîn Rıfât Bey	Nerkis Hanım
64	Tâhir Türkü (Sofyan)	Aлчаıcık Duvardayım	Bilinmiyor	Lale ve Nerkis Hanımlar (Uği Nevres Bey refakat etmektedir)
65	Uşşak Şarkı (Aksak)	Girdim Yârin Bahçesine Ayvalık Narlık	Bilinmiyor / Tanburi Mustafa Çavuş	Lale ve Nerkis Hanımlar
66	Uşşak Şarkı (Aksak)	Girdim Yârin Bahçesine Ayvalık Narlık (plağın ikinci baskısıdır)	Bilinmiyor / Tanburi Mustafa Çavuş	Lale ve Nerkis Hanımlar
67	Uşşak Şarkı (Türk Aksağı)	Göynümde Hazan Bülbulü Var Dinle Gönülden (bu eser uzunca bir eser olduğundan bir plağın iki yüzüne okunmuştur.)	Bilinmiyor / Zeki Duygulu	Nerkis Hanım
68	Uşşak Şarkı (Curcuna)	Hastasın Zannım Vefâ Mahzunusun	Mehmet Hâfid Bey / Şevki Bey	Lale Hanım
69	Uşşak Şarkı (Curcuna)	Ömrümün Gülüsün Gül Ki Güleyim (ikinci kez okunmuş ya da ikinci kez basılmıştır)	Bilinmiyor / Haydar Tatlıyay	Lale Hanım
70	Uşşak Şarkı (Curcuna)	Ömrümün Gülüsün Gül Ki Güleyim (ikinci kez okunmuş ya da ikinci kez basılmıştır)	Bilinmiyor / Haydar Tatlıyay	Nerkis Hanım
71	Uşşak Şarkı (Curcuna)	Sen Ey Serv-i Revan Ruhsar-ı Gülgün	Bilinmiyor / Enderuni Ali Bey	Lale Hanım
72	Uşşak Şarkı (Curcuna)	Sevdama Yakın Gel Beni Eller Gibi Tutma	Mustafa Nâfiz Irmak / Artaki Candan	Nerkis Hanım (Sâdi Işlay taksim icra etmektedir)
73	Uşşak Şarkı (?)	Seviyorum Ben Ölüyorum Ben	Bilinmiyor / Artaki Candan	Lale ve Nerkis Hanımlar
74	Uşşak Şarkı (Aksak)	Yavrucağım Güzellendi	Bilinmiyor / Tanburi Mustafa Çavuş	Lale ve Nerkis Hanımlar

“Sahibinin Sesi” firması tarafından doldurdukları plaklardaki eserlere bakıldığında, Hammamizâde İsmail Dede Efendi, Tanburi Mustafa Çavuş, Nikoğos Ağa, Hacı Ârif Bey, Enderuni Ali Bey, Sermüezzîn Rıfat Bey, Servet Yesâri Bey, Bimen Şen, Selahattin Pınar, Artaki Candan, Suphi Ziya Özbekkan, Mustafa Nâfiz İrmak, Şevki Bey, Haydar Tatlıyay, Nubar Tekyay, Zeki Duygulu, Udî Nazmi, Udî Hasan, Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey, Dramalı Hasan ve Dürri Turan’ın eserlerinden oluşan bir repertuvar görülmektedir.

“Sahibinin Sesi” firmasında yer alan eserlerin çoğunluğunun, yine Nerkiş Hanım tarafından seslendirildiği ve Lale Hanım’ın seslendirdiği eserlerin ise, hemen hemen Nerkiş Hanım’ın seslendirdiği eserlere yakın sayıda olduğu söylenebilir. Beraber seslendirdikleri eserlere bakıldığında, bu eserlerin bu firmada oldukça fazla olduğu görülmektedir. İcra edilen eserlerin makamları, Mâhur, Uşşak, Hüseyini, Muhayyer, Tâhir, Gülizar, Karcıgar, Bayâtıaraban, Hicâz, Şehnâz Bûselik, Hisar Bûselik, Suzinâk, Hicâzkâr, Kürdilihicâzkâr, Nihâvend, Hüzâm, Ferahnâk, Bestenigâr ve Şevkutârab’dır. En fazla Hicâz, Hüseyini, Karcıgar, Kürdilihicâzkâr ve Uşşak makamındaki eserlerin yorumlandığı anlaşılmaktadır. Eserlerin çoğunun şarkı formunda olduğu görülmekte, şarkı formunun haricinde beş adet türkü, iki adet de köçekçe yer almaktadır. Eşlik eden sazanelerin, Udî Nevres Bey, Sâdi Işlay ve Nubar Tekyay olduğu görülmektedir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar, plak çalışmalarını 1937 dolaylarında sona erdirmişlerdir. Udî Nevres Bey’in 1937’de ölmüş olmasının da plak çalışmalarının durmasına yol açtığı tahmin edilebilmektedir. 1937’den sonra, bir iki plak doldurma ihtimalinin olabileceğini belirten Aksoy, bunların en geç 1939’a kadar götürülebileceğini ileri sürmektedir. Lale ve Nerkiş Hanımlar, daha sonraki dönemlerde, musikiyle fiilen uğraşmamışlarsa da, musiki ve musiki çevreleriyle ilişkilerini koparmayarak, ömürleri boyunca sürdürmüşlerdir (2011d: 5-7).

2.4. İCRA ÖZELLİKLERİ

Her sanatkârın yetiştiği aile ortamı, sosyal çevresi, kültürel ve ekonomik durumu sanatına yansımaktadır. Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın da gerek aldıkları musiki eğitimi, gerek buldukları çevre ve sahip oldukları imkân ve birikimleri, kendilerinin yetişmesinde önemli rol oynamış ve icra faaliyetlerine yansıyan önemli unsurlar olmuştur. Dolayısıyla, bugün onların değerli icralarının mevcudiyeti ve başarısı, bu alt yapılardan kaynaklanmaktadır. Aldıkları eğitimin yanı sıra, birçok değerli musikişinas ile aynı ortamda bulunmalarının, kendilerine müzikal açıdan çok avantaj sağladığı

söylenbilir. İcra faaliyetlerinin haricinde, musiki sohbetlerinin de gerçekleştirildiği bu ortamlar, onların yalnızca icra bakımından değil, musiki bilgisi açısından da donanımlı olmalarına imkân tanımıştır.

Yalkın Gençler, aile içerisinde çok ciddi musiki konularına yer verildiğini, halalarının o dönemlerde her okuyanı beğenmediğini ve eleştirebildiğini belirtmektedir. Detone olan bir başka bayan icracıyı dinlerken kızabildiklerini, halalarının en takdir ettiği bayan icracının, Safiye Ayla olduğunu ileri sürmektedir. Lale Hanım'ın oğlu Merih Sezen'in Bülent Aksoy'a bahsetmiş olduğu hatırasında, Safiye Ayla'nın da Lale ve Nerkis Hanımlar'ı çok takdir ettiği anlaşılmaktadır. Merih Sezen, Safiye Ayla ile karşılaşması ve Lale Hanım'ın oğlu olduğunu dile getirmesi üzerine, Safiye Ayla birden bire sevinmiş ve Lale Hanım'ın çok değerli bir sanatçı olduğunu belirten ifadelerde bulunmuştur (Aksoy, 2015e).

Safiye Ayla'nın haricinde, o dönemlerdeki birçok sanatkârın, Lale ve Nerkis Hanımlar'a değer verdikleri ileri sürülmektedir. Başta hocaları Udî Nevres Bey'in, onları talebesi olarak kabul edip yetiştirmesi ve Nerkis Hanım'ın düzenlediği musiki meclislerine birçok musikişinasın katılması göz önünde bulundurulduğunda, bu hanımlara verilen değerın önemi apaçık anlaşılmaktadır. Onların sanatsal yönlerinin, çok sayıda sanatkâr tarafından kabul gördüğü söylenebilmektedir.

Allah vergisi yetenekleri, güzel sesleri ve değerli icraları ile Türk kayıt tarihinde önemli bir yer edinmiş Lale ve Nerkis Hanımlar'ın ardında bırakmış oldukları plakları, günümüzde Klâsik Türk Müziği icra özellikleri bakımından arşiv değerine sahiptir. O dönemlerin icra teknik ve özelliklerini, tüm yönleriyle yansıtan ve kendilerinin müzikal kimliğini ortaya koyan ses kayıtları, günümüz icracı ve araştırmacılarına ışık tutmaktadır. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icraları dinlenildiğinde, bilinçli kullandıkları sesleri, kulağa hoş gelen naif, büyümlü ve akıcı tavırları, dinleyicileri etkisi altına almaktadır. Günümüzde hiç alışık olunmayan, farklı bir icra anlayışının dinlenildiğinin farkına varıldığı söylenebilir.

Tiz ve parlak ses özellikleriyle, genellikle tril kullanımı gerçekleştirerek icra biçimi ortaya koyan Lale ve Nerkis Hanımlar, Türk musikisi geleneğindeki gazelhan tavrının özelliklerini yansıtmaktadırlar. Fakat Lale ve Nerkis Hanımlar'ın, Hâfız Sâmî, Hâfız Yaşar Okur, Hâfız Burhan gibi, “goy goy” yapmayan gazelhanlar kategorisinde değerlendirilmeleri gerektiği düşünülmektedir (Kaçar, 2021d: 577).

“Sahibinin Sesi” şirketinin plak kataloglarından birinde Lale ve Nerki Hanımlar, başka hiçbir sanatçı için kullanılmayan ifadelerle şu şekilde takdir edilmişlerdir;

“Lale ve Nerki hanımları musiki âleminde tanımayan hemen hiç kimse yok gibidir. Seslerinin ilahi güzelliği ve teganni sanatındaki üstadane vukıfları ile yalnız plaklarda dinlemeye muvaffak olduğumuz bu iki kız kardeş okuyuculuk sanatının daima takdir ve iftiharla yâd edeceği iki harikadır. Her ikisi teganni ederken dinleyin, bir kişi okuyor zannedersiniz. Musiki sanatının incilerle süslenen bu seslerde, insan bir çağlayanın akışındaki sır ve ahengini dinliyor gibi oluyor. Onlar her eseri arzu edildiğinden daha büyük bir kudretle okurlar. İfade ve mananın bütün inceliklerini bir harikuladeliğe canlatarak nağmeler bir zembere haline gelir, dinlerken kendinizden geçer, hayal ve his âleminin şafaklarına yükselirsiniz. Okuyuş tarzları tavırların en kibarıdır. Sesleri hissiz ve katı kalpleri bile heyecana getirecek kadar ilahi ve füsunkârdır. Lale ve Nerki hanımları alkışlamak ve takdir etmeyi manasız buluyoruz. Onlar daha nice yıllar musiki sanatını eşsiz eserler ile şereflendireceklerdir” (Akt: Aksoy, 2011d: 6).

Yukarıdaki bilgilerden anlaşılacağı üzere, “Sahibinin Sesi” firması, o dönemlerin musiki camiasında, Lale ve Nerki Hanımlar’ı tanımayan kimsenin olmadığını belirtmekle birlikte, kendilerine yönelik övgü dolu iltifatlarla bulunmuştur. Onların ses güzelliğinin yanı sıra, icralarındaki başarı ve etkileycilikleri de vurgulanmaktadır. Eserleri, dinleyicilerin beklentilerinin de ötesinde icra ettikleri ve eserlerdeki ifade ve manayı, layıkıyla dinleyiciye yansıttıkları ifade edilmektedir. Ayrıca, Lale ve Nerki Hanımlar’ın yorumculuk sanatının, daima takdir ve yâd edileceği belirtilmektedir.

Günümüzde ise, Lale ve Nerki Hanımlar’ın icralarına, onları tanıyan ve dinleyen musiki camiasınca ilgi duyulmakta ve bu icralar oldukça beğenilmektedir. Lale ve Nerki Hanımlar’ın plaklarının taşıdıkları icra değerleri, hatta yorumlarıyla da ciddiye alınması gereken bir kaynak niteliğinde olduğunu belirten Aksoy, kendilerinin icra özellikleri hususunda şu ifadelerle yer vermektedir;

“Piyasa üslubu”nun çok dışında, en ufak bir bayağılık bile taşımayan, çok temiz, soylu bir icra bu. Yer yer süslemeci bir yanı da var icralarının, ama süslemeleri hep zevk işi, şarkılara kişilik kazandıran süslemeler. Bunlar, özellikle belirtmek gerekir, yorum niteliğindedir, gırtlak süslemeleri değildir. Lale ve Nerki hanımlar hâfiz-hanende üslubuna özgü “gaygay”ları temizlemişlerdir çünkü. Zamanın kadın hanendeleri bile bu gırtlak nağmelerini kullanırlar. Oysa burada, Münir Nurettin Selçuk’un icra çizgisinde görülen gelişmeye denk düşen bir biçimde, dini çağrışımlar uyandıran bir icra üslubundan, yani hâfiz-fasıl hanendesi üslubundan “dindışı” bir üsluba yöneliş vardır” (2011d: 3).

Bülent Aksoy’un ifadelerinden, Lale ve Nerki Hanımlar’ın yaşadıkları dönemlerde, diğer kadın icracılardan kendilerini ayıran başka bir özelliğın de, hâfiz-hanende üslubuna özgü “goy goy” diye tabir edilen gırtlak nağmelerini kullanmayı tercih etmemeleri olduğu anlaşılmaktadır. Buradan, Lale ve Nerki Hanımlar’ın temiz ve abartısız bir icra özelliklerine sahip oldukları, icrada uyguladıkları süsleme

unsurlarının zevklerine yönelik yorum niteliğinde olduğu ve kendilerinin Münir Nurettin Selçuk'un solo ses icracılığına getirdiği yeniliği benimseyip uyguladıkları söylenebilir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın dikkat çeken önemli özelliklerinden biri de, ses renklerinin farklı olmasına rağmen, üslûplarının birbirine yakın olduğu ve ikisinin birlikte okuduğu eserlerdeki inanılmaz senkronizasyondur. Bu özellikleriyle, kendilerinin birlikte seslendirdikleri eserlerdeki ses renklerinin farklılığını ayırt etmek oldukça zordur.

Kaçar, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icralarındaki birliktelikleri hususunda, şunları belirtmektedir:

“İki kardeşin birlikte icrâlarında, nota üzerinde nerede, nasıl bir yorum yapacakları, nasıl süsleyecekleri önceden tesbit edilmiş, işaretlenmiş ve uygulamaya dönüştürülmüşcesine uyumlu ve titiz bir icrâ birlikteliğinin olduğu görülmektedir. Şarkıyı söylerken sözleri aynı anda birlikte telaffuz eden, birlikte ve aynı anda nefes alan, birlikte ve aynı anda legato, çarpma, glissando ve trill yapan bir icrâ söz konusudur. Batı mûsikisinde aynı partiyonu ünison olarak okuyan iki soprano'nun birlikteliğinde ve disiplininde olduğu gibi” (2021d: 578).

Yalkın Gençler, operadaki birçok arkadaşının, o dönemlerde halalarını dinlediğini, hepsinin bu hususta hayretler içerisinde kaldıklarını ve bu icralarda inanılmaz bir birlikteliğin olduğunu düşündüklerini ifade etmektedir (Aksoy, 2015e).

Aksoy da, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın birlikte okumuş oldukları plaklara yönelik şunları belirtmektedir;

“Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın birlikte doldurdıkları plakları daha bir dikkatle dinlemek gerekir. Birlikte doldurdıkları plaklar bir kişi tarafından okunmuşcasına belirgin bir uyum ve ses birliği gösteriyor. Oysa ses sahaları farklıdır bu iki icracının; Lale Hanım mezzo-soprano, Nerkiş Hanım soprano'dur. Birlikte okurken seslerini birbirlerine bu kadar yaklaştırabilmeleri, daha doğrusu ses sahalarını birleştirebilmeleri “unison” musiki adına, büyük bir başarıdır” (2011d: 3).

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icralarına yönelik takdir edilecek bir diğer başarıları da, Batı müziği şan eğitimi almış olmalarına rağmen, Klâsik Türk Müziği eserlerini de, gereken icra anlayışı ve tavrıyla seslendirebilmiş olmalarıdır. Her iki musiki tarzını birbirinden ayırabilmiş, ses tekniği ve icra özelliklerini, her iki musiki alanında bilinçli bir şekilde kullanabilmişlerdir.

Tüm bu müzikal nitelikleriyle örnek alınması gereken Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın plakları ve kendilerinin icra tavırlarının önem ve değerine yönelik, Fikret Karakaya'nın düşünceleri ise şu şekildedir;

“Lale ve Nerkis kardeşlerin plakları, Türk musikisinin üzerinden İstanbul Belediye Konservatuarı ve Radyo buldozeri geçmeden önceki halini gösteriyor bize. Anlıyoruz ki, son altmış yetmiş yıl içinde musikimizin sadece icra tarzı değişmemiş, nağmeleri de yeni bir kılığa sokulmuş. Bu çulu sıyrıp gerçek Türk musikisini keşfetmeye çalışmalıyız. İlk hamle Lale ve Nerkis hanımları dikkatle dinlemek. Lebibe İhsan Sezen ve Neyyire İpekçi kardeşler, Avrupaî şan dersleri aldıkları halde, plaklarının çoğunda, Udi Nevres Bey’den meşk ettikleri eserleri onun üslûbuyla okumuşlar. Yani seslerini, opera aryası söyler gibi kullanmıyorlar. Beraber okudukları bir iki plaktaki hoşgörülebilir akortsuzluklar bir yana, tek tek okurken olsun, birlikte okurken olsun, en tiz nağmelerde bile, perde hâkimiyeti bakımından örnek sayılacak bir başarı gösteriyorlar. Beraberlikleri, aynı dönemde doldurulmuş başka bazı plaklardaki beraberlikler göz önüne alındığında, sanki bir kişi okuyor dedirtecek kadar kusursuz. Bunda, aynı hocadan meşk etmiş olmak kadar, birbirlerini çok iyi tanımaları ve aynı genleri taşıyor olmalarının da rol oynadığı şüphesizdir” (Akt: Aksoy, 2011d: 6).

Karakaya, ayrıca günümüzde yetişmiş veya yetişmekte olan musikicilere düşen görevin, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın kayıtlarının can kulağı ile dinlenilmesi ve bu hanımların ve saz eşlikçilerinin istisnai icra üslûbu ve anlayışının, kendi icralarına sinmesinin sağlanması olduğunu düşünmektedir (Akt: Aksoy, 2011d: 6).

Klâsik Türk Müziği icra geleneği ile bağların kopmaması ve yeni kuşakların gelişiminin sağlanması bakımından, eski ses kayıtlarının değeri anlaşılmalı ve o dönemlerde uygulanan şan tekniği ve icra özelliklerinden faydalanılmalıdır. Ancak bu şekilde Klâsik Türk Müziği’nin geleneksel ses icracılığı alanındaki icra özellikleri hakkında fikir sahibi olunabilmekte ve geleceğe aktarımı sağlıklı bir şekilde sağlanabilmektedir.

3. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ’NDE SES İCRACILIĞI

Yeryüzünde en mükemmel ve en etkili enstrümanlardan birinin insan sesi olduğunu söylemek mümkündür. Tarihi kaynaklar incelendiğinde, geçmişten günümüze değin bütün eski uygarlıklarda, insan sesine her zaman oldukça önem verildiğine tanık olunmaktadır. İnsan sesinin öneminin yanı sıra, güzel sesin ve icracılığın da önemine değinilen birçok kaynak söz konusudur. Şarkı söylemek, insan sesiyle musikide gerçekleştirilen en güzel ve en etkili ifade biçimi olarak kabul edilmektedir. Fakat şarkı söyleme sanatını benimsemiş, bestekâr ve dinleyici arasında bir köprü niteliği taşıyan ses icracılarına, bu bakımdan oldukça önemli görevlerin düştüğünü söylemek mümkündür.

Ses icracılığı, üretilen sözlü eserlerin mimarı olan bestekârların duygularını özümsemek ve bu yapıtların gerektirdiği ruh haline bürünüp, kendi his ve düşüncelerini bu duygularla sentezleyerek icra ortaya koymak gibi bir sorumluluk gerektirmektedir. Böylelikle tüm duyguları sesine yansıtarak esere hayat veren ses icracısı, dinleyici kitlesine bunu hissettirmeyi ve üzerinde etki bırakmayı hedeflemektedir. Bu başarının

ve meziyetlerin ortaya konulmasında, ilgilenilen musiki alanındaki bestekârların ve eserlerinin çok iyi bir şekilde tahlil edilmesi, eserlerdeki güfte manalarının anlaşılması ve buna göre doğru diksiyon ve artikülasyon ile eserlerin yorumlanması önem arz etmektedir. Bestekârın ve eserdeki duygunun anlaşılacak ve hissedilerek yorumlanmasının haricinde, makam perdelerinin düzgün seslendirilmesi ve eserin form ve usûl yapısına göre icra edilmesi de, teknik gereklilikler arasında sayılmaktadır. Tümüyle bakıldığında, seslendirilecek olan eserin tüm özellikleri ve incelikleriyle bir bütün olarak özümsemesi ve hafızaya alınması, başarılı bir icra sergilemenin ve esere yorum katabilmenin yegâne yolu olarak düşünülmektedir. Tüm bu kaideleri göz önünde bulundurup uygulayan ses sanatkârları, icralarını en üstün seviyede ve en etkili bir sanat anlayışı çerçevesinde gerçekleştirmektedirler.

Başarılı ve alanında yetkin bir ses icracısı olabilmenin yolu ise, öncelikle yüce Allah tarafından bahşedilmiş güzel sese, yeteneğe ve müzikal zekâyâ sahip olmak, musikiye karşı ilgili, azimli ve sabırlı olmak ve alanında yetkin bir usta ile meşk eğitimi almaktan geçmektedir. Alınan eğitim sonucunda kazanılan bilgi ve tecrübeler, iyi bir icracı olabilmek bakımından yararlıdır. Nitelikli icracıların ses kayıtlarını dinlemek de, bir ses icracısının kendisini yetiştirebileceği diğer etkili ve faydalı bir yol olarak öne sürülebilmektedir. Bu süreç, icracının üslûp açısından yeterli donanıma sahip olması için gereklidir.

Bir ses icracısının ses tekniği bakımından gelişmesi için ise, alacağı ses eğitiminin öneminin ve katkılarının da büyük olduğu düşünülmektedir. İcraçının meşk ederek üslûp ediniminin yanı sıra, Batı tarzı şan tekniğinden de faydalanması, sesi üreten organlarını, sesini ve nefesini doğru kullanması açısından yarar sağlamaktadır. Bu süreçte, ses kullanımı ve doğru solunum ile alakalı, uzun soluklu egzersizlerin gerçekleştirilmesi gerektiği söylenebilir. Dolayısıyla, ses icracılığında gereken meziyetlerin kazanılması, disiplinli uzun bir süreci kapsamakta ve bu yolda emek sarf edilmesi ve titizlikle çalışılması gerekmektedir.

Klâsik Türk Müziği geleneği içerisinde yer alan usta icracılar da, evvela yetenekleri ve sonrasında meşk eğitimi çerçevesinde kazanmış oldukları bilgi ve deneyimlerle kendilerini yetiştirmişlerdir. İcraçılığı titizlikle ciddiye alan, repertuarın gelecek nesillere kalacağını ve yol göstereceğini göz önünde bulduran ustalar, örnek bir icranın ortaya konulması gerektiği bilincine sahip olarak, bu birikimi bu anlayışla

aktarmaya çalışmışlardır. Böylelikle, bırakmış oldukları ses mirası sayesinde, kendilerinden sonra gelecek icracı kuşakların yetiştirebilmelerine katkı sağlamışlardır.

Klâsik Türk Müziği'nde, geçmişten günümüze değin, birbirinden farklı değerlere sahip ses icracılarından bahsedilebilmektedir. Kendilerinin var olmalarında ve sanatlarında farklılıklarını ve yetkinliklerini kanıtlamalarındaki en önemli etkenlerden birinin, kendilerine özgü ortaya koydukları icra özellikleri olduğu düşünülmektedir. Sanatkârın icra özelliklerinin doğması ve şekillenmesinde, yaşadığı dönemin ve kültürün yanı sıra, toplumsal değerlerin de etkili olduğu söylenebilir. Yaşadığı dönemin özelliklerinden, milli temel değerlerinden ve kültüründen etkilenen ve beslenen sanatkâr, bu unsurları sanatına ve icra özelliklerine yansıtmaktadır. Tüm bu etkenler, sanatkârın sanata bakış açısını şekillendirdiği gibi, icra özelliklerinin oluşmasında da önemli rol oynamaktadır.

Klâsik Türk Müziği'nin saray, tekke ve camide destek görüp şekillendiği düşünüldüğünde, bu sanatla ilgilenmiş padişahlar da dâhil olmak üzere, birçoğunun Mevlevî, bazılarının Kadîrî ve Nakşibendî olduğu ve bu çevrelerde yetişmelerinin getirdiği etkilerin, kendilerinin sanat yapma biçimlerine yansıdığını söylemek mümkündür. Tekke mensubu olan bir kişinin, aynı zamanda hâfız olduğu ve şeriatın yanı sıra, tarikata da hâkim olabildiği bilinmektedir. Dinin bütün kurallarını bilen ve Kuran-ı Kerim'i tecvid kaideleriyle okuyan bu kişiler, icra özelliklerini aynı zamanda Klâsik Türk Müziği icrasına da çoğu zaman aksettirmişlerdir.

Dikmen, Klâsik Türk Müziği'nde şan eğitiminin, Kuran-ı Kerim tilaveti vesilesiyle ve tecvid kaideleriyle kavrandığını, şu ifadelerle yer vererek belirtmektedir;

“Tecvid çalışılırken her harfin, mahrecin, konsonansın, yani her sesli ve sessiz harflerin vücutta, yüzde ve maske bölgesinde bir çıkarılış şekli mevcuttur. Bunlar da doğal olarak öğretilmekte, şan eğitimi verildiğinin veya alındığının farkında olunmamaktaydı. Dolayısıyla, tecvid kaideleri öğretilirken aynı zamanda düzgün ses çıkarma, diyafram kullanma ve doğru oturma teknikleri de öğretilmiş olmaktadır. Bu eğitim yöntemi de, bu eğitimi alan hâfızların üslûp ve tavrına aksetmiştir. Kendileri, Klâsik Türk Müziği ile uğraşırken de bu oluşmuş üslûp ve tavırlarını, musikide de yerli yerine oturtmuşlardır. Ulaşılabilen bu bilgilerin ve kaynakların yüz sene öncesine ait olduğu bilinmekte ve daha öncesinin de muhtemelen bu şekilde olduğunu düşünürsek, bu bilgiler ışığında, asıl Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavrının bu şekilde olduğunu söyleyebilmek mümkün olabilmektedir” (Odaklanmış Görüşme: Dikmen 08.02.2013, İstanbul, Akt: Kardeş, 2013: 22).

Klâsik Türk Müziği üslûp ve tavrının, Türk toplumunun toplumsal ve kültürel değerlerinin yanı sıra, dini inançlarından da etkilendiği, bu çerçevede şekillenerek icra özelliklerine yansıdığı anlaşılmaktadır. Özellikle dini değerlerin, Klâsik Türk Müziği'ni derinden etkilediği ve bu müziği beslediği söylenebilir. Klâsik Türk Müziği'nde dini

eserlerin seslendiriliş özellikleri, dindışı eserlerin seslendirilmesinde de kullanılarak etkili olmuştur. Tüm bu değerlerden etkilenmiş ve bunu sanatsal eserlere yansıtmiş Klâsik Türk Müziği icracıları, eserlere kendileri tarafından yaratıcı özellikler de katarak, müzikal kimliklerini bu doğrultuda ortaya koymuşlardır. İracıların kendilerine özgü müzikal kimliğini yansıtan icra özellikleri ise, Klâsik Türk Müziği'nde çoğu zaman, birlikte veya birbirlerinin yerine kullanılan “üslûp” ve “tavır” kavramları ile ifade edilmektedir.

3.1. ÜSLÛP VE TAVIR

Arapça kökenli bir kelime olan ve sözlüklerde birçok tanımına rastlanan “üslûp” kelimesinin, edebiyat, dil bilim, mimari, güzel sanatlar ve müzik gibi farklı alanlar içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Bu alanlarda yetişen şair, yazar, mimar veya sanatkâr kimliği taşıyan kişiler, duygu ve düşüncelerini sözlü veya yazılı bir şekilde aktarmada, kendilerine özgü bir yol ve tarz geliştirerek, üslûp ortaya koymuş olmaktadır.

“Üslûp, eski tabirle tarz-ı beyan demektir. Düşüncesini, duygusunu endişelerini yani tefekkürünü, hislerini hayallerini anlatmak için herkesin şahsî bir ifade tarzı vardır. İşte o tarza “üslûp” denilir. Her şahsın zamanı, mevki, idraki, malûmatı hülâsa hüviyet ve meziyeti itibariyle düşünüşü ve düşündüğünü anlatışı kendine mahsustur. Yani kimsenin ifadesi, başkasının beyanatına benzemez. Büfon (1838)'un 1750'li yıllarda dediği gibi: Üslûb-ı beyan aynıyla insandır. (Üslûp insanın kendisidir) Keza insanların yüzleri gibi sözleri de başka başkadır” (Akalin, 1980: 288,289).

Gazimihal, üslûbu “Duyguların ifadesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere (veya bir yorumcunun yorumladığı musikiye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır” şeklinde tanımlarken (1961: 401), Saraçoğlu, üslûbu bir şaire, bir ozana, bir yazara veya bir sanatkâra ait özel anlatımlara verilen isim olarak değerlendirmektedir. Sanatçının eğitimi, dünya görüşü, yetenekleri, dil anlayışı ve yaşadığı çağdan etkilenişi, kendisinin üslûbunun oluşmasında etkili olan unsurlar olarak sayılmaktadır. Bir sanatkârın yapıtlarındaki cümle kuruluşu, sözcüklerin seçimi ve söz sanatları, üslûbun ortaya konulmasında ve değerlendirilmesinde, önemli ölçüt olarak ileri sürülmektedir (2000: 155).

“Üslûp”, birçok alanda olduğu gibi, müzikte de oluş, deyiş ya da yapış biçimi, tarzı ifade etmektedir. Üslûbu, sanatkârın yanı sıra, bir çağa ya da bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme, söyleyiş özelliği ve biçem olarak değerlendiren Sözer, üslûbun aynı zamanda müzik tarihinde yer alan bir dönemin ve bir müzik formunun, kendine özgü anlatış biçimi olduğunu da ifade etmektedir (Sözer, 2005: 728). Yani,

müzikte Barok, Klâsik veya Romantik gibi dönemlerin, kendilerine has üslûp özellikleri olduğu gibi, Senfoni, Sonat, Peşrev, Beste, Semai ve Yürük Semai gibi müzik formlarının da kendilerine özgü üslûp özelliklerinden bahsedilebilmektedir.

Sözer'in ifadelerini destekleyen ve üslûbu sanatta tarz, yol, anlatım özelliği ve kendi orjinalitesini yaratan anlatım şekli olarak tanımlayan Say, bir sanatçının kendine özgü kişisel anlatım biçimini nitelemek için kullanılabilen üslûbun, aynı zamanda bir çağın, bir akımın ya da bir türün anlatım özelliklerine de üslûp denilebileceğini belirtmektedir (2010b: 567).

Bu bilgilere göre, özgünce anlatım biçimi manası taşıyan “üslûp”, sanatkârdan sanatkâra farklılık arz ettiği gibi, dönemden döneme ve türden türe de değişen bir olgu olarak kabul edilmektedir.

Üslûbu, sanatkârın iç karakterine ait hususi yol olarak tanımlayan Öztuna ise, üslûbun ve üslûbu meydana getiren unsurların önemine şu ifadelerle değinmektedir;

“Musikide gerek bestekârda gerek icracıda üslûp meselesi çok mühimdir. Zira sanatçının ibdâ kabiliyetini gösterir. Bütün büyük bestekârların ve büyük icracıların mutlaka bariz diğerlerinden az veya çok fakat mutlaka farklı üslûpları vardır. Aynı musiki anlayışına ve ekolüne sahip olanlarda üslûp farkı küçülür. Fakat yine de mevcuttur. Üslûbu meydana getiren unsurlar meselesi de çok önemlidir. Sanatkârın kullandığı malzemeye verdiği yön, bu malzemeyi kullanım tarzı, üslûbu meydana getirir. Bestekârın belli bir güfteyi, makamı, usûlü, formu, geçkileri seçmesi üslûbu meydana getiren ilk unsurlardır. Bu ve ikinci derece unsurların şahsi bir anlayışla terkibi, üslûbun ta kendisidir” (1990d: 472).

Tüm bu bilgiler ışığında, üslûbun diğer alanlarda olduğu gibi, musiki sanatında ve yapıtların hayat bulmasında da önemli rol oynadığı söylenebilir. Dönem, akım, sanatkâr ve formların anlatım özellikleri üslûp olarak ifade edilebildiği gibi, bir sanatkârın kendine özgü karakteristik anlatım özelliğine de “üslûp” denilebilmektedir. Dolayısıyla, “üslûp” kavramının hem genel, hem de kişisel anlatım biçimi olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Klâsik Türk Müziği'nde, sanatsal yapıtları seslendirme ve ifade etme biçimi olarak kullanılan “üslûp” kavramı kadar “tavır” kavramının da, oldukça önem arz ettiği ve çoğu zaman bu iki kavramın, yan yana kullanıldığı görülmektedir. Farklı kaynaklara göre “tavır” kavramı ise, şu ifadeler ile tanımlanmaktadır;

“Türk musikisinde okuyuş (tegannî) üslûp ve usûlü. Büyük hânendelerin kendilerine mahsus tavırları vardır ki, peyrevleri tarafından taklîd edilir. Sazendeler için de bu terim kullanılır” (Öztuna, 1976a: 310).

Say'a göre tavrı, “geleneksel sanat müziğinde seslendirme inceliklerini belirleyen üslûp özellikleri olarak, genel bir yaklaşımı değil, derinlikli, öznel bir üslûbu içermektedir” (2010b: 451).

Klâsik Türk Müziği'nde, çoğu zaman yan yana kullanılması tercih edilen “üslûp” ve “tavrı” kelimelerinin anlamlarının, aslında birbirine karıştığını ifade eden Şen, bu iki kelimenin aynı manaya geldiğini savunanların yanında, farklı anlamlar taşıdığını öne sürenlerin de olduğunu belirtmektedir. Klâsik Türk Müziği'nde, usta ve söz sahibi ağızlarda şekillenmiş, kesin çizgileri ile çerçevesi çizilmiş ve aynı zamanda devamlılığı olan bir tavrı ve üslûp belirlenmemiştir. Ses icracılığı ile ilgili, klâsik, hâfız, gazelhan, radyo, piyasa gibi tanımlar, üslûp ve tavrı için kullanılmaktadır. Terminolojik önemi ve bilimselliği tartışılır olan bu kavramlara, Klâsik Türk Müziği çevrelerinde sıkça rastlanabilmektedir. Sözlük anlamı birbirinin içinde olan “üslûp-tavrı”, müzisyenlerce birbirinden farklı kabul edilmiş, üslûbun mu yoksa tavrının mı kişisel olduğu konusunda, fikir birliğine varılamamıştır. Bu yüzden, ikisini de kullanmanın doğru olacağı düşünülmektedir (1998: 96).

Çevikoğlu, üslûp ve tavrı kelimelerinin, Klâsik Türk Müziği için ifade ettiği manaların açık olmadığını, birbirine karıştığını veya bu iki terimin, birbirinin yerine kullanılabilirdiğinden bahsetmektedir. Birbirine yakın, hatta iç içe veya birbirini tamamlayıcı kavramları ifade etmesinden ötürü, bunları kesin çizgilerle ayırmanın zor olduğunu ifade etmektedir. Çevikoğlu'na göre üslûp, bir Klâsik Türk Müziği terimi olarak, bu müzik bestelenirken ya da icra edilirken uygulanan ifade biçimleri anlamına gelmektedir. Tavrı ise, bu müziğin eserleri bestelenirken ya da icra edilirken, bestekâr ya da icracının içinde bulunduğu hâldir. Eser, bu halin yansıması olacaktır ve eserin bestelenişi veya icrasını belirleyecek özellikleri ortaya çıkaracaktır. Çevikoğlu, üslûp kelimesinin anlam bakımından daha geniş ifadeleri karşıladığını ve bir bakıma tavrıları da kapsadığını düşünmektedir. “Klâsik üslûp”, “klâsik ney üslûbu”, “tekke tavrı”, “Niyâzi Sayın'ın ney tavrı” gibi tamlamaların, konunun daha kolay anlaşılmasına yardımcı olabileceğini ileri sürmekle birlikte, vermiş olduğu örneklerle, üslûp ve tavrı kavramlarını, şu ifadelerle açıklığa kavuşturmuştur;

“Şöyle bir cümle kursak: Niyâzi Sayın, Neyzen Halil Dikmen'den öğrendiği klâsik ney üslûbunu Tanbûrî Cemîl Bey'in tanbur ve kemençe tavrı ile mezcederek, Halil Dikmen'in ney tavrından farklı olarak kendi ney tavrını oluşturmuştur. Niyâzi Sayın'ın hassas perdeleri oluşturan özel pozisyonları, emsâlsiz nefes hâkimiyeti, olağanüstü ses esnekliği ve lirizmi ile bu tavrı, artık Niyâzi Sayın ekolü olarak da adlandırılmaktadır. Başka örnekler verelim: Örneğin Kutbû'n-nâyî Osman Dede'nin Rast ve Hicâz Âyîn-i Şeriflerinin tavrı farklıdır ancak üslûbu aynıdır. Nutkî Ali Dede, Nâsır Abdülbâkî Dede, Künhî Abdürrahîm

Dede ve Hammâmizâde İsmâîl Dede'nin aynı üslûp da farklı tavırda eserleri vardır. Hacı Ârif Bey ile Şevki Bey'in de üslûbları aynı, tavırları farklıdır. Ancak bestekârların bazı eserlerinde tavırları da benzeyebilir tabii... Türk müziği klâsik eserlerinde ses icracılığının bir üslûbu vardır. Bu üslûp içerisinde merhûm Bekir Sıdkı Sezgin'in ve Merâl Uğurlu'nun tavırları ayrıdır. Udî Yorgo Bacanos ve Cinuçen Tanrıkorur'un üslûplarında benzerlikler görülebilir ancak tavırları ayrıdır. İşte burada, bu iki bestecinin ayrı olan tavırları aynı zamanda ayrı ifâde biçimlerini de işaret ettiğinden, aralarında benzerlikler olsa da üslûpları da ayrıdır demek yanlış olmaz. Sanıyorum kavram karmaşası böyle oluşuyor. Yani kısaca “üslûp benimsenir, tavır takınılır” diyelim. Folklorik müziğimizde tanbura için kullanılan “yöresel tavır” tâbiri de bu cümledendir” (Akt: Aktaş, 2014: 20-21).

Üslûp ve tavır kavramlarının yan yana kullanılmasının yanlış olduğunu, bu iki terimin birbirinden kesin olarak farklı değerlendirilmesi gerektiğini ifade eden Akdoğu ise, bu kavramların genel olarak icracılar için birlikte ve yanlış olarak kullanıldığını, tavrın seslendiriciyle ilgili olup, üslûbun ise yalnızca yaratıcıyla, yani üreten ile ilgili olduğunu savunmaktadır. Bu konudaki görüşlerini, şu örneklerle açıklamaktadır;

“Söz gelimi, falan udî'nin veya tanburî'nin tavrı olabilir, ama üslûbu olamaz. Buna karşın, Mozart'ın, Dede Efendi'nin, Yaşar Kemal'in üslûbu vardır. Bir başka deyişle, işitince ya da okuyunca o eserin kime ait olduğunu anlarsınız. Bu ise, yaratıcının üslûbunu bilmekle olasıdır. Tavır ve üslûp bireysel ya da yöresel olmasına karşın, taklit edilebilirler. Örneğin, “Yorgo Bacanos gibi tavrı var” ya da, “Bu eserde Beethoven üslûbu seziliyor” gibi. Biçem de denilen tavır, geleneksel seslendirmede ortaya çıkar. Tavrı oluşturan öge ise, uzun süreli seslerin küçük sürelerle bölünmesi sonucu ortaya çıkan küçük süreleri, kişisel ya da yöresel beğeni doğrultusunda, uzun süreli sesin dışındaki seslerle doldurmak, dolayısıyla, bu seslerle kümeler oluşturmaktır. Müzikte üslûp ise, doğrudan müziğin organik yapısı ile ilgilidir. Örneğin; belirli yerlerde belirli uygulamaları, belirli tonlarda veya makamlarda ısrarla belirli aralıkları, ya da belirli ölçülerde belirli düzümleri kullanmak, bir başka deyişle, esere kimliğini ve kişiliğini yansıtacak tüm olguları gerçekleştirmek, üslûbu oluşturur” (Muzikeğitimcileri, 2021).

Sonuç olarak, Klâsik Türk Müziği'nde, bestekârların besteleme biçimi veya icracıların okuyuş ve çalış biçimlerinden bahsedilirken, üslûp ve tavır kelimelerinin genellikle yan yana olarak kullanıldığı görülmektedir. İkisinin aynı anlamlarda kullanıldığını dile getirenlerin yanı sıra, üslûbun genel, tavrın ise bireysel olarak sayıldığını, üslûbun bestekâra, tavrın ise daha çok icracıya özgü olduğunu düşünenlerin de var olduğunu söylemek mümkündür. Bu iki kavramın birlikte kullanılarak varlığını sürdürmesi ve bu kavramlara yönelik bazı kişilerce farklı anlamlar yüklenmesi, “üslûp” ve “tavır” terimlerinin net bir şekilde ayrımının yapılmasını güç kılmaktadır.

Klâsik Türk Müziği'nde, çeşitli meşk zincirlerinden intikal eden üslûp ve tavırların, tam anlamıyla kökenine değinmek ve bunları ilmen açıklayabilmek zordur. Belli bir döneme kadar, hangi ekollerden geldiklerinin tasnif edilip kaydedilmemesi ve sabitlenmemesi, bu alanda eksiklik ve boşluk oluşturmaktadır. Meşke gelenekte önem verilip eğitimde tercih edilmesi, notanın uzun bir süre içerisinde kullanılmayıp, ileriki dönemlerde Klâsik Türk Müziği'ne dâhil edilmesi ve sesli kayıtların belli bir dönem sonra ortaya çıkması, üslûp ve tavır konusunun kaynağına inilmesini güçleştiren

sebepler arasında sayılabilmektedir. Günümüzde Klâsik Türk Müziği'nin üslûp ve tavır özelliklerine, ancak notayı hangi şahısların yazıp icra ettiği ve hangi kişilerin kütüphanesine ait olduğu tespit edildiği takdirde, o kişilerin geçmişlerindeki üstadlarından ulaşılabildiği söylenebilir.

4. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE İCRA ÖZELLİKLERİNİ BELİRLEYEN MÜZİKAL UNSURLAR

Bir ses sanatkârının sanat gücünü ve ustalığını sergilemesi bakımından, icrası sırasında ortaya koyduğu müzikal unsurlar mevcuttur. İcracının farklılaşmasını sağlaması ve özgün bir üslûp ve tavır ortaya koymasında, önemli faktörler olarak kabul edilen bu unsurlar arasında, özellikle süsleme elemanlarının ve ifade nüanslarının rolü oldukça büyüktür. Bu müzikal unsurların icracı tarafından kullanılış biçimi, o icracının yorumunun değişmesinde büyük etken olarak görülmektedir. Batı müziğinde, icra özelliklerinin oluşmasını ve şekillenmesini sağlayan ve nota üzerinde gösterilen süsleme elemanları ve ifade nüansları, birtakım terimler ve işaretler ile anılmaktadır.

Meşk yoluyla eğitimin gerçekleştiği, notanın uzun bir dönem kullanılmadığı ve eserlerin notalarının yalnızca bir yol gösterici araç olarak görüldüğü Klâsik Türk Müziği'nde ise, bu süsleme elemanları ve ifade nüansları, notada sıklıkla ve detaylı bir şekilde yer almamaktadır. Tekli nota çarpmalarının haricinde, diğer süslemelere rastlanamamaktadır. Günümüzde, Klâsik Türk Müziği repertuarındaki eserler, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek tarafından ortaya konulan, “Arel-Ezgi-Uzdilek” nazariyat ve notalama sistemi ile notaya alınmıştır. Fakat bu nazariyat sisteminin ve notalama anlayışının, Klâsik Türk Müziği eserlerindeki icra anlayışını yansıtması bakımından, eksik ve yetersiz kaldığı görülmekte ve bilinmektedir. Dolayısıyla, Klâsik Türk Müziği icra inceliklerinin ve ayrıntılarının eser notalarında yer almaması, notaların Klâsik Türk Müziği'nin nağme zenginliği ve icra özelliklerini yansıtma, yetersiz kalmasına sebep olmaktadır. Bu eksikliği hissedip, süsleme elemanlarını kendi eserlerinde kullanan bazı Klâsik Türk Müziği bestecilerinden söz etmek mümkündür. Sadettin Kaynak, Artaki Candan, Yorgo Bacanos ve Zeki Ârif Ataergin gibi üstadların eserleri incelendiğinde, buna tanık olunmaktadır. Hançere bakımından kıvrak motiflerden oluşan eserler ortaya koyan bu besteciler, eserlerinde bu tarz melodik yapılara yer vermiş ve notada belirtmişlerdir.

Geçmişten günümüze değin, Klâsik Türk Müziği icracıları, notanın ana hatlarını bozmamak kaydıyla, notadan farklı olarak, nota dışı ilaveleri, süsleme elemanlarını ve ifade nüanslarını, kendilerine özgü bir şekilde, doğaçtan ve ustalıkla sergilemiş ve sergilemektedirler. Dolayısıyla, Klâsik Türk Müziği'ndeki eserler üzerinde, icracıların kendi kişisel ve sanatsal olarak yetkinlikleri ve özgürlükleri söz konusu olmaktadır. Bu da, her icracının meziyetini göstermektedir. Böylelikle, notanın kullanılmadığı dönemlerden günümüze kadar, farklı üslûp ve tavırlar doğmuş, şekillenmiş ve meşk yoluyla aktarılmaya devam etmiştir ve halen etmektedir. Buna bağlı olarak, Klâsik Türk Müziği'nde bir eserin, farklı icra anlayışlarından kaynaklı ve notaya alınmış farklı versiyonlarından da bahsedilebilmektedir. Bu durum, “eserin aslı budur” şeklinde söylem ve tartışmalara yol açsa da, bu versiyon farklılıklarını, meşk eğitimi temelli, Klâsik Türk Müziği'nin zenginliği olarak görmek ve kabul etmek gerektiği düşünülmektedir. Klâsik Türk Müziği'nde, örneğin Hammamizâde İsmail Dede Efendi'ye ait bazı eserlerin, farklı tavırda nota versiyonlarına rastlanabilmektedir. Dolayısıyla, her bir notanın saklanılıp, altına “şu kaynaktan gelen şu tavidir” şeklinde belirtilip, icracının ise kendi arzu ve isteğiyle, tercih ettiği versiyonun icrasını ortaya koyacağı zaman da, bunu kaynak göstererek belirtmesinin, daha doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmektedir.

Klâsik Türk Müziği'nde uygulanan süsleme elemanları ve ifade nüanslarının, yerli yerinde ve gerektiği kadar kullanımı da önemli bir konudur. Bu unsurların gereksiz ve abartılı bir şekilde kullanımı, eserin ana yapısını bozmakla birlikte, icranın da bayağılaşmasına neden olmaktadır. Torun, bu hususta şu ifadelere yer vermektedir;

“Her türlü süsleme, tremolo, legato, staccato, hatta glissando, portamento gibi tekniklerin kullanılması, notada olmayan seslerin çalınması Batı disiplinde notada gösterilmedikçe yapılmaz. Nüans, vurgu, eserin gideri gibi yorum elemanlarından farklı olarak, yazılmamış olan bu ilavelerin seçimi, yapılması, müziğimizde icranın tercihinde kalmıştır. Ancak dengeyi kaçırmamak, eserin üslûbuna uygun olanları, ana çizgiyi bozmadan yapmak gerekir” (1996a: 45).

Dolayısıyla, nota dışı bezeyişler olarak nitelendirilebilen süsleme elemanları ve ifade nüanslarının kullanım tarzı ve sıklığı, icranın yozlaşmaması bakımından önemli sayılmaktadır. Bu bakımdan, yorumladığı eserin icrasında bu unsurları uygulayan icracı, bu sınırı bilmek ve aşmamakla yükümlü olmakla birlikte, aynı zamanda yakıştırmak gibi bir meziyete de sahip olmalıdır. Eserin bestekârına ve esere saygı duyulması, bestekârın üreterek ortaya koyduğu ezgi yapısına zarar verilmeden eserin icra edilmesi gerekmektedir. İcrada önemli olan noktanın, icracının bestekârın ortaya koyduğu duygu

ve düşünceleri anlaması ve eseri bu doğrultuda, sanatlı bir biçimde yorumlayabilmesi olduğu düşünülmektedir.

Kaçar da, abartılarak mübalağalı bir biçimde kullanılan çarpma, glissando veya diğer süslemelerin, Klâsik Türk Müziği'ni bayağılaştırdığını, icra esnasındaki ufak dokunuşların, hem tavır özelliği, hem de nitelik olarak musikimizle daha çok bütünleşip örtüştüğünü ifade etmektedir. Notadan ziyade, eseri gelenekten gelen süslemelerle yorumlamanın önem arz ettiğini düşünmektedir (2020c: 162).

Oldukça değerli ve zengin bir miras olarak kabul edilen Klâsik Türk Müziği'ndeki icra özelliklerinin oluşmasında rolü olan süsleme elemanları ve ifade nüansları gibi müzikal unsurlar, Klâsik Türk Müziği alanında, bilimsel olarak yeterince ele alınmamış ve bu konuda kaynak yetersizliği söz konusu olmuştur. Son zamanlarda, nitelikli icracıların icra özelliklerini analiz eden araştırmaların artmasıyla birlikte, Klâsik Türk Müziği alanında, bu konuda daha detaylı bilgilere ulaşılabilmektedir.

Klâsik Türk Müziği icracılarının, üslûp ve tavır özelliklerini ortaya koymada kullandıkları süsleme elemanları ve ifade nüansları gibi müzikal unsurlara ilişkin bilgiler, kapsamlı bir şekilde Batı müzik biliminde yer almaktadır. Tanım ve örnekleriyle de, birçok kaynaklarda açıklanmaktadır. Bu bakımdan, icracıların sanat gücünü, meziyetlerini ve farklılıklarını ortaya koymada ve eserlere hayat vermede önemli birer role sahip müzikal unsurlar olan süsleme elemanları ve ifade nüanslarına değinmekte fayda olduğu düşünülmektedir.

4.1. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE İCRA ÖZELLİKLERİNİ BELİRLEYEN SÜSLEME ELEMANLARI

Süslemeler, bir ezginin anlatımını güçlendirmek ve kulağa daha etkili gelmesini sağlamak amacıyla, asıl notaya eklenen küçük nota ve özel işaretlere verilen genel ad olarak isimlendirilmiştir. Ses ya da çalgı müziğinde, ezgiye kıvraklık kazandıran bu yapılar, sanatçıların ustalıklarına ve zevklerine bırakılarak yapılmış ve bu durum günümüze kadar süre gelmiştir (Sözer, 2005: 668).

Karolyi, süslemeler konusundaki ifadelerinde şu bilgilere yer vermektedir;

“Öteki sanat dallarından bazılarında olduğu gibi, müzikte de, dekoratif amaçlarla ana ezgiye eklenen öğelere süsleme denir. Bunların en doğal biçimi, halk şarkıcılarının okudukları ezgiye kattıkları süslemelerin oluştuğu ‘melizma’lardır. Bu yaptıkları içgüdüsel eklemeyi doğaçlama benzeri bir yoldan gerçekleştirirler. Sanat müziğinde ise, çeşitli süsleme sesleri bilinçli olarak yerleştirilmiş, nota yazısında açıkça gösterilmiştir. En sık kullanılan müziksel süslemeler Abantı (Appogiatura), Çarpma (Acciaccatura), Yukarı ve Aşağı Mordan, Grupetto ile Titretim ya da Tril'dir” (1995: 35-36).

Süslemeler, usûlü dolduran gerçek notalar olmadığından, notadan çıkarılsalar dahi usûlü bozmamaktadır. Bu küçük nota ve işaretler, değerlerini kendilerinden önceki veya sonraki gerçek notalardan almakta ve eserin hızı ne olursa olsun, mümkün olduğunca kısa zamanda çalınmaktadır (Torun, 2000b: 282).

Süsleme elemanlarını, çarpma, apojatür, grupetto, mordan, glissando, portamento, tril, tremolo, vibrato, vurgu, falsetto, rubato, stapo, subito, resitatif ve staccato olarak saymamız mümkündür.

4.1.1. Çarpma

Müzikte en çok kullanılan süsleme elemanı olarak, karşımıza “çarpma” çıkmaktadır. Bu süsleme elemanı, yay ya da parmak darbesi ile icra edilen kısa değerdeki notalardır. Çarpma, genel olarak üzeri çizili küçük sekizlik nota ile gösterilmektedir (Kaçar, 2009a: 28). Makam müziğinde sıkça kullanılan bu süsleme türü, aslında değerini kendinden sonra gelen notadan almaktadır. Bu tür çarpma, esas notadan önce geldiği için, kuvvetli zamana denk getirilerek vurgulu çalınır ya da söylenir (Özbilen, 2007: 12).

Çarpmayı açık bir şekilde, nota halinde yazarak gösterebiliriz. Bu durum, yapılaşını ya da duyumu değiştirmemektedir. Ancak, Batı müziğindeki besteciler, nadirde olsa çarpmaları açık olarak yazabilmektedir. Nota olarak çarpmayı şu şekilde göstermemiz mümkündür:

Şekil 6. Çarpma



Şekilde gösterildiği gibi, çarpma işaretinden hemen sonraki notaya vurgu getirmek önemlidir. Bunun sebebi, çarpmanın daha belirgin halde duyulmasıdır.

Bestesi Sadeddin Kaynak, güftesi Cemal Nabedit ve seslendirmesi ise Münir Nurettin Selçuk'a ait olan “Akşam Yine Gölgen, Yine Akşam” adlı Muhayyerkürdi makamındaki şarkıda, çarpma işareti örneği şu şekilde gösterilmektedir:

Şekil 7. Eser İçerisinde Yer Alan Çarpma Örneği

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Seslendirilen' and the bottom staff is 'Yazılan'. The lyrics are 'yi ne göl gen'. The music is in 3/4 time and features a triplet of eighth notes in the first measure of each staff.

Kaynak: Özbilen 2007: 38

4.1.2. Apojatür (Basamak Nota)

“Apojatür”ü esas sese bir üst ya da bir alt derecesine dokunarak geçme veya asıl notaya basamak yapma olarak tanımlamak mümkündür (Töreyn, 2015: 23). Çoğunlukla çarpma ile beraber, bu süsleme işareti, makam müziğinde de kullanılmaktadır. Görüntü olarak çarpma ile karıştırılabilir ancak, apojatür notasının üzeri, çarpmadaki gibi kesik işareti ile gösterilmemektedir. Diğer bir husus da, çalınırken ya da söylenirken, kendisinden sonra gelen notalara vurgu getirilmemesidir.

Apojatürler, kendilerinden sonra gelecek notaya, melodik ve armonik olarak zenginlik kazandırmaktadır. Basamak notaları, genel olarak esas notanın geciktirilmesidir. Bu yüzden, esas notanın durumuna bağlı olarak, altında ya da üstünde yazılabilmektedirler. Yazım olarak, esas notaya bir bağ ile bağlanmaktadır ve normal nota ile karıştırılmaması için, küçük nota olarak gösterilmektedir. Çalım ya da söylemde basamak notaları, her zaman vuruşla beraber yapılmaktadır (Özçelik, 2002: 85).

Apojatürlerin farklı yazım ve çalım şekilleri mevcuttur. Normal notalarda, noktalı notalarda ve bağlı notalarda yazımlarını görmek mümkündür. Ayrıca, çift apojatür yazımlarına da rastlanılmaktadır.

Şekil 8. Normal Apojatür

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'YAZILIŞI' and the bottom staff is 'OKUNUŞU'. The music is in 2/4 time and shows a normal apojatür notation.

Şekil 8’de yazılmış olan normal apojatür, barok dönemde melodiyi etkili hale getirmek yerine, armonik işlevi kuvvetlendirmek için yapılmıştır. Bu sebeple, fasıl müziğinde yer almamaktadır (Özbilen, 2007: 14). İkinci olarak gösterilmesi gereken

apojatür şekli ise, noktalı notalarda yazılan apojatürlerdir. Noktalı notadan önce yazılan apojatürler, genel kural olarak bağlandığı notanın üçte ikisinin değerini almaktadır (Özçelik, 2002: 91). Bunu şu şekilde göstermemiz mümkündür:

Şekil 9. Noktalı Notalarda Yazılan Apojatür



Bağlı notalarda yazılan apojatürler ise şu şekildedir:

Şekil 10. Bağlı Notalarda Yazılan Apojatür



Son olarak değinilmesi gereken basamak notası ise, iki nota olarak yazılan apojatürlerdir. Makam müziğinde sıklıkla kullanılan çift apojatürler, değerlerini kendinden önce ve sonraki notalardan alabileceği gibi, yazım açısından da notanın alt ya da üst kısmında belirtilebilmektedir. Aslında apojatür karakterinde değillerdir ve gerçek notanın vurgusu içerisinde yapılmamaktadırlar (Özbilen, 2007: 16). F. Neumann (1978: 488) ise, çift apojatürü zarafet açısından, ana notadan önce gelen bir melodi olarak belirtmiştir.

Şekil 11. Üstten Yazılan Çift Apojatürler



Şekil 12. Altan Yazılan Çift Apojatürler



Yine aynı eserde, (Akşam Yine Gölgen, Yine Akşam Muhayyerkürdi şarkı) bu sefer apojatür işaretinin örneği şu şekilde gösterilmektedir:

Şekil 13. Eser İçerisinde Olan Apojatür Örneği

The image shows a musical score for Şekil 13. It consists of two staves: 'Seslendirilen' (Sounded) and 'Yazılan' (Written). The 'Seslendirilen' staff has lyrics 'sem ne ye bak sam' and musical notation with an apojatür symbol (8 va... 2) above the final note. The 'Yazılan' staff shows the corresponding written notation.

Kaynak: Özbilen, 2007: 39

4.1.3. Grupetto

Esas notanın bir derece üst ya da bir alt ses perdesinden başlanarak yapılan ve üç ya da dört notadan oluşan melodik yapılara “grupetto” denilmektedir. Grupetto işareti, esas notanın üzerinde yatık bir şekilde, “S” harfi ile yazılarak gösterilmektedir. Yapılışı bakımından, esas notadan sonra gelen komşu nota yukarıya doğru hareket ediyorsa üstten, komşu nota alta doğru hareket gösteriyorsa, bu sefer grupetto alt taraftan başlanarak yapılmalıdır (Baltacıoğlu, 2013: 15). Bu ayrımları, aslında esas notaların yazılışından çok, “S” harfinin yazımlarından da anlamak mümkündür. “S” harfi alttan başlanarak yazıldıysa grupetto yukarıdaki notadan, üstten başlanarak yazıldıysa eğer aşağıdaki notadan başlanarak yapılmalıdır. Tabi sadece yazım olarak bu farklılığı yoktur. Örneğin; “S” harfi nota üzerinde, iki nota arasında, diyez-bemol işareti ile beraber yazılabilmektedir. Ancak yazım olarak sadece naturel işareti “S” harfi ile beraber değil tek başına da gösterilebilmektedir. Bunları şu şekilde göstermemiz mümkündür.

Şekil 14. Üstten Yapılan ve Nota Üstünde Yazılan Grupetto

The image shows musical notation for Şekil 14. It consists of two staves: 'YAZILIŞI' (Written) and 'OKUNUŞU' (Read). The 'YAZILIŞI' staff shows a note with an 'S' above it. The 'OKUNUŞU' staff shows the corresponding written notation.

Şekil 15. Üstten Yapılan ve İki Nota Arasında Yazılan Grupetto

The image shows musical notation for Şekil 15. It consists of two staves: 'YAZILIŞI' (Written) and 'OKUNUŞU' (Read). The 'YAZILIŞI' staff shows a note with an 'S' between two notes. The 'OKUNUŞU' staff shows the corresponding written notation.

Şekil 16. Alttan Yapılan ve Nota Üzerinde Yazılan Grupetto

YAZILIŞI

OKUNUŞU

The image shows a musical staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The top staff is labeled 'YAZILIŞI' and contains a single note with a fermata. The bottom staff is labeled 'OKUNUŞU' and contains a groupetto of sixteenth notes. A fermata symbol is placed above the first note of the groupetto.

Şekil 17. Alttan Yapılan ve İki Nota Arasında Yazılan Grupetto

YAZILIŞI

OKUNUŞU

The image shows a musical staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The top staff is labeled 'YAZILIŞI' and contains two notes with a groupetto written between them. The bottom staff is labeled 'OKUNUŞU' and contains the groupetto of sixteenth notes. A fermata symbol is placed above the first note of the groupetto.

Şekil 18. Diyez-Bemol ve Naturel İşareti ile Yazılan Grupetto

YAZILIŞI

OKUNUŞU

The image shows a musical staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The top staff is labeled 'YAZILIŞI' and contains three measures, each with a different sign above the first note: a sharp sign (#), a flat sign (b), and a natural sign (♮). The bottom staff is labeled 'OKUNUŞU' and contains the corresponding groupetto of sixteenth notes for each measure.

Bestesi Bimen Şen, seslendirmesi Hanende İbrahim'e ait olan "Al Sazını Sen Sevdiceğim Şen Hevesinle" Sultâniyegâh makamındaki şarkıda, grupetto örneği şu şekilde gösterilmektedir:

Şekil 19. Grupettoya Örnek

Usûlü: Sengin Semâi

Seslendiren: Hanende İbrahim

Beste: Bimen Şen

Seslendirilen

Yazılan

Al sa zı nı — sen sev — di — ce — ğim

The image shows a musical staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The top staff is labeled 'Seslendirilen' and contains the melody with lyrics. The bottom staff is labeled 'Yazılan' and contains the groupetto of sixteenth notes. The lyrics are 'Al sa zı nı — sen sev — di — ce — ğim'. There are various musical ornaments and signs above the notes, including a 'sub.' sign and a fermata symbol.

Kaynak: Özbilen 2007: 41

4.1.4. Mordan

Müzik dilinde, en çok kullanılan diğer bir süsleme elemanı ise, “mordan”dır. Esas notanın, iki ya da üç kere çarpma şeklinde yapılması ile oluşmakta, notanın üzerine konulan zikzak bir yatık çizgicik işareti ile gösterilmektedir (Baltacıoğlu, 2013: 15). Mordanın, Batı müziğinde özellikle Barok dönemde, yazım çeşitliliği ve kullanım farklılıkları mevcut olsa da, günümüzde üstten ve alttan olmak üzere, iki türü kullanılmaktadır. Bunu, şu şekilde göstermemiz mümkündür:

Şekil 20. Üstten Yapılan Mordan



Şekil 21. Alttan Yapılan Mordan



Bestesi, güftesi ve seslendirmesi Yesari Asım Arsoy’a ait olan “Dün Gece Bir Şuhun Bezmine Gittim” isimli Hüzûm makamındaki şarkının 38. ölçüsündeki mordan örneği, şu şekilde gösterilmektedir.

Şekil 22. Mordan Örneği

Kaynak: Özbilen, 2007: 50

4.1.5. Glissando

Kaydırmak anlamında kullanılan “glissando”, seslerin birbiri ardı ardına hızlı bir şekilde çalınıp söylenmesidir. Fransızca da “glisser”, İngilizce de “to slide” olarak adlandırılan glissando, nota üzerinde kırık çizgi işareti ile ya da kısaca “gliss” olarak belirtilmektedir (Say, 2005a: 225).

Şekil 23. Glissando Örneği



4.1.6. Portamento

“Portamento”, ses sanatında bir perdeden öteki perdeye geçerken sesi süzerek kaydırmak suretiyle geçiş yapılmasıdır. İki perde arasında bir çeşit bağlantılı geçiş sağlayan portamento, gırtlak ile sesi kesintiye uğratmaksızın sesleri bağlayarak uygulanır. Fransızca da port de voix, Almanca da portament olarak yazılmakta, nota üzerinde küçük “p” olarak belirtilmektedir (Say, 2005a: 435). Bestesi Udî Selanikli Ahmed Bey’e ait olan “Görmedim Uysun Felek Âmalime” Hüzûm makamındaki şarkıda portamento örneğini eseri seslendiren Hamiyet Yüceses, Şerif İçli ve Necati Tokyay şu şekilde göstermektedir.

Şekil 24. Portamento Örneği

Usûlü: Ağır Aksak

Seslendiren: H. Yüceses, Ş. İçli, N. Tokyay
Beste: Udî Selânikli Ahmed Bey

Kaynak: Özbilen, 2007: 54.

4.1.7. Tril

İtalyanca “trillo” kelimesinden gelen “tril”, titreme manasında kullanılmaktadır. Müzik yazısında üzerine konulduğu notayı tam, yarım, bazen de artık ikili aralığında tekrarlanan bir süsleme işareti olarak karşımıza çıkmaktadır. Seslendirilecek eserdeki tril kısa ise “tr” uzun ise “tr” şeklinde yazılmaktadır. Türk musikisi icrasında sıkça kullanılan tril, nota yazımında diğer süslemelerde olduğu gibi hiç gösterilmemektedir. Ancak son yıllarda yapılan yeni bestelerde bunu görmek mümkündür (Kaçar, 2020c: 171).

Şekil 25. Kısa ve Uzun Tril Örneği



Bestesi Lem’i Atlı’ya, seslendirenin Nerkis Hanım’a ait olduğu “Neş’em Emelim Rûh-i Hazînim Zedelendi” Hicâz makamındaki şarkıda tril örneği şu şekilde gösterilmektedir:

Şekil 26. Tril Örneği



Kaynak: Özbilen 2007: 60

4.1.8. Tremolo

Bir notanın çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanmasına “tremolo” denilmektedir. Nota üzerinde “trem” ya da yatık üç çizgi şeklinde yazılarak gösterilmektedir (Öztuna, 1990d: 325). Türk musikisinin mızraplı, yaylı ve vurmali çalgılarında kullanılan tremolo, özellikle Türk müziğinin klâsik eserlerinde hassasiyetle icra edilmeli, uzun notaları, karar perdeleri duyurarak sesin uzaması sağlanmalıdır (Kaçar, 2020c: 173).

Şekil 27. Aynı Nota Üzerinde Yapılan Tremolo Örneği



Şekil 28. Farklı Nota Üzerinde Yapılan Tremolo Örneği



4.1.9. Vibrato

“Vibrato”, ifade eklemek için kullanılan müzikal bir efekttir. Frekans modülasyonu (perde titreşimi) ya da genlik modülasyon (yoğunluk titreşimi) olarak ikiye ayrılmaktadır. Üflemeli enstrümanlar (yan flüt, trumpet, fagot, korno gibi) genlik modülasyonu, yaylı çalgılarda ise frekans modülasyonu hâkimdir. Şarkı sesinin doğal özgün yapısı ise her iki modülasyon üretimine uygundur. Bu durum ses üretiminin mekanik yönlerinden biridir (Verfaille, Guastavino, Depalle, akt. Regnier-Peeters, 2009: 1686). Her çalgının kendine özgü uygulama pozisyonu vardır. Udda, tanburda, kemanda farklı, neyde ise daha farklı çalım teknikleri mevcuttur. Parmakların sağa, sola merkezden ayrılmaksızın yaptığı salınımlar neticesinde ses titreşmektedir. Ancak bilinçsizce yapıldığında icrayı bayağılaştıran ve piyasa tavrına çeviren bir özelliği de mevcuttur (Kaçar, 2020c: 173). Ses icracılığında ise sesin canlılığını, parlaklığını belirginleştirmek amacıyla hafif ve dalgalı bir biçimde yapılmaktadır. Makam müziğinde üslûp gereği genellikle uzun makam sesleri dalgalandırılmaktadır (Özbilen, 2007: 20). Yesâri Âsım Arsoy’un seslendirmiş olduğu kendi bestesi “Ömrümce O Saf Aşkını Kalbimde Yaşatsam” adlı Kürdilihicâzkâr makamındaki şarkıda vibrato örneği şu şekildedir:

Şekil 29. Vibrato Örneği

13

Seslendirilen

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

Yazılan

vib. vib. vib. vib. p.

Kaynak: Özbilen, 2007: 64

4.1.10. Vurgu

“Vurgu”, melodinin belirli notalarını öne çıkartarak bir etki yaratmasına neden olan bir süsleme türüdür. Vurgular, icracı tarafından genellikle grupettoların ilk notalarını veya ezgi gurupları içerisinde diğerlerinden daha yüksek (tiz) frekansta olan notalara yapılan vurgu şeklinde görülmektedir. Özellikle son devir icralarında görüldüğü üzere yanlış kullanım sonucunda üslûp bayağılaşmaktadır. Bu yüzden dikkatli kullanım sergilenmelidir. Nota üzerinde “ > ” işareti ile gösterilmektedir (Özbilen, 2007: 32).

4.1.13. Subito

İtalyanca olan bu terim birden bire anlamında kullanılmaktadır. Kısaca “sub” ile gösterilmektedir (Çalışır, 2004: 205).

Şekil 33. Subito Örneği

7
Ba rış mam bü se ver mez sen
(SAZ)

Kaynak: Özbilen, 2007: 31

4.1.14. Resitatif

İtalyanca da “Recitativo”, İngilizce de “Recitative” Fransızca da ise “Recitatif” olarak yazılan bu ifade, anlam olarak yarı seslendirme, yarı söyleme üslûbu olarak konuşmaya yakın bir serbestlikte söylenen müzik olarak anlamlandırılmaktadır (Çalışır, 2004: 179). Nota üzerinde “Recitativo” ya da “Resitativo” olarak da yazıldığı görülmekle birlikte Türkçe de Reçitatif olarak isimlendirildiğini görebilmekteyiz.

Şekil 34. Resitatif Örneği

26
Resitativo
A gu şum a çık ren gin u çuk kal bim ı şık sız
(SAZ)

Kaynak: Özbilen, 2007: 33

4.1.15. Staccato

Notaların birbirinden ayrı olarak tek tek çalınıp söylenmesini belirten bir ifade terimidir (Sözer, 2005: 653). Notaların alt ya da üst kısımlarına nokta işareti konularak gösterilmektedir.

Şekil 35. Staccato Örneği

27
p.
Kar şım da gü nün çeh re si bir yas lı ça tık kız Hüs nün o ka dar
(SAZ)

Kaynak: Özbilen, 2007: 29

4.2. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE İCRA ÖZELLİKLERİNİ BELİRLEYEN İFADE NÜANSLARI

Bir eseri ifade etmek, o eserin karakterini, ruhunu, anlamını belirterek dinleyiciye aktarmaktır. Müzisyen, eseri başkalarına hissettirebilmek için, eseri önce kendi anlamalı, anlamını görmeli ve cümleleri ortaya koyabilmelidir. Yani icra ettiği eseri hissetmekle kalmamalı, bunu başkasına da duyurabilecek şekilde yorumlamalıdır (Fenmen, 1991: 21). Bunu yaparken nüans adını verdiğimiz müzikal dili kullanmalı ve yorumladığı eseri anlamlandırmalıdır.

Nüans, Fransızcadaki “nuance” kelimesinden gelmektedir. Anlam olarak ayırtı yani, bir müzik yapıtında kullanılan seslerin hafif, güçlü, yumuşak, şiddetli, güçlüden yumuşağa ya da hafiften şiddete doğru gibi tını farklılıkları belirlenmesi olarak belirtilmektedir (Sözer, 2005: 509). Bu müzikal ayrıntıların ifadenin en güçlü yönü olduğu kadar etkili kullanılması da yorumcular için önemli bir hedeftir. Belirli küçük işaretlerle gösterilen ama anlamsal olarak büyük olan bu ayrıntılar, bazen notada yazılmamış olsalar dahi, iyi müzisyenler tarafından sezgisel olarak ortaya koyulmaktadır. Özellikle Klâsik Türk Müziği'nde meşk aracılığı ile şekillenen nüanslar, icracının duygu, his, düşünce ve kalbi yaklaşımları doğrultusunda ifade edilmiştir. Müziğin yapı taşı olan ve eserlerde çoğunlukla kullanılan ifadeler ise şunlardır:

- * Pianississimo (ppp): Çok çok hafif
- * Pianissimo (pp): Çok hafif
- * Piano (p): Hafif, az sesle
- * Piano-forte (pf): hafif sestten birden kuvvetli sese geçiş
- * Forte-Piyano (fp): kuvvetliden hafife düşüş
- * Mezzo-Forte (mf): yarı kuvvetli
- * Forte (f): Kuvvetli
- * Fortissimo (ff): forteden kuvvetli
- * Fortississimo (fff): çok çok kuvvetli
- * Crescendo (cress.): Sesi gittikçe kuvvetlendirerek
- * Decrescendo (deces.): Sesi gittikçe söndürerek
- * Sforzando (sf): sesi birden kuvvetlendirerek (Çalışır, 2004: 70,73, 98, 99, 138, 165, 166, 195).

4.3. KLÁSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE İCRA ÖZELLİKLERİNİ BELİRLEYEN İCRACI KAYNAKLI UNSURLAR

Klâsik Türk Müziği geleneğinde elbette icra özelliklerinin belirlenmesinde en önemli unsurların başında sayılabilecek icracı kaynaklı unsurlar da söz konusudur. İcracının sesinin özellikleri ve sesinin oluşmasını sağlayan organlarının genetik yapısı o icracının karakteristik icra özelliklerini ortaya koymasında oldukça etkilidir. Ses rengi, ses yapısı, ses sahası, ses volümü, ses gürlüğü gibi sesin özelliklerinin haricinde, icracının damak, dil ve diş yapısı, hançere yapı ve hâkimiyeti, çene elastikiyeti, icrasının ortaya konulması ve şekillenmesini sağlayan önemli unsurların başında yer almaktadır.

İcracının genetik yapı ve özelliklerini bilinçli bir şekilde kullanması da yeteneği ve bu alanda almış olduğu eğitimle mümkün olabilmektedir. Bu sebeple icracının eğitim sürecinde edindiği tecrübeler de icracının icra özelliklerini belirlemektedir. Aldığı meşk eğitimi, dini ve edebiyat bilgisi sonucunda bilinçlenen icracı, eserleri kazanmış olduğu deneyimler doğrultusunda icra etmeye başlamaktadır. İcracının ses ve nefes tekniği, entonasyonu, kullandığı register ve rezonans bölgeleri, dil anlayışı, diksiyon ve artikülasyonu, eserin icrasında seçtiği akordu, o kişiye kendine özgü bir icra tarzı kazandıran önemli unsurlar arasında yer almaktadır.

İcracının fiziksel yapısı ve aldığı eğitimin haricinde, ruhsal yapısı da icra tarzının oluşmasına etken olan diğer önemli unsur olarak görülebilmektedir. İcra edeceği esere hâkimiyetiyle, esere nüfuz etmesi, eseri içselleştirip özümsemesi, eserin karakterini anlaması sonucunda eserden etkilenişi, bunu icraya yansıtabilme kabiliyeti, eseri yorumlama esnasında içinde bulunduğu hal ve tavrı, jest ve mimikleri yine icra tarzının bir karaktere sahip olmasında etkili olmaktadır.

Tüm bu önemli ve dikkate değer unsurların haricinde ayrıca icracının ırkından, soyundan, yaşadığı çağdan, sosyal çevreden ve kültürel değerlerden etkilenmesi, karakteri, dünya ve sanata bakış açısı, müzikalitesi, müzikal zekâsı, hafızası, algısı, hayal gücü ve yaratıcılığı da icra özelliklerine nüfuz edebilen diğer unsurlar olarak kabul edilmektedir.

4.4. KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE İCRA ÖZELLİKLERİNİ BELİRLEYEN ESER KAYNAKLI UNSURLAR

Klâsik Türk Müziği repertuarında yer alan her bir eserin kendine özgü bir eser kimliği olduğu söylenebilir. Eserin güftekârı, bestekârı, makamı, formu, usûlü, seslendirme hızı, gideri gibi önemli öğeler eserin kimliğini ortaya koymaktadırlar. Esere kimlik ve kişilik kazandıran bu unsurları daha fazla detaylandırarak ve bu unsurların icracının icra özelliklerine nasıl yansıdığını irdeleyecek olursak, mesela eserdeki güfte yapısı, şiirlerin aruz kalıplarına dayanan yapısı, güftelerin ifade özelliği ve gücü icracının eserin bu güfte özelliklerine göre icra sergilemesinde etkili olacaktır. İcra bu güfteye göre eserden etkilenecek ve kullandığı ifade nüanslarını güftelerin ifade özelliğine göre şekillendirecektir. Eserde yer alan şiirin aruz vezninin de bir musiki nağmesi gibi olduğu düşünüldüğünde bu ahenkten etkilenilerek bir icra anlayışı ortaya konulabileceği söylenebilir.

Eserde bestekâr kaynaklı unsurlar da oldukça önemlidir. Bestekârın yaşadığı dönemin gerektirdiği üslûp anlayışı, icracının icra özelliklerine yansıyan bir durumdur. Bestekârın seçtiği form yani biçimsel yapı, icranın o form yapısına uygun bir anlayışla yorumlanmasını gerektirmektedir. Bestekârın seçtiği makam, kullandığı aralıklar, çeşniler, geçkiler, ezgisel yapı ve motifler de yine esere kişilik kazandıran olgular olarak icra özelliklerini belirlemektedir. Kısacası her bir eserin organik yapısı, güfte, makam usûl ilişkisi, eserin prozodisi, icra özelliklerini belirleyen unsurlar arasında yer almaktadır ve bu unsurların da göz ardı edilmemesi gerekmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, Lale ve Nerkiş Hanımlar hakkında yapılmış ve yayımlanmış ulusal tez, makale, bildiri, cd albümü gibi çalışma ve konser etkinliğinin haricinde Klâsik Türk Müziği ses icracılığı alanında icra analizlerinin gerçekleştirildiği çalışmalara yer verilmiştir. Liste olarak gösterilen araştırmalar yazım tarihine göre sıralanmıştır.

1. TEZ

Lale ve Nerkiş Hanımlar üzerine yazılmış olan tezler:

Lale ve Nerkiş hanımlar hakkında yapılmış herhangi bir tez çalışmasına rastlanılmamıştır.

Klâsik Türk Müziği alanında icra özellikleri ve incelenmesine yönelik yazılmış olan tezler:

Eruzun, A. (1997). *Tanburi Cemil Bey'in Kemeñçe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma (İcra-Nota Farklılığı)* adlı yüksek lisans tezinde, kemeñçede geleneksel icranın teknik gelişmeye etkisi olacağı düşüncesinden hareketle, Tanburi Cemil Bey'in eldeki kayıtları incelenmiştir. Öncelikle saz eserlerinin kayıtları notaya alınarak içindeki teknik özellikler (yay bağları, farklı hareketler vs), üslûp özellikleri (süslemeler) incelenmiş ve sınıflandırılmıştır. Geleneksel icra üslûbuna dayanan bir anahtar görevi üstlenmesi için ortaya konulan bu çalışmada, belgelere dayandırılabilir somut materyaller ortaya çıkmıştır.

Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler* adlı sanatta yeterlik tezinde, Türk makam müziği repertuarından seçilen yirminci yüzyılın ilk yarısında kayıt edilmiş on dört eserin ses kayıtları analiz edilmiş, eserlerin notalarında yer almayan ancak icracıların zarafet ve ustalıklarla ilave ettikleri süslemeler sistematik bir yöntemle tespit edilmeye çalışılmıştır. Eserleri fasıllarda yer alan bestecilerin taş plağla okunan bestelerinin tercih edildiği bu araştırmada, fasıl şarkıcılığı eğitimi açısından metodik oluşumlara yönelik ve icra kolaylığı açısından süslemelerin nota yazımında kullanılabilmesi için işaretler önerilmiştir. Ayrıca fasıl şarkıcılığı icra tarihinin oluşturulması konusunda gerekli olduğu düşünülen önerilerde bulunulmuştur.

Sever, S. (2008). *Tanburi Cemil Bey'in Klâsik Kemençe ile Eser İcrasının Özellikleri* adlı yüksek lisans tezinde, Tanburi Cemil Bey'in klâsik kemençe ile icra ettiği bazı eserlerde yaptığı süslemeler, icra sırasında yazılı notadan yarattığı farklılıklar incelenmiştir. Tanburi Cemil Bey'in gerek kendi besteleri ve gerekse de diğer bestekârların eserlerini nasıl icra ettiği araştırılan bu çalışmada, Tanburi Cemil Bey'in bizzat icra ettiği eserler, sesli kayıtlarından notaya alınmış ve sonuçlar her eser için ayrı olmak üzere tablolar halinde sunulmuş ve yorumlanmıştır.

Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması* adlı doktora tezinde, ud icracıları arasında çok önemli bir yer tutan Udî Nevres Bey'in, on dört ayrı makamdaki yirmi taksimi ışığında tavrı ve musiki birikimi analiz edilmiştir. Ulaşılan bilgiler doğrultusunda yine kendisinin tercih ettiği makamlarda ve yapmış olduğu geçkileri kapsayan ud için on dört örnek alıştırma oluşturulmuştur.

Dural, S. (2011). *Türk Musikisi Meşk Geleneğinde Bir İcra; Hafız Sami* adlı yüksek lisans tezinde, Tanburi İsak'tan, Hammamizâde İsmail Dede Efendi'den, Dellalzâde İsmail Efendi'den, Bolâhenk Nuri Bey'den oluşan bir meşk silsilesine bağlı bulunan Hâfız Sami'nin makam anlayışı, üslûbu ve tavrı, Ferahnâk makamında okuduğu gazel üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yapılan analiz çalışmasında Hâfız Sami'nin bağlı bulunduğu meşk silsilesinden edindiği birikimle gazel icrasında formal yapıları nasıl kurduğu, Ferahnâk makamını nasıl icra ettiği, güfteyi ve ritmik yapıları nasıl kullandığı, motifleri nasıl işlediği ve hangi süsleme tekniklerini kullanmayı tercih ettiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

İşıktaş, B. (2011). *Şerif Muhittin Targan'ın Ud Tekniğine Katkısı; 6 Ud Taksimlerinin Analizi* adlı yüksek lisans tezinde, Türk müziğinin en önemli ud icracılarından biri olan Şerif Muhittin Targan'ın ud tekniğine olan büyük katkıları ele alınmıştır. Kendisini diğer ud icracılarından ayıran sol ve sağ el tekniği, özellikle sağ el mızrap tekniğine olan hâkimiyeti ve Uşşak, Müstear, Ferahfezâ ve Hicâz makamlarında olmak üzere toplamda altı ud taksimi, makamsal ve teknik açıdan incelenmiştir.

Halili, S. (2011). *Cüneyd Orhon'un Kemençe İcrasının Özellikleri* adlı yüksek lisans tezinde, Cüneyd Orhon'un hayatı, sanatçı kişiliği, aldığı musiki eğitimi, sanat alanında yaptığı çalışmalar, yetiştirdiği öğrencileri, notistik ve soliste refakat yönleri ve ayrıca dört telli kemençenin Türk müziği eğitiminde Cüneyd Orhon ile var oluş süreci

yapılan röportajlardan da destek alınarak incelenmiştir. Ayrıca kendisinin üç ve dört telli kemençeler ile yaptığı Hüseyini ve Hicâz makamındaki taksimlerinin ve üç telli kemençe icrasından Neyzen Tefvik Kolaylı'nın Nihâvend Saz Semaisi ve dört telli kemençe icrasından Refik Talat Alpman'ın Mâhur Saz Semaisi'nin analizi gerçekleştirilmiştir. Notaya alınan icraların özellikleri ve analizler değerlendirilmiş, Cüneyd Orhon icrasının genel özellikleri anlatılmış ve onu diğer icracılardan ayıran özelliklere değinilmiştir.

Özdemir, G. B. (2013). *Sözlü Türk Müziği'nde Yorum* adlı sanatta yeterlik tezinde, sözlü Türk müziği'nde "yorum" kavramının içeriğinin ortaya konulması ve yorumu oluşturan unsurların tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Bu çalışmada yorum farklılıklarına sebep olan çeşitli süslemelerin tespit edilebilmesi için dinlenen çeşitli kaynaklar arasından sekiz yorumcu seçilmiş ve yorumladıkları on bir eser incelenmiştir. İcra kolaylığının yanı sıra yoruma ruh veren söz konusu süslemelerin nota yazımında kullanılabilmesi adına, bazı işaretlerle ifade edilmesi yönünde öneriler sunulmuştur.

Durgutlu, M. (2013). *Sözlü Türk Musikisi'nde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Belir Sıtkı Sezgin'in Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları* adlı yüksek lisans tezinde, sözlü musikide solistliğin tarihsel sürecinin aydınlatılması, solistlerin üslûp özelliklerini yansıtan işaretlerin daha belirgin biçimde notaya aksettirilmesi ve gelecek nesiller için bir kaynak oluşturulması amaçlanmıştır. Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça'nın üç örnek eser üzerindeki icralarının benzerlik ve farklılıkları incelenmeye çalışılmıştır.

Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıtkı Sezgin İcrâlarının Analizi* adlı yüksek lisans tezinde, Türk Makam Müziği terminolojisinde müziğin icra alanında birlikte veya birbirinin yerine kullanılan üslûp ve tavır kavramları anlam bakımından somutlaştırılmaya çalışılmış ve üç önemli ses icracısı olan Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıtkı Sezgin'in kâr ve şarkı formunda okudukları ortak eserlerde kullandıkları süsleme elemanları ve nüansları karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir. İcracılar arasındaki üslûp ve tavır benzerlik ve farklılıkları somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Koroğlu, N. O. (2015). *Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçevde Oluşturulan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği* adlı doktora tezinde, Niyazi Sayın'ın toplulukla icra ettiği otuz iki saz eserinin görsel-işitsel kaydı bulunarak araştırma kapsamına alınmıştır. Bu kayıtların müziksel dikteleri yapılmış, tespit edilen ve Niyazi Sayın'ın tavrı özelliklerini yansıtan süsleme öğeleri ve artikülasyon öğeleri kullanılarak etütler oluşturulmuş, oluşturulan bu etütlerin ney eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik uzman görüşleri alınmış ve bu görüşler değerlendirilmiştir.

Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili* adlı doktora tezinde, Nubar Tekyay'ın hayatı, besteciliği, hakkında yapılan akademik çalışmalar incelenmiş, taksimlerinde kullanmış olduğu süsleme teknikleri, ifade unsurları analiz edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada on altı adet giriş ve üç adet geçiş taksimi notaya alınarak taksimlerin teknik, melodik ve nazari açıdan tahlili yapılmıştır. Teknik tahlil ile Nubar Tekyay'ın keman icrasındaki pozisyon, süsleme teknikleri ve ifade unsurları, meloidk tahlil ile taksimlerdeki özgün soru-cevap cümleleri, sekileme, tartım ve hız değişkenlikleri, nazari tahlil ile ise taksimlerin tamamı cümle cümle ayrılarak makamların seyri, geçki ve perde kullanım özellikleri gelenek yaklaşımlarına bağlı kalınarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Bükülmez, H. (2017). *Haydar Tatlıyay ve Sâdi Işılay'ın Keman İcralarının Tahlili* adlı yüksek lisans tezinde, Haydar Tatlıyay ve Sâdi Işılay'ın bestelenmiş eser icralarındaki tavrı özelliklerinin tespit edilerek, söz konusu farklılığın ortaya konulması amaçlanmıştır. Kendilerinin icra ettiği toplamda 24 adet bestelenmiş eser notaya alınarak TRT repertuarındaki nota nüshaları ile karşılaştırılmıştır. Her iki sanatkârın icra özellikleri, süsleme teknikleri, ezgisel çeşitlemeler, tartımsal çeşitlemeler, yay teknikleri ve müzikal ifade unsurları basamakları doğrultusunda tahlil edilmiştir.

Doğan, E. (2019). *Klâsik Türk Müsîkîsi Kadın Ses İcrâcılarında Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın Tavrı Özelliklerinin Tahlili ve Mukâyesesi* adlı yüksek lisans tezinde, Klâsik Türk Müziği'nin kabul görmüş kadın hanendelerinden Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman'ın tavrılarının mukâyesesi amaçlanmıştır, kendilerinin eser icraları notaya alınarak asıl nota ile karşılaştırılmıştır. Ortak icra ettikleri 24 eser üzerinden, kullanmış oldukları süsleme teknikleri, nota dışı icra unsurları, müzikal ifade unsurları ve eser icra anlayışları tahlil edilmiştir.

Özçeltik, B. (2019). *Türk Müziğinde Gazel İcralarının Müzikal Analizi* adlı yüksek lisans tezinde, XIX. ve XX. yüzyıl olmak üzere iki dönemin referans kabul edilen ses sanatkarlarından gazel icralarıyla öne çıkan Hâfız Sami, Hâfız Kemal, Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Uşşak makamında icra ettikleri birer gazel ele alınmıştır. Bu gazeller, makamsal özellikleri, biçimi, yapısı, terennümleri, okuyuş hızları, icra öğrelerinin süreleri, toplam eser süresine oranları, kullandıkları süsleme teknikleri bakımlarından analiz edilmiştir.

Vural, F. (2019). *Kanuni Hacı Arif Bey ve Kanuni Vecihe Daryal Taksimlerinin İcra Teknik Analizleri* adlı yüksek lisans tezinde, Türk müziği kanun icracıları arasında ekol olarak kabul edilen Kanuni Hacı Ârif Bey ve Vecihe Daryal'ın hayatları ve müzikal kariyerleri hakkında bilgiler verilmiştir. Ayrıca her iki icracının günümüze ulaşmış üçer adetten, altı tane taksimi notaya aktarılarak, icra tekniği yönünden incelemeleri yapılmıştır. İrcacıların kullanmış oldukları mızrap vuruşları, mandal kullanımı dikkate alınarak, uyguladıkları süslemeler ayrı ayrı belirtilerek açıklanmış, icracıların üslûpları karşılaştırılmıştır.

Parlar, N. (2019). *TRT Kurumuna Bağlı Radyolardaki Günümüz Türk Müziği Keman İcra Üslûbunun Tespit ve Teşrihi* adlı yüksek lisans tezinde, günümüz icra kurumlarının başında gelen TRT kurumuna bağlı radyolarda görev alan ve keman icra eden sanatkarların icraları, yay teknikleri ve süslemeler (teknik, ezgisel-tartımsal çeşitleme) bakımından incelenmiştir. Özelde bağlı bulunduğu icra kurumuna ait üslûbun tespit edilmesi genelde ise günümüzdeki söz konusu kurumdaki Türk müziği keman icra üslûbunun ortaya konulması amaçlanmıştır.

Sahil, M. (2019). *Kemanda Türk Müziği Süslemelerinin İcrası İçin Hazırlanmış Alıştırmaların Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği* adlı yüksek lisans tezinde, Türk müziği keman üslûbunun bileşenlerinden olan çarpma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme gibi süslemelerin, örnekleme oluşturan Türk Müziği'nin önde gelen keman icracılarının icralarında ne şekilde yer aldığı incelenmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda süslemelerin daha etkili bir icrası amaçlanarak keman eğitiminde kullanılabilir alıştırmalar oluşturulmuştur ve uzmanlar tarafından kullanılabilirliği test edilmiştir.

Timur, S. (2016). *Münir Nûrettin Selçuk'un Seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerif'in İcrâ Yönünden Analizi* adlı yüksek lisans tezinde, Münir Nurettin Selçuk'un Bayâti Âyîn-i Şerif'i seslendirirken nasıl bir icra sunduğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

2. MAKALE VE BİLDİRİ

Sarı, G. Ç. (2013). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadın Müzisyenler: Taş Plak Geleneğinde Lale ve Nerkiş Hanımlar CD'si* adlı makalede, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın hayatı ve plakları hakkında bilgiler sunulmasının haricinde Bülent Aksoy'un yayına hazırladığı Kalan Müzik yapımı olan Lale ve Nerkiş Hanımlar CD'si, içeriği ve icralar hakkında yorumlara yer verilmektedir.

Kaçar, G. Y. (2005). *Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar* adlı makalede, Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Refik Fersan, Şerif Muhittin Targan, Yorgo Bacanos, Udî Hırant gibi usta sazendelerin icraları örnek olarak seçilmiş ve notada belirtilmeyen, icracıların irticalen yaptıkları nota dışı icralar ve süslemeler incelenmiştir.

Özel, A. E. (2010). *Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavır Özellikleri* adlı makalede, Tanburi Cemil Bey tarafından taş plaklarda kemençe ile icra edilen saz eserleri kayıtları notaya alınmıştır. Aynı dönemde basılmış olan edisyonlar ile karşılaştırmalı olarak incelenen kayıtlar arasındaki icra farklılıkları tespit edilmiştir. Belirli süsleme isimleri altında kategorize edilen bu veriler, kullanıma göre en fazladan en aza doğru sıralanmıştır. Böylelikle Tanburi Cemil Bey'in kemençe ile saz eserleri icrasında kullanmış olduğu karakteristik ornemantasyon tekniği tespit edilmiştir.

Hatipoğlu, V. (2010). *Cemil Bey'in Kemençe İcrasında Kullanmış Olduğu Süslemeler* adlı makalede, büyük kemençe virtüözü Cemil Bey'in "Traditional Crossroads" tarafından 1995 yılında yayınlanmış olan "Vol. II & III" isimli kompakt diskte yer alan kemençe ile icra etmiş olduğu saz eserleri analiz edilmiştir. Söz konusu eserlerin icrası notaya alınmış ve TRT repertuarında yer alan günümüz nota örnekleri ile karşılaştırılmıştır. Böylelikle Tanburi Cemil Bey'in kemençe icrası sırasında uygulamış olduğu süsleme teknikleri ve ilave notalar tespit edilmiş ve kendisinin kemençe icrasına ilişkin üslûbu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Kurtuldu, E. B., Ergan, M. S. (2011). *Geleneksel Türk Musikisi Ses İcralarından Hafız Sami'nin Hayatı ve Gazel İcracılığı Üzerine Bir Çalışma* adlı makalede, gazel ve gazelin edebi yapısının yanı sıra, gazelhan Hâfız Sami'nin Türk müziğindeki yeri, önemi ve gazel icracılığı incelenmiştir.

Özdemir, A. T., Öner, N. O. L. (2011). *Ud İcra Geleneğinde Cinuçen Tanrıkörür Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansımaları* adlı makalede, Türk müziğinin önemli isimlerinden biri olan Cinuçen Tanrıkörür'un icra üslubu, Uzzal makamında yaptığı taksim üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Makamsal açıdan yapılan analizde, makamın işlendiği ses sahası, seyir yapısı ve makamsal geçkiler değerlendirilmiş, ud icra tekniği bakımından yapılan analizde ise tercih edilen akort, klavye üzerindeki pozisyonların kullanım şekli ile sık kullanılan süslemeler sağ ve sol el tekniklerini içeren bir anlayışla çözümlenmiştir.

Turgay, N. Ö., Ayangil, R. (2016). *Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar* adlı makalede, on icracı üzerinden yapılan on dört eserin ses kayıtlarında yalnızca insan sesi ile gerçekleştirilen süsleme elemanları olan nota dışı farklılıklar üzerinde belirleme ve sınıflama girişimi ile bu elemanların müziğe sağladıkları katkı ve etkilerin neler olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

Koroğlu, N. O. (2016). *Niyazi Sayın'ın Üslup ve Tavrını Yansıtan Süsleme Öğeleri* adlı makalede, Niyazi Sayın'ın toplulukla icra ettiği otuz iki saz eserinde kullandığı süsleme öğeleri tespit edilerek, bu öğelerin saz eserlerindeki kullanım sıklığı ortaya konulmuştur. Bu öğelerin tespit edilmesi aşamasında saz eserlerinin geleneksel notaları, işitsel ve görsel/işitsel kayıtları elde edilmiş, bu kayıtlar Niyazi Sayın'ın kişisel icra tavrının ortaya konulması amacıyla müziksel dikte yöntemiyle notaya alınmıştır. Notaya alınan icra biçimi ile saz eserlerinin geleneksel notası iki ayrı dizekte gösterilerek farklar ortaya konulmuştur.

Gürel, M. (2016). *Hakkı Derman'a Ait Bayati Keman Taksiminin Analizi* adlı makalede, Hakkı Derman'a ait Bayâti keman taksimi notaya alınarak taksim teknik, melodik ve nazari açıdan analizi yapılmıştır. Teknik analiz ile Hakkı Derman'ın keman icrasındaki süsleme teknikleri ve ifade unsurları analiz edilerek açıklanmıştır. Melodik analiz ile taksimdeki tartım kullanımları, ajiliteli pasajlar ve Hakkı Derman'ın kişisel motifleri ortaya çıkarılmıştır. Nazari analiz ile taksim tamamı cümle cümle ayrılmış, Hakkı Derman'ın seyir anlayışı geleneksel yaklaşıma bağlı kalınarak açıklanmıştır. Kendisinin nazari anlayışı on iki ayrı kaynaktaki (edvardaki) makam tarifleri ile kıyaslanarak ortaya konulmuştur.

İlgar, K. (2017). *Mesut Cemil'in Rast Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Analizi* adlı makalede, Mesut Cemil'in biyografisi, sanatçı kimliği ve viyolonsel performansları hakkında bilgi verilmesinin yanı sıra, kendisinin Rast makamındaki viyolonsel taksimi pozisyon, yay teknikleri, süsleme teknikleri, ritmik kalıplar, müzik cümleleri, biçimsel yapı, müziksel anlatım öğeleri bakımından incelenmeye çalışılmıştır.

Bükülmez, H. (2017). *Kemani Sadi Işılây'ın Saz Eseri İcrasının Tahlili* adlı makalede, Sâdi Işılây'ın icra etmiş olduğu saz eserinden Nikolâki'nin Müstear Peşrevi ve İrtical Dede'nin Müstear saz semaisi icrasındaki tavrı özelliklerinin tespit edilerek söz konusu farklılığın ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu eserlerdeki icra biçimi notaya alınmış ve TRT repertuarındaki nota nüshası ile karşılaştırılmıştır. Sâdi Işılây'a ait icra özellikleri süsleme teknikleri, ilave notalar, tartım değişiklikleri, yay teknikleri ve müzikal ifade unsurları basamakları doğrultusunda tahlil edilmeye çalışılmıştır.

Kazazoğlu, İ. (2017). *Geleneksel Kanun İcracısı Örneği Olarak Vecihe Daryal ve Hicaz Taksiminin Tahlili* adlı makalede, Vecihe Daryal'ın hayatına kısaca değinilmiş ve "kız neyi" akordunda icra etmiş olduğu Hicâz Taksim notaya alınmıştır. Taksim teknik, ezgi ve makam tahlili yapılmıştır. Teknik tahlil ile Vecihe Daryal'ın tavrı özelliklerini ortaya koyan süslemeler incelenmiş ve örneklendirilmiştir. Ezgi tahlili ve taksimdeki tartım kullanımları ile kendisinin kişisel motifleri ortaya çıkarılmıştır. Makam tahlili ile ise taksim seyiri açıklanmış, perde kullanım sıklığı tabloya aktarılmış ve arızalı perdelerin frekansları ölçülerek 6'lı mandal sistemindeki kanunlara karşılık gelen mandal sayıları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Halili, S. M. (2018). *Erol Deran'ın Kanun ile Eser İcrasının Özellikleri* adlı makalede, Prof. Erol Deran'ın biyografisi ve özellikle kanun sazı ile eser icrasındaki özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Kendisinin sanatı, müzisyenliği ve akademisyenliği hakkında bibliyografik ve diskografik bilgiler verilmiş olup, Türk makam müziğine katkıları ve kanun icra kayıtlarının notaya alınmak sureti ile yapılan analizler ayrıntılı bir biçimde sunulmaya çalışılmıştır.

Demirdirek, S.B. (2018). *Hakkı Derman'ın Hicazkâr Taksiminin Tahlili ve Bu Taksime Yönelik Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması* adlı makalede, Hakkı Derman'ın Hicâzkâr makamındaki taksiminde kullanmış olduğu süsleme teknikleri, yay teknikleri, ritim özellikleri, kişisel motif ve pozisyonları

incelenmeye çalışılmıştır. Kendisine ait olan Hicâzkâr makamındaki taksim notaya alınmış ve bu nota üzerinde kategorik içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Bu noktadan hareketle keman eğitimine kullanım amacıyla egzersizlerin oluşturulması amaçlanmıştır.

Düzün, E. (2019). *İzzettin Ökte'nin Buselik Tanbur Taksiminin Tahlili* adlı makalede, İzzettin Ökte'nin süsleme teknikleri, ifade unsurları, mızrap kullanımı ve makam kullanımı icra etmiş olduğu Bûselik makamındaki taksim üzerinden kategorik içerik analizi ile incelenmeye çalışılmıştır.

Ayaz, N., Kaplan, D. (2020). *Meral Uğurlu Tarafından İcra Edilen "Bir Elif Çekti Yine" Eser Örneğinde Kullanılan Süsleme ve İcra Teknikleri Üzerine Bir Analiz* adlı makalede, Meral Uğurlu'nun "Bir Elif Çekti Yine" adlı eserin icra sırasında yapmış olduğu teknik farklılıklar belirlenerek nota üzerinde gösterilmiştir. Ayrıca belirtilen bu değiştirici işaretlerin icra sırasında nasıl ve ne sıklıkla yapıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Erdoğan, E. (2020). *Hasan Ferit Alnar'ın İcra Üslûbunu Belirleyen Süslemeler ve Kanun Eğitime Yansımaları: Acemaşiran ve Suzinak Taksim Örneği* adlı makalede, Hasan Ferit Alnar'ın kanun icra üslûbunu belirleyen süslemeler, seçilmiş iki taksim üzerinden incelenmeye ve ortaya konulmaya çalışılmıştır. Notaya alınan iki taksim örneğindeki süslemelerin kanun eğitiminde kullanılması halinde öğrencilerde nasıl bir yansıma bulacağına da ortaya konulması amaçlanmıştır.

Çetik, Ö., Gönül, M. (2020). *Cemil Bey'in, Hüseyini Viyolonsel Taksiminin Rehber-i Musikiye Göre Makam Tahlili* adlı makalede, Tanburi Cemil Bey'in viyolonsel ile icra etmiş olduğu Hüseyini makamındaki taksimi, müellifi olduğu "Rehber-i Musiki"deki makam anlatımı temelinde irdelenmeye çalışılmıştır. Böylelikle kendisinin nazariyat yaklaşımı ve icrası arasındaki benzerlik ve farklılıklar makam tahlilleriyle somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Kaçar, G. Y. (2021). *Türk Müsîkîsinin Öncü Kadın Hânendelerinden Lâle ve Nerki Hanımlar'ın Tavrı Özelliklerinin Tahlili* adlı bildiri, Lale ve Nerki Hanımlar'ın ses icralarının tavrı özellikleri açısından tahlili gerçekleştirilmiş, kendilerinin icraları, güftelerin telaffuzu ve anlamına uygun söylemeleri, eseri yorumlama biçimleri, hançere kullanımları ve süsleme teknikleri gibi konular irdelenmiştir.

3. KİTAP

Lale ve Nerkiş Hanımlar hakkında yazılmış herhangi bir kitaba rastlanmamıştır. Araştırmanın konuları ile ilgili önemli kaynaklardan biri olan kitap yayınları, kaynakçada gösterilmiş olmasından dolayı bu konu başlığı altında ayrıca listelenmemiştir.

4. CD ALBÜMÜ

Aksoy, B. (1998). *Lale ve Nerkiş Hanımlar (Kalan Müzik, Arşiv Serisi)* cd albümünde, Kalan Müzik'i kuran ve kıymetli taş plakları stüdyolarda temizleterek CD halinde yayımlayan Hasan Saltık'ın yapımla Bülent Aksoy'un yayına hazırlamasıyla Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın seslendirdiği yirmi beş eser yer almaktadır.

Aksoy, B. (2011). *Lale ve Nerkiş Hanımlar (Güvercin Müzik, Türk Musikisinin Ustaları IV)* cd albümünde, Güvercin Müzik Yapım'ın danışmanı Fikret Karakaya'nın desteği ve Bülent Aksoy'un yayına hazırlamasıyla Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın seslendirdiği on yedi eser yer almaktadır.

Aksoy, B. (2011). *Lale ve Nerkiş Hanımlar (Güvercin Müzik, Türk Musikisinin Ustaları V)* cd albümünde, Güvercin Müzik Yapım'ın danışmanı Fikret Karakaya'nın desteği ve Bülent Aksoy'un yayına hazırlamasıyla Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın seslendirdiği on dokuz eser yer almaktadır.

5. KONSER

İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi Mehmet Emin Bitmez'in projesine yönelik İstanbul Sazkâr Topluluğu tarafından 25 Ocak 2013 tarihinde, Cemal Reşit Rey (CRR) konser salonunda "Türk müziği'nin iki usta hanımefendisi Lale ve Nerkiş Hanımlar" isimli konser gerçekleştirilmiştir. İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı mezunları sanatçılar Yaprak Sayar ve Ezgi Köker'in solist olarak yer aldığı konserde Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın seslendirdiği eserler onların ses tonuna ve tavrına uygun şekilde icra edilmiş, böylelikle Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın o günkü zevk, estetik ve okuma özelliklerinin günümüze taşınması amaç edinilmiştir. Türk müziği geleneğinin yeniden canlandırılması hedeflenen konserde toplum tarafından az tanınan Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın yâd edilmesi arzu edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LALE VE NERKİS HANIMLAR'IN SESLENDİRDİKLERİ ESERLERDEKİ İCRA ÖZELLİKLERİNİN MÜZİKAL UNSURLAR AÇISINDAN İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ

Bu çalışmada, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın seslendirdikleri eserlerdeki karakteristik icra özelliklerinin müzikal unsurlar açısından incelenerek tespit edilmesi ve somutlaştırılmaya çalışılması amaçlanmıştır. Bu analiz çalışmasıyla, o dönemlerdeki Klâsik Türk Müziği icra anlayışının gün yüzüne çıkarılması ve icra özellikleri hakkında fikir sahibi olunması hedeflenmektedir.

Araştırma,

- * Lale ve Nerkis Hanımlar'ın hayatının ve sanatının incelenmesi,
- * Lale ve Nerkis Hanımlar'ın seslendirdikleri eserlerdeki icra özelliklerinin, müzikal unsurlar açısından analiz yöntemi ile ele alınması,
- * Meşk sistemi vasıtasıyla, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın edindiği birikimde emeği geçen hocaları Udî Nevres Bey'in de icra özellikleri hakkında fikir sahibi olunması,
- * Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet'in ilk yılları arasındaki dönemlerin icra özelliklerinin ortaya konulması,
- * Klâsik Türk Müziği alanında yetişecek yeni nesil ses icracılarının üslûp ve tavır öğrenim sürecine kılavuz olması ve gelecekte icra alanında yapılacak olan araştırmalara ve metotlara kaynak oluşturması bakımından önem taşımaktadır.

2. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Bu araştırmada, taş plakların en eski kayıtları dinleme imkânı sunduğu, meşk açısından bir eğitimci görevi gördüğü ve geçmiş ustaların icra özelliklerini yansıttığı düşüncesiyle, Klâsik Türk Müziği alanında ulaşılabilen en eski kadın ses icracılarından icra özellikleri ile örnek teşkil eden Lale ve Nerkis Hanımlar ele alınmıştır. Müziğin zaman içerisinde değişimi ve gelenekteki icra anlayışından zaman içerisinde uzaklaşmaya başlanmasından kaynaklı, yeni nesil ses icracılarının geçmişe ait kendilerine kılavuz olabileceği ve yol göstereceği iyi icra örneklerine ihtiyaç duyduğu söylenebilir. Yapılan bu araştırmada, yeni nesil sanatçıların gelişimine ışık tutabilecek icra anlayışına sahip Lale ve Nerkis Hanımlar'ın seslendirdikleri eserlerdeki icra

özellikleri müzikal unsurlar açısından nasıldır? sorusu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

Araştırmanın alt problemleri ise şu şekilde belirlenmiştir;

* Lale ve Nerkis Hanımlar'ın seslendirdikleri eserlerdeki icra özelliklerinin oluşmasını sağlayan müzikal unsurlar (süsleme elemanları ve ifade nüansları) nelerdir?

* Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özellikleri ile notaya alınan eserlerin TRT repertuvarındaki nota nüshaları arasındaki farklılıklar nelerdir?

3. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI

Bu araştırmada;

* Seçilen araştırma modelinin araştırmanın amacına ve konusuna uygun olduğu,

* Veri toplama aracı olarak kullanılan kaynak tarama, doküman analizi, karşılaştırmalı analiz ve çözümlene işlemlerinin araştırma için gerekli bilgilere ulaşmayı sağladığı,

* Lale ve Nerkis Hanımlar'ın yaşadıkları dönemin özelliklerini yansıttıkları ve o günün icra anlayışını temsil ettikleri,

* Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özelliklerini ortaya koyan kayıtlardan elde edilen notaların büyük çoğunluk tarafından kullanılan TRT nota arşivlerindeki eser nüshaları ile karşılaştırılmasının araştırmaya doğru veri sağlayacağı sayıltılarından hareket edilmiştir.

4. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Araştırma;

* 1895-1975 yılları arasında yaşamış Lale ve Nerkis Hanımlar'ın ulaşılabilen hayat hikayesi ile,

* Taş plak koleksiyonlarında Lale ve Nerkis Hanımlar'ın birlikte seslendirdiği ve kendilerinden önce 1700 ile 1800 yıllar arasında yaşamış bestekârların beş farklı makamdaki şarkı formundaki eserlerinin ses kayıtları ile,

* Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özelliklerini ortaya koymayı sağlayacak müzikal unsurlar (süsleme elemanları ve ifade nüansları) ile,

* Lale ve Nerkis Hanımlar'ın seslendirdiği eserlerdeki icra özelliklerinin müzikal unsurlar açısından incelenmesi ile,

* Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın seslendirdikleri eserlerin TRT arşivinde yer alan nota nüshaları ile,

* Konu hakkında ulaşılabilinen kaynakları ile,

* Sanatta yeterlik programı için ayrılan süre ve araştırmacının sağlayabileceği maddi ve manevi olanaklar ile sınırlandırılmıştır.

5. TANIMLAR

Edvar: “Müziği konu alan kitaplar olarak nitelendirilmektedir. Türk müziğini iki temel ögesi olan makam ve usüllerin birbirleriyle ilişkilerinin, kuram ve kuralları açıklayan bir tür metottur” (Sözer, 2005: 242).

Ezgi: “Değişik yükseklikteki (frekanstaki) seslerin, bir anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde ve tek tek birbiri ardısına sıralanmasıyla oluşan ses çizgisine ezgi denilir” (Akdoğu, 2003b: 11).

Geçki: “Herhangi bir makamda başka bir makama geçmeye geçki denilmektedir” (Kaçar, 2009b: 15).

Güfte: “Türk müziğinde, ses için yazılmış yapıtların sözleri” (Sözer, 2005: 316).

Hânende: Klâsik Türk Müziği'nde kadın ya da erkek ses sanatçısı için nitelendirilen bir terimdir.

Konsonans: “İki ya da daha çok sesin, tek ses izlenimi verecek biçimde uyumu, kaynaşması” (Sözer, 2005: 177).

Mahrec: “Çıkacak yer, ses ve harflerin ağızdan çıktıkları yer” (Çelikkol, 2002: 147).

Makam: Türk müziğinde belli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir (Karadeniz, 1983: 64; Akt: Kaçar, 2009b: 4).

Motif: “Ez az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygusal açıdan kendine özgü karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine motif denilir. Motif, bir ölçü içinde bir ses kümesi olabileceği gibi, birden fazla ölçü içinde de devam edebilir” (Akdoğu, 2003b: 15).

Mürekkep Makam: Yapısı itibari ile birden çok basit makam ile oluşan makamlara denilmektedir. Aynı zamanda birleşik makam olarak da adlandırılmaktadır.

Nazariyat: Her ilmin bağlı olduğu bir takım kurallar mevcuttur. Dolayısı ile müzik de bir ilim olduğuna göre, onun da kendine ait olan bir takım kuralları vardır. Müziğin bağlı olduğu her türlü kuralları kapsamı içerisine alan ilme müzik nazariyatı denmektedir (Özkan, 2013: 29).

Nüans: “Bir müzik yapıtında kullanılan seslerin hafif, güçlü, yumuşak, şiddetli oluşu; güçlüden yumuşağa inişi ya da hafiften şiddetliye çıkışı gibi tını farklılıklarını belirleyen müzikal anlatım” (Sözer, 2005: 509).

Perde: “Ses derecesi. Müzikte bir sesin diğerleri arasındaki yeri. Kendine özgü rengi” (Sözer, 2005: 545).

Sâzende: “Türk müziğinde fasıl heyeti ya da saz heyeti adı verilen topluluklarda çalgı çalan kimse. Solo çalan sanatçılar, çalgılarının adıyla anılırlar: Udî, kemâni, tanburi, kanuni, neyzen, kemençeci... gibi” (Sözer, 2005: 619).

Tecvid: “Arapçada prozodi. Hususi ile kuran-ı telaffuz ilmi” (Öztuna, 1976a: 311).

Teganni: “Makamla okuma. Şarkı söyleme” (Sözer, 2005: 693).

Terkib: “Eski nazariyat kitaplarında mürekkep makam yerine kullanılan terimdir” (Öztuna, 1976a: 316).

Usûl: Eşit sayıda çeşitli vuruşlardan oluşan kalıplara usûl adı verilmekte olup Türk müziğinde bu usûller muntazam bir tempo ile aksamadan el hareketleri ile vurulmaktadır (Tabakoğlu, 2000: 40). Genellikle ağır, hafif ve yürük adları verilen üç türü (mertebe’si) vardır. Türk müziğinde çeşitli vuruşların belirli bir düzen içinde sıralanmasıyla oluşmuş, yetmişten çok ritim kalıbı kullanılır. Usûllerin zaman ölçüleri, vuruş’larla (darp) belirlenir” (Sözer, 2005: 722).

6. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu bölümde araştırmanın modeli, evreni, örnekleme, veri toplama yöntemleri ve verilerin değerlendirilip çözümlenmesi ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

6.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma, nitel araştırma yönteminin kullanıldığı ve tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır.

“Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 41). Bu araştırma, geçmiş dönemlerde yaşamış ve Klâsik Türk Müziği'nin tarihsel süreç içerisinde örnek icraları ile yer alan Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özelliklerinin doküman analizi yöntemiyle ortaya konulması bakımından nitel özellikler taşımaktadır.

“Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır” (Karasar, 2009: 77). Buna uygun olarak araştırmada Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Klâsik Türk Müziği içerisindeki yeri ele alınmış, yapmış oldukları çalışmalar ve icra özellikleri irdelenerek tanımlanmaya çalışılmıştır. Çeşitli kaynakların taranması ile söz konusu sanatçıların icra yönlerinin ortaya konulması, tarama modeline uygun olarak gerçekleştirilmiştir.

“Betimleme yöntemi, olayların, olguların, nesnelere, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemidir” (Cebeci, 2010: 7). Çalışmada Lale ve Nerkis Hanımlar'ın seslendirdikleri eserlerdeki karakteristik icra özellikleri müzikal unsurlar açısından betimlenmeye çalışılmıştır.

Bu araştırmanın ayrıca tarihi araştırmalara örnek bir yapı da taşıdığı söylenebilir.

Tarihi araştırmalar, dönemin dokümanları dikkatlice okunarak ya da o zamanlarda yaşamış kişilerle görüşmeler yapılarak odaklanılan problemlerle ilgili olarak “geçmişte ne oldu?” sorusuna cevap aramaktadır (Büyüköztürk vd., 2016: 17-18). Bu araştırmada geçmiş dönemlerde üretilmiş ve tarihi araştırmaların dokümanları kategorisine girebilen ses kayıtları dinlenilmiştir. Bu ses kayıtları daha sonra TRT repertuarı nota nüshaları ile karşılaştırılarak aralarındaki farklılıklar ortaya konulmaya

çalışılmıştır. Bu nedenle bu araştırma, aynı zamanda dönem dokümanlarının özelliklerini ortaya koyması bakımından tarihi araştırmalara örnek sayılabilir.

6.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırma evreni, “bir alan araştırmasında araştırma yapılacak problem alanının tamamına denir” (Cebeci, 2010: 49). Araştırmanın örnekleme ise, “belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliliği kabul edilen küçük kümedir” (Karasar, 2009:110).

Araştırmanın çalışma evrenini Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın taş plak koleksiyonlarında yer alan taş plak kayıtları, çalışma örneklemini ise Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın birlikte seslendirdikleri taş plak kayıtlarından bir seçki oluşturmaktadır. Bu seçki, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın 1700 ile 1800 yılları arasında yaşamış bestekârların farklı makamlardaki eserleri arasından ikisinin birlikte seslendirmiş oldukları, müzikal ifadeleri ve süsleme elemanlarını en yoğun şekilde kullandıkları ve ses kalitesi bakımından uygun olan eserler dikkate alınarak oluşturulmuştur.

6.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinde kullanılan veri toplama tekniklerine başvurulmuştur. Araştırma sürecinde şu aşamalar gerçekleştirilmiştir;

* Araştırma konusuna ilişkin bilgilerin elde edilebilmesi için öncelikle yazılı ve elektronik belgesel kaynak tarama yönteminden yararlanılmıştır. Araştırmanın birinci bölümünü oluşturan konu başlıkları ve ilgili konulara yönelik kitap, tez, makale, dergi, cd ve web sitelerinden yararlanılmıştır.

* Kaynak tarama yöntemiyle elde edilen bilgiler ışığında, araştırmanın bulgular ve yorumlar bölümünde, birinci alt probleme yönelik incelenecek ses kayıtlarının belirlenebilmesi için öncelikle değerli kolleksiyoner Cemal Ünlü’nün taş plak koleksiyonlarında bulunan Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından seslendirilmiş tüm eserler tespit edilmiştir. Bu eserler içerisinde Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından birlikte seslendirilmiş ve kendilerinden önce 1700 ile 1800’lü yıllar arasında yaşamış bestekârların beş farklı makamdaki şarkı formundaki eserlerinin ses kayıtları, icra özelliklerini ortaya koyan müzikal unsurlar çerçevesinde doküman analiz yöntemi ile incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmada ses kayıtlarının inceleneceği doküman analizi yöntemi şu şekilde tanımlanmaktadır;

“Yazılı, görsel, malzemenin toplanıp incelenmesi olarak tanımlanabilir. Hem nicel hem de nitel araştırmalarda kullanılabilir. Yazılı kaynaklar kitaplar, dergiler, fermanlar, anılar, makaleler, layihalar, romanlar, öyküler, şiirler, yazıtlar vb. görsel malzemeler ise, resimler, slaytlar, filmler, anıtlar, giyim kuşam, araç gereçler, kayıtlar, pullar, flamalar vb. olabilir” (Sönmez ve Alacapınar, 2018b: 108).

Bu görüşlere uygun olarak aşağıdaki tabloda araştırmada incelenecek olan eserlerin bestekâr, makam, form ve usûl bilgileri yer almaktadır.

Tablo 8. Araştırmada Örneklem Olarak Seçilen Eser Bilgileri

BESTEKÂR	MAKAM	FORM	USÛL	ESERİN ADI	SESLENDİREN
(1700-1770) TANBURİ MUSTAFA ÇAVUŞ	Uşşak	Şarkı	Aksak	Yavrucağıım Güzellendi	Lale ve Nerkiş Hanımlar
(1778-1846) DEDE EFENDİ	Gülizar	Şarkı	Aksak	Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bî-dad	Lale ve Nerkiş Hanımlar
(1790-1835) ÇİLİNGİRZÂDE AHMET AĞA	Şevkefzâ	Şarkı	Aksak	Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme	Lale ve Nerkiş Hanımlar
(1814-1868) HÂŞİM BEY	Bestenigâr	Şarkı	Ağır Aksak	Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşî	Lale ve Nerkiş Hanımlar
(1831-1885) HACI ÂRİF BEY	Hicâz	Şarkı	Aksak	Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede	Lale ve Nerkiş Hanımlar

* Seçilen eserlerin ses kayıtları, Hasan Saltık tarafından Kalan Müzik yapımı olan ve Bülent Aksoy’un yayına hazırladığı CD albümünden Windows Media Player programında dinlenilmiştir. Bu kayıtlar dinlenilirken ses kaydı yavaşlatma yönteminden yararlanılmıştır. Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından seslendirilen eserlerin icraları, süsleme elemanları ve ifade nüansları göz önüne alınarak Sibelius Nota Yazım Programı ile notaya alınmış ve kendilerine ait karakteristik icra özellikleri yorumlanmaya çalışılmıştır. Böylelikle eserleri yorumlarken kendilerine ait karakteristik icra özelliklerini nasıl sergiledikleri, hangi süsleme teknikleri ve ifade nüanslarını kullanmayı tercih ettikleri tespit edilmiş ve somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

* Araştırmanın ikinci alt problemine yönelik ise Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın icra özelliklerini ortaya koyan notalar ile TRT arşivinde yer alan nota nüshaları ölçü ölçü karşılaştırılarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu karşılaştırma, Sibelius Nota Yazım Programı’nda Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın icra özelliklerinin yer aldığı notalar üstte, eserlerin TRT nota nüshası ise altta yer almak üzere çift porte üzerinde bilgisayar

ortamında notaya alınarak gerçekleştirilmiştir ve aralarındaki farklılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır.

Karşılaştırmalı analiz yöntemi ise şu şekilde tanımlanmaktadır;

“Bu araştırma yönteminde verilerin sürekli karşılaştırılması söz konusudur. Benzerlik, benzer anlam içeren özellikler kalmadığı zaman yeni kategoriler oluşturulmalı ve veriler o kategorilere yerleştirilmelidir. Bu yöntemde veriler çok yüksek derecede derinlemesine ve genişlemesine irdelenip yorumlanır” (Sönmez ve Alacapınar, 2011a: 167).

* Son olarak uygulama sonucu çözümlenen veriler araştırmanın amaçları doğrultusunda yorumlanmıştır.

Araştırma sürecinde gerçekleştirilen tüm aşamaları kısaca özetlemek gerekirse;

* Belgesel kaynak taraması

* Lale ve Nerkis Hanımlar’ın belirli kriterlere göre seçilmiş ses kayıtlarının ses kaydı yavaşlatma programlarından yararlanılarak dikkatlice dinlenilmesi ve icra özelliklerini oluşturan müzikal unsurların tespit edilmesi

* Dinlenen ses kayıtlarının icra özellikleri dikkate alınarak bilgisayar ortamında notaya alınması

Lale ve Nerkis Hanımlar’ın icra özellikleri ile notaya alınan eserlerin TRT repertuarındaki nota nüshaları ile karşılaştırılarak aralarındaki farklılıkların tespit edilmesi

* Elde edilen bulguların yorumlanması

6.4. VERİLERİN ANALİZİ

Araştırmada; Lale ve Nerkis Hanımlar’ın seslendirdikleri eserlerdeki icra özellikleri müzikal unsurlar açısından incelenmiş, seslendirdikleri eserlerdeki süsleme elemanları ve ifade nüanslarını nasıl kullandıkları tespit edilmeye çalışılmıştır. Uygulama sonucu çözümlenen veriler, eserlerin TRT repertuarındaki nota nüshaları ile karşılaştırılmalı analiz yöntemi kullanılarak yorumlanmış ve yazılı metin olarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

7. ARAŞTIRMANIN BULGULAR VE YORUMLARI

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Konu ile alakalı olarak ortaya konan üç temel alt problem içerisinde, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından icra edilmiş ve araştırmanın yöntem kısmında belirtilen kriterlere göre seçilmiş eserlerdeki icra özellikleri müzikal unsurlar açısından incelenmiş, bu eserler daha sonra TRT repertuvarındaki nota nüshaları ile karşılaştırılarak aralarındaki farklılıklar ortaya konulmaya çalışılmıştır.

7.1. LALE VE NERKİŞ HANIMLAR'IN SESLENDİRDİKLERİ ESERLERDEKİ İCRA ÖZELLİKLERİNİN OLUŞMASINI SAĞLAYAN MÜZİKAL UNSURLAR

Klâsik Türk Müziği alanında ilk plak dolduran kadın ses icracıları arasında yerlerini alan Lale ve Nerkiş Hanımlar, günümüzde musiki mirası sayılabilecek ses kayıtları ve kendilerine özgü karakteristik icra özellikleri bakımından, dikkate değer yorumcular olarak kabul edilmektedirler. Kuşkusuz bu başarılarında almış oldukları musiki eğitiminin rolü oldukça büyüktür. Hem Türk müziği hem de Batı müziği eğitimi almaları, kendilerine her iki alanda da bilinçli bir icra sergileme yetisi kazandırmıştır. Aldıkları eğitim sonucunda, bu iki musikinin gerektirdiği teknik ve yorumsal unsurları icralarına yansıtmışlar ve bu konuda oldukça başarı sağlayarak diğer kadın icracılardan farklılaşmışlardır. İcra ettikleri eserlere bakıldığında, XVIII. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar uzanan bestekârların eserlerinden oluşan seçkin bir repertuvarın söz edilebilmektedir. Genellikle kendi dönemlerinde yaşayan bestekârların eserlerini yorumlamalarının yanı sıra, klâsik dönem bestekârlarının da eserlerini oldukça hassasiyet ve başarı ile icra ettikleri söylenebilir. Bu noktada, araştırmada Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın kendilerinden önce 1700 ile 1800 yılları arasında yaşamış bestekârların beş farklı makamdaki şarkı formundaki eserlerinin ses kayıtları dinlenilmiş ve ortaya koydukları icra özellikleri analiz edilmeye çalışılmıştır.

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icralarında kullandıkları müzikal unsurlar bakımından analiz edilen beş eserin bilgileri ve analiz sonucunda elde edilen bulgular şu şekildedir;

7.1.1. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın Seslendirdikleri “Yavrucağım Güzellendi” Adlı Eserdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Bakımından Analizi

Eserin Formu: Şarkı

Eserin Makamı: Uşşak

Eserin Usûlü: Aksak

Eserin Güftekârı: Bilinmiyor

Eserin Bestekârı: Tanburi Mustafa Çavuş

Şekil 36. Yavrucağım Güzellendi 1. ile 7. Ölçüler Arası Örneği

The image shows a musical score for the song 'Yavrucağım Güzellendi'. It consists of three staves of music in 9/8 time. The lyrics are written below the notes. Performance markings include vibrato (vib.), trills (tr), and portamento (port.).

Yavrucağım güzellendi yavrucağım
güzellendi cihan da yok
durmen di (.....Saz.....)

Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından seslendirilen Tanburi Mustafa Çavuş'a ait Uşşak makamındaki bu eserde, birinci ile yedinci ölçüler arasında vibrato, tril, üst ve alt mordan, çarpma ve portamento gibi süsleme elemanlarına rastlamak mümkündür. Yorumsal olarak hançere tekniğini fazlaca kullandıkları ve nağmeleri ön plana çıkaran bir icra özelliği ile eseri yorumlamaya başladıkları anlaşılmaktadır. Nitekim eserin hançere tekniğinin kullanılmasına olanak sağlayan bir yapıda olduğu söylenebilir. Birlikte okurken yaptıkları nağmelerin ustaca, ritmi bozmadan bir uyum içerisinde olduğundan da bahsetmek mümkündür.

Şekil 37. Yavrucağım Güzellendi 8. ile 14. Ölçüler Arası Örneği

şef. ta li si_ çi_ çek_ aç_ mış_

şef_ ta_ li_ si_ çi_ çek_ aç_ mış_

y_ nak_ la_ rı_ eb_ ru_ len_ di_ a_ man_ a_ man_

Eserin sekizinci ile on dördüncü ölçüleri arası incelendiğinde, genel olarak inici ve çıkıcı glissando tekniğine yer verdikleri anlaşılmaktadır. Onuncu ölçüde “şeftalisi” kelimesinin “ta” ve “si” hecelerini glissandolu icra etmelerinin haricinde, bu kısımları decrescendo olarak seslendirmişlerdir. Yine genel olarak tril kullanımları göze çarpsa da, on ikinci ve on dördüncü ölçülerde, farklı olarak uzun tril kullandıkları görülmüştür. Trilleri yerli yerinde, oldukça seri bir şekilde kullandıkları söylenebilir. Ayrıca, eserin icrası esnasında, çift apojiyatür, üst mordan, vibrato uygulandığı gibi, on üçüncü ölçünün başında yer alan “eb” hecesine nevâ perdesinden gerdâniye perdesine çıkıcı bir portamento yapılarak girilmiştir. Bu uygulanan portamento ise, piano bir okuyuşla gerçekleştirilmiştir. Genel olarak akıcı, cümle ve motifleri ön plana çıkaran vurgulu bir icra tavrı söz konusudur. On ikinci ve on dördüncü ölçüler arasında yer alan neva perdesindeki hicâz çeşnisinin perde baskılarını, seri, yumuşak ve maharetli bir biçimde kullandıkları hançereleriyle seslendirdikleri görülmektedir.

Şekil 38. Yavrucağım Güzellendi 19. ile 24. Ölçüler Arası Örneği

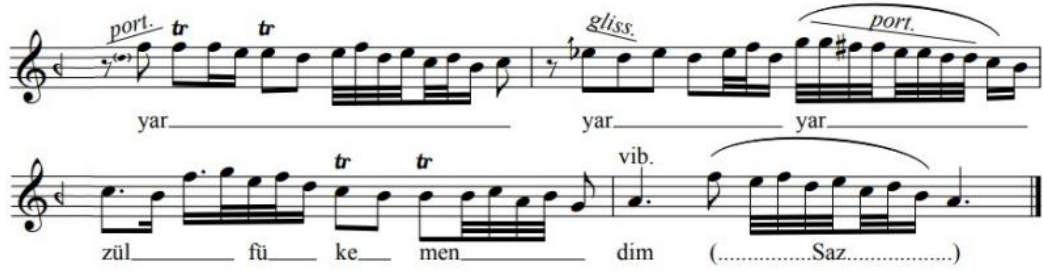
me lin me_ lin_ dur_ ma_ da_ öy_ le_

me lin me_ lin_ dur_ ma_ da_ öy_ le_

dep ret me_ der_ dim_ a_ man_ a_ man_

Eserin on dokuzuncu ile yirmi dördüncü ölçüleri arasına gelindiğinde, on dokuzuncu ölçünün icrası üst mordanlar ile başlamakta ve glissandolar ile devam etmektedir. Yine genellikle bolca trilin kullanıldığı, yirmi üçüncü ölçüde “depretme” kelimesinin “depret” hecelerinde kesik kesik (staccato) okuyuş gerçekleştirilmiş ve son ölçü olan yirmi dördüncü ölçünün sonu vibrato ile bitirilmiştir.

Şekil 39. *Yavrucağım Güzellendi 25. ile 28. Ölçüler Arası Örneği*



Yirmi beşinci ölçüye neva perdesinden acem perdesine doğru çıkıcı bir portamento ile girilmiş ve “yar” hecesinin icrasına trillerle devam edilmiştir. Yirmi altıncı ölçüde yer alan yine neva perdesindeki hicâz çeşnisi baskılarının hassasiyetle icra edildiği, bu ölçüdeki ilk “yar” hecesinde glissando, ikinci “yar” hecesinde ise seslerin inici bir şekilde kaydırıldığı portamento tekniğinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Eserin icrasının sonuna doğru, yirmi yedinci ölçüde yine tril kullanımına rastlanılmış, yirmi sekizinci son ölçüde ise, makamın son bulunduğu dügâh perdesinde, rezonansın sağlandığı vibrato kullanımı ile eserin icrası tamamlanmıştır.

Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından seslendirilen Tanburi Mustafa Çavuş’a ait Uşşak makamındaki “Yavrucağım güzellendi” adlı eserdeki icra özellikleri genel olarak değerlendirildiğinde, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın eser içerisinde kullandıkları süsleme elemanları aşağıdaki tabloda yer almaktadır;

Tablo 9. *Lale ve Nerkis Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Yavrucağım Güzellendi” Eser Örneğinde Kullanılan Süsleme Elemanları*

SÜSLEME ELEMANLARI	ÖLÇÜ SAYISI	KAÇ KEZ KULLANILDIĞI
ÜST ÇARPMA	5	1
APOJİYATÜR	8	1
ÜST MORDAN	3, 9, 11, 12, 21, 22	1
	10, 19, 20, 23	2
ALT MORDAN	5	3
	5	1
KISA TRİL	2, 4, 5, 9, 13, 14, 23, 24	1
	6, 11, 20, 25, 27	2
	22	3
UZUN TRİL	9, 12, 14	1

Tablo 9. (Devam) *Lale ve Nerkiş Hanımlar Tarafından Seslendirilen Yavrucağım Güzellendi” Eser Örnekleminde Kullanılan Süsleme Elemanları*

SÜSLEME ELEMANLARI	ÖLÇÜ SAYISI	KAÇ KEZ KULLANILDIğI
ÇIKICI GLİSSANDO	8, 9, 11	1
İNİCİ GLİSSANDO	8, 19, 20, 21, 26	1
	10	2
ÇIKICI PORTAMENTO	13, 25	1
İNİCİ PORTAMENTO	5, 26	1
VİBRATO	2, 4, 7, 8, 12, 13, 14, 24, 28	1
	1, 3	2
STACCATO	23	2

Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın “Yavrucağım güzellendi” adlı eserde çarpma, çift apojiyatür, mordan, seri şekilde icra edilen tril, yakın ve geniş aralıklarla yapılan glissando, portamento, vibrato ve staccato olduğu saptanmıştır. Tablodan anlaşılacağı üzere eser içerisindeki birçok ölçüde, en fazla kullandıkları süsleme elemanlarının vibrato, kısa tril, üst mordan ve inici olarak gerçekleştirdikleri glissando olduğu görülmektedir. Uzun tril, çıkıcı glissando, inici ve çıkıcı portamento kullanımı çok fazla olmamakla beraber, eserde birer kez kullandıkları süsleme elemanlarının ise çarpma, çift apojiyatur, alt mordan ve staccato olduğu saptanmıştır.

Eserde seslerini doğru kullanma bilinci hemen sezilen Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın, hançere tekniğini oldukça başarılı bir biçimde uyguladıkları söylenebilir. Yapmış oldukları tüm süsleme elemanlarını bilinçli ve estetik bir anlayışla uygulayan icracılar, eserdeki cümle ve motifleri vurgulu bir şekilde ön plana çıkarır tarzda seslendirmektedirler. Nağmeler ritim içerisinde uyumlu bir şekilde icra edilmektedir.

Tablo 10. *Lale ve Nerkiş Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Yavrucağım Güzellendi” Eser Örnekleminde Kullanılan İfade Nüansları*

İFADE NÜANSLARI	ÖLÇÜ SAYISI	KAÇ KEZ KULLANILDIğI
DECRESCENDO	10	2
PIANO	13	1

Tablodan anlaşılacağı üzere, eserde yalnızca decrescendo ve piano ifade nüanslarını kullandıkları görülmektedir. Fakat genel olarak icralarının tek düze bir ses seviyesinde seyrettiği, çok fazla ifade nüanslarını kullanmayı tercih etmedikleri anlaşılmaktadır.

Uşşak makamının ve içeriğinde yer alan çeşnilerin gerektirdiği perde baskılarını doğru ve etkili bir şekilde seslendirdikleri görülen Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, eserin güftesini düzgün ve anlaşılır bir telaffuzla seslendirmelerinin yanı sıra güftenin manasına uygun yorumlama becerilerine sahip oldukları da ileri sürülebilmektedir. İki kişi eseri uyum içerisinde seslendirmişlerdir. Süsleme elemanlarının aynı anda uyumlu bir şekilde yapılması, nefes tekniğinin birlikte kontrolünün sağlanıp güftenin aynı anda telaffuz edilmesi, aynı yeteneklere sahip iki kız kardeşin birlikte almış oldukları musiki eğitiminin bir sonucu olarak görülebilir. Ayrıca her iki sanatçının ustalarından almış oldukları üslup ve tavır özelliklerini büyük bir beceri ile sergiledikleri vurgulanmalıdır. Tüm bu bilgilere ek olarak, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın aynı zamanda esere eşlik eden sazlarla olan uyumları da dikkat çeken bir diğer özellikleri olarak kabul edilmektedir.

7.1.2. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın Seslendirdikleri “Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad” Adlı Eserdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Bakımından Analizi

Eserin Formu: Şarkı

Eserin Makamı: Gülizar

Eserin Usûlü: Aksak

Eserin Güftekârı: Bilinmiyor

Eserin Bestekârı: Hammamizâde İsmail Dede Efendi

Şekil 40. Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 1. ile 6. Ölçüler Arası Örneği

The musical score is written in 9/8 time and D major. It consists of three staves. The first staff contains the melody with lyrics: "Bî ve fâ bir çeş mi bî dad ne ya man al". The second staff continues the melody with lyrics: "dat dı be ni of be la lım". The third staff shows a continuation of the melody with lyrics: "ey (.....Saz...)". The score includes various musical notations such as vibrato (vib.), trills (tr), and glissandos (gliss.).

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, eserin hemen giriş kısmında yer alan tiz çargâh perdesi ile esere girmeyip, farklı bir perdeden (gerdâniye perdesi olduğu düşünülmektedir) sesi tiz çargâh perdesine taşır nitelikte esere başladıkları anlaşılmaktadır. Esere başlarken ilk ses olan tiz çargâh perdesini belli bir pozisyona oturtabilmek amacıyla bunu yaptıkları düşünülmektedir. Eserin birinci ile altıncı

ölçüleri arasında vibrato, kısa ve uzun tril, alt ve üst mordan ve glissando gibi süsleme elemanlarına rastlamak mümkündür. Soprano özellikli ses renkleri ile bilinen Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın eserde yer alan tiz perdelerdeki ses hâkimiyetleri dikkat çekmektedir. Tizlerde oldukça net, temiz ve parlak ses ürettikleri söylenebilir. Ses renkleri gereği, tiz perdelerde seyreden makamlardan oluşan eserleri, rahat bir şekilde zorlanmadan yorumladıkları söylenebilir. Seslerinin şiddetini kontrollü bir şekilde kullanmakla birlikte, icralarında tercih ettikleri süsleme elemanlarını yerli yerinde icra etmektedirler. Ses ve gırtlak yapılarının yanı sıra, almış oldukları şan eğitiminin, tüm bu icra özelliklerini sergilemelerinde önemli rolü olduğu ileri sürülebilir.

Şekil 41. *Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 7. ile 11. Ölçüler Arası Örneği*

..) bî ve fa bir çeş mi bî dad ne yaman al
dat dı be ni (.....Saz.....

Eserin yedinci ile on birinci ölçüleri arasında genellikle glissando tekniğini yumuşak bir icra anlayışı çerçevesinde kullandıkları, onuncu ölçünün başındaki sekizlik değerlerdeki notaları tekli üst çarpma ile süsledikleri, portamento, tril, üst mordan ve vibratonun yanı sıra, onuncu ölçüde farklı olarak “be” hecesinde mi-sol notaları ile uzun tremolo yaptıkları görülmektedir. Tüm bu icra özelliklerini yine birlikte uyum içerisinde gerçekleştirdikleri söylenebilir.

Şekil 42. *Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 12. ile 19. Ölçüler Arası Örneği*

....) ben sî ne mi ni şan dik dim ben sî ne mi
ni şan dik dim gam ze si le
vur du be ni of vur be la lım
ey

Eserin on ikinci ile on beşinci ölçüleri arasında yer alan “ben sinemi nişan dikdim” güfteli bölümler, aynı süsleme teknikleri kullanılarak icra edilmiştir. Üst mordan, glissando, kısa ve uzun tril gibi süsleme tekniklerinin kullanıldığı bu bölümlerde, nağmeler ön plana çıkartılarak seslendirilmiştir. On altıncı ölçüde Gülizar makamının içeriğinde yer alan Karciğâr makamının karakteristik özelliği gereği muhayyer perdesinden hüseyini perdesine, ardından dik hisar perdesine ve son olarak hisar perdesine doğru gerçekleştirdikleri glissandonun ve çargâhta nikriz çeşnili kalışın, etkili ve perde baskıları bakımından hassasiyetle icra edildiği ileri sürülebilir. On yedi, on sekiz ve on dokuzuncu ölçülerde yine kısa ve uzun tril, üst mordan ve glissando’nun haricinde çarpma ve vibrato da kullandıkları görülmektedir.

Şekil 43. Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 25. ile 28. Ölçüler Arası Örneği

The image shows a musical score for a piece from 'Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a long note 'ah' followed by a melodic line with lyrics 'ni'. The bottom staff is a piano accompaniment, also in G major, with lyrics 'ah vur du be ni'. The score includes various musical notations such as trills (tr), portamento (port.), and slurs. The key signature is one sharp (F#).

Eserin Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından yorumlandığı nota örneğindeki yirminci ve yirmi dördüncü ölçüler arası, sazların icra ettiği aranağme bölümünü kapsamaktadır. Eserin finali olan yirmi beşinci ve yirmi sekizinci ölçüler arasına gelindiğinde, “ah” hecesi, üst mordanların kullanımıyla seslendirilmeye başlanmış, tiz neva perdesinden itibaren ise portamento yapılarak neva perdesine hicâz çeşnisi ile düşülmüştür. Bu esnada gerdâniye perdesi, muhayyer üst çarpması ile seslendirilmiştir. İki ölçü boyunca süren “ah” hecesi, yapılan birçok süslemeye rağmen nefes kontrolü iyi bir şekilde ayarlanarak, kesintisiz bir şekilde icra edilmiştir. Nihayet üst mordan ve trillerin kullanıldığı eserin yirmi yedinci ve yirmi sekizinci ölçüleri, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından oktavlı bir şekilde karara doğru gidilerek yorumlanmıştır. Hanımlardan birisi eserin finalini bir oktav pestten, diğeri ise bir oktav tizden seslendirerek gerçekleştirmiştir. Eseri bu biçimde sonlandırırken dahi, süsleme elemanlarını birlikte uyum içerisinde uygulamayı ihmal etmedikleri görülmektedir. Bu durumun birlikte meşk eğitimi almalarının yanı sıra, eserin icrasından önce, eser içerisinde hangi süslemelerin hangi yerlerde yapılacağına dair detaylı bir çalışma prensibiyle hazırlanmalarından da kaynaklandığı düşünülmektedir.

Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından seslendirilen Hammamizâde İsmail Dede Efendi'ye ait Gülizar makamındaki “Bî vefâ bir çeşm-i bîdad” adlı eserdeki icra özellikleri genel olarak değerlendirildiğinde, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın eser içerisinde kullandıkları süsleme elemanları aşağıdaki tabloda yer almaktadır;

Tablo 11. Lale ve Nerkis Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad” Eser Örneğinde Kullanılan Süsleme Elemanları

SÜSLEME ELEMANLARI	ÖLÇÜ SAYISI	KAÇ KEZ KULLANILDIĞI
ÜST ÇARPMA	8, 17, 26	1
	10	3
ALT ÇARPMA	28	1
ÜST MORDAN	11, 17	1
	12, 14	2
	27	3
	4, 25	4
ALT MORDAN	1, 16	1
KISA TRİL	2, 3, 7, 9, 13, 15, 17, 18	1
	4, 27	2
UZUN TRİL	2, 4, 13, 15, 19	1
ÇIKICI GLISSANDO	-	-
İNİCİ GLISSANDO	3, 7, 8, 9, 12, 14, 16	1
ÇIKICI PORTAMENTO	8	1
İNİCİ PORTAMENTO	25, 26	1
VİBRATO	6, 11, 18, 19	1
	1	2
TREMOLO	10	1

Lale ve Nerkis Hanımlar'ın “Bî vefâ bir çeşm-i bîdad” adlı eserde çarpma, mordan, tril, glissando, portamento, vibrato ve tremolo gibi süsleme elemanlarını kullanmayı tercih ettikleri görülmektedir. Tablodan anlaşıldığı üzere, eserde yer alan ölçülerde en fazla kısa tril, üst mordan, inici glissando, uzun tril ve vibrato kullandıkları söylenebilir. Kullanmayı en az tercih ettikleri süsleme elemanı ise alt mordan olan Lale ve Nerkis Hanımlar'ın, yalnızca birer kez alt çarpma, çıkıcı portamento ve tremolo gerçekleştirdikleri görülmektedir. Eserde çıkıcı glissando kullanımına ise hiç rastlanmamıştır. Bu bulgulara göre, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın bu eserde daha fazla titreşim ailesine özgü süsleme elemanlarını kullanmayı tercih ettikleri görülmektedir. Halk müziği ezgi motiflerinin de sezildiği bu eserde, bu tarz süsleme elemanlarının daha fazla kullanımının gerçekleştirilmesi, doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bol tril kullanımlarıyla, yöresel tavır özelliklerini yansıtan ve hissettiren bir icra anlayışıyla eseri yorumladıkları ifade edilebilir. Seslerini eserin tüm acelite gerektiren bölümlerinde, kontrollü ve entonasyon sorunu olmadan rahat bir şekilde kullandıkları

anlaşılan Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın almış oldukları musiki eğitimi, kendilerine kuşkusuz bilinçli ses kullanımı ve eserin yorumu bakımından çok fazla katkı sağlamıştır.

İfade nüansları kullanmayıp, aynı ses düzeyinde, monoton bir akış içerisinde eseri seslendirdikleri söylenebilir. Sözleri ve anlamlarını belirterek, vurgulayarak yorumlama ön planda olmuştur. Tiz perdelerde olan yorum hâkimiyetleri, ses renklerinin ve hançere bakımından gırtlak yapılarının onlara sunduğu bir avantaj olarak görülmektedir. Yapmış oldukları ve esere yakıştırdıkları tüm süslemeler yerli yerinde kullanılmakta ve eserin akıcılığını sağlayarak, dinleyiciyi bu anlamda rahatsız etmemektedir.

7.1.3. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın Seslendirdikleri “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede” Adlı Eserdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Bakımından Analizi

Eserin Formu: Şarkı

Eserin Makamı: Hicâz (Uzzal)

Eserin Usûlü: Aksak

Eserin Güftekârı: Bilinmiyor

Eserin Bestekârı: Hacı Ârif Bey

Şekil 44. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede 1. ile 5. Ölçüler Arası Örneği

The image shows a musical score for the song 'Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede'. It consists of two staves of music in 8/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'Kur du meclis â şı kan mey' and the second staff contains 'hâ ne de (.....Saz.....) de (.....Saz.....)'. Performance instructions include 'tr' (trill), 'vib.' (vibrato), 'gliss.' (glissando), and '1. vib.' and '2. vib.' (first and second vibrato). The score is marked with a repeat sign and a first ending bracket.

Hacı Ârif Bey'e ait “Kurdu meclis âşıkân meyhânedede” adlı eserin birinci ve beşinci ölçüleri arasına bakıldığında kısa tril, çarpma, glissando ve ölçü sonlarındaki notalarda, rezonans sağlamak amacıyla vibrato kullanıldığı anlaşılmaktadır. Tüm bu süslemeler, yine Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından birlikte uyumlu bir şekilde sergilenmektedir. Dönüştü bir şekilde seslendirdikleri eserin zemin kısmının, aynı süsleme elemanları ile yorumlandığı görülmektedir.

Şekil 45. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede 6. ile 13. Ölçüler Arası Örneği

... Neş e ler var dî de î mes ta ne de (.....Saz.....)

Eserin altıncı ve yedinci ölçülerinde uyguladıkları glissando ve vibratoların haricinde, ilk ölçüde grupetto örneğine de rastlanılmaktadır. Sekizinci ve dokuzuncu ölçülerde glissando, üst mordan, tril ve vibrato kullanımı yer almaktadır. Onuncu ölçüdeki “neşeler var” güfteli bölüm, melodik yapının aynı olmasından kaynaklı, tıpkı altıncı ölçüdeki süslemeler ile icra edilmiştir. On birinci ölçüde, gerdâniye perdesinden çargâh perdesine kadar inici bir şekilde seyreden sekizlik değerdeki notalarda, arka arkaya üst mordan kullanımları dikkat çekmektedir. On ikinci ölçüde tril, on üçüncü ölçüde ise karar sesinde uygulanan vibratonun haricinde, eserde farklı bir süsleme elemanına rastlanılmamaktadır.

Şekil 46. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede 14. ile 21. Ölçüler Arası Örneği

Ak si hüs nün rû nü mâ pey mâ ne de (.....Saz.....) Ak si hüs nün rû nü mâ pey mâ ne de (.....Saz.....)

Eserin meyan kısmı olan on dördüncü ile yirmi birinci ölçülerdeki icra özellikleri incelendiğinde, en fazla tril kullanımı göze çarpmakta, trilin haricinde vibrato, üst mordan ve çarpma gibi süsleme elemanlarına rastlanılmaktadır. İcralarında genellikle tril kullanımını tercih eden Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, on altıncı ölçüdeki düğâh perdesine bûselik çeşniyle düşerken tercih ettiği trillerin arka arkaya gelmesi, o bölümün uyumlu bir şekilde melodik akışını sağlamış, icraya renk getirmiştir. On dokuzuncu ölçüdeki “pey” hecesindeki tizlere doğru yükseliş, crescendolu bir şekilde seslendirilirken, yirminci ölçünün başındaki tiz çargâh perdesi, forte bir biçimde icra edilmiştir. Lale ve Nerkiş Hanımlar, vibratoları yine genellikle ölçüdeki bitiş seslerinde uygulayarak, son perdelerin rezonanslı bir şekilde duyulmalarını sağlamışlardır. Tiz seslerde olan perde hâkimiyetleri ve bu bölümleri zorlanmadan rahat ve yumuşak bir icra tarzıyla seslendirmeleri, bu eserde de dikkat çekmektedir.

Şekil 47. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede 22. ile 29. Ölçüler Arası Örneği

The musical score consists of three staves. The first staff shows the beginning of the phrase with lyrics 'Neş_e ler_var dî_de î_mes_tâ ne_'. The second staff continues with 'de_ (.....Saz.....) Neş_e ler_var dî_de î_mes_'. The third staff concludes with '— ta_ ne_ de_ (.....Saz.....)'. The notation includes various ornaments: gliss., vib., tr, and port. The melody is characterized by a series of trills and vibrato effects, particularly in the higher register.

Eserde tekrar dönüşün sağlandığı, nakarat kısmı olan yirmi ikinci ve yirmi dokuzuncu ölçüler arası, bazı farklılıklar haricinde, tıpkı şekil 45'deki altı ile on üçüncü ölçüler arasındaki gibi icra edilmiştir. Şekil 45'in dokuzuncu ölçüsünün başında yer alan neva perdesindeki üst mordan kullanımı, şekil 47'nin yirmi beşinci ölçüsünün başındaki nevâ perdesinde kullanılmamıştır. Bunun haricinde, şekil 45'in on ikinci ölçüsünde yer alan üçüncü tartım, şekil 47'nin yirmi sekizinci ölçüsünde, farklı bir tartım olarak, daha sade bir biçimde icra edilmiştir. Bu farklılıkların haricinde, eserin nakarat kısmının, aynı süsleme elemanları kullanılarak icra edildiği söylenebilir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından seslendirilen Hacı Ârif Bey'e ait Hicâz-Uzzal makamındaki “Kurdu meclis âşıkân meyhânedede” adlı eserdeki icra özellikleri genel olarak değerlendirildiğinde, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın eser içerisinde kullandıkları süsleme elemanları aşağıdaki tabloda yer almaktadır;

Tablo 12. Lale ve Nerkiş Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede” Eser Örnekleminde Kullanılan Süsleme Elemanları

SÜSLEME ELEMANLARI	ÖLÇÜ SAYISI	KAÇ KEZ KULLANILDIĞI
ÜST ÇARPMA	1, 17	1
ALT ÇARPMA	-	-
ÇİFT APOJİYATUR	15	1
ÜST MORDAN	9, 17, 19	1
	11, 27	5
ALT MORDAN	-	-
KISA TRİL	1, 2, 9, 12, 17, 25, 28	1
	3, 20	2
	15, 16	3
UZUN TRİL	-	-
ÇIKICI GLISSANDO	3	1
	6, 10, 22, 26	2
İNİCİ GLISSANDO	3, 8	1
ÇIKICI PORTAMENTO	-	-
İNİCİ PORTAMENTO	24	1
VİBRATO	1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 15, 18, 21, 22, 23, 25, 26, 29	1
	14	2
GRUPETTO	6, 10, 22, 26	1

Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın “Kurdu meclis âşıkân meyhânedede” adlı eserde çarpma, çift apojiyatur, mordan, tril, glissando, portamento, vibrato ve grupetto gibi süsleme elemanlarını kullandıkları anlaşılmaktadır. Tablodan anlaşıldığı üzere, eserde en fazla kullanmayı tercih ettikleri süsleme elemanları vibrato, kısa tril, çıkıcı glissando, üst mordan ve grupetto olmuştur. Trilleri kıvrak bir hançere ile uygulayan icracılar, eserin icrasında çıkıcı ve geniş aralıklı gerçekleştirdikleri glissandolar ile dikkat çekmektedirler. Eserde kullanmayı en az tercih ettikleri süsleme elemanları ise üst çarpma ve inici glissandodur. İcralarında çift apojiyatur ve inici portamentoya yalnızca bir kez yer veren Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın, eserde alt çarpma, alt mordan, uzun tril ve çıkıcı portamento gibi süsleme elemanlarını kullanmadıkları saptanmıştır.

Tablo 13. Lale ve Nerkiş Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede” Eser Örnekleminde Kullanılan İfade Nüansları

İFADE NÜANSLARI	ÖLÇÜ SAYISI	KAÇ KEZ KULLANILDIĞI
CRESCENDO	19	1
FORTE	20	1

Crescendo ve forte gibi ifade nüanslarını, eserin meyan bölümünde birer kez kullandıkları görülmektedir. Bu eserde yine ifade nüanslarına çok az yer verdikleri ve tek düze bir volümle eseri icra ettikleri anlaşılmaktadır.

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın eser boyunca ses ve nefes kullanımını bakımından ise, kontrollü bir icra sergiledikleri söylenebilir. Güftedeki kelimelerin telaffuzu, anlaşılır bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Müzikalitenin baş kurallarından biri olarak kabul edilen legato özelliğini de, bu eserde çok iyi kullandıkları görülmektedir. Son olarak belirtmek gerekirse, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın sazlarla birlikte olan uyumları da dikkat çeken bir diğer özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sazların yapmış oldukları nağme ve süslemelerle uyumlu bir icra gerçekleştirdikleri anlaşılmaktadır.

7.1.4. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın Seslendirdikleri “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” Adlı Eserdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Bakımından Analizi

Eserin Formu: Şarkı

Eserin Makamı: Bestenigâr

Eserin Usûlü: Ağır Aksak

Eserin Güftekârı: Ali Şefkati Bey

Eserin Bestekârı: Hâşim Bey

Şekil 48. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 1. ile 5. Ölçüler Arası Örneği

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves. The first staff is the vocal line with lyrics: Kaç ma mec- bü. The second staff continues the vocal line with lyrics: run- dan ey- â. The third staff continues with lyrics: hû- yi vah- şî. The fourth staff continues with lyrics: ül- fet. The fifth staff is the instrumental line for the saz, with the word 'et' at the beginning and '(.....Saz.....)' at the end. Performance markings include 'port.' (portamento), 'tr' (trill), 'trm' (trill mordent), 'vib.' (vibrato), and 'gliss.' (glissando).

Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından seslendirilen Hâşim Bey'e ait "Kaçma mecbûrundan ey âhû-yi vahşi" adlı eserin zemin kısmının icra özelliklerine bakıldığında, eserin ilk güftesindeki "kaçma" hecesine, portamento tekniği kullanılarak girilmiştir. Aynı ölçü içerisinde yer alan "bû" hecesindeki sekizlik notalardan oluşan tartımların da, ardı sıra yine portamento kullanılarak icra edildiği görülmektedir. Kısa ve uzun tril kullanımlarına da bolca rastlanan eserin zemin kısmında, mordanların yanı sıra vibratoların varlığından da söz edilebilmektedir. Glissando kullanımına yalnızca dördüncü ölçünün sonunda rastlanmaktadır. Kıvrak hançere kullanımları ile yine dikkat çeken Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, eserin bazı tartım kalıplarını daha serbest bir anlayış ile yorumladıkları, ritimsel olarak özgür bir icra ortaya koyarak esere başladıkları söylenebilir. Beşinci ölçüdeki "et" hecesi, ölçünün dördüncü tartımında yinelenerek ifade edilmiş ve eserin zemin kısmının icrası bu şekilde sonlandırılmıştır.

Şekil 49. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 6. ile 10. Ölçüler Arası Örneği

The musical score consists of five staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the notes. Performance markings include 'port.' (portamento), 'tr' (trill), 'vib.' (vibrato), and 'gliss.' (glissando). The lyrics are: ".....) Gay rı bu bi gâ ne lik den (.....Saz.....) geç ve fâ yı â det et a ca nım (.....Saz.....".

Eserin güftesinin ikinci mısrası olan nakarat kısmının başında, yine "gay" hecesine girişte portamento kullanılmış, devamındaki "bu" hecesindeki sekizlik değerdeki notaların, tekli üst çarpmalarla süslendiği görülmüştür. Genellikle yine tril ve mordan kullanımı hâkimdir. Triller yine yerli yerinde ve hançere bakımından hünarlı bir şekilde uygulanmıştır. Bunların haricinde, sekizinci ölçüde "vefâ" kelimesinin "ve"

hecesinde, yine portamento kullanımına rastlanmakta, dokuzuncu ölçünün sonunda ise, irak perdesinden segâh perdesine doğru çıkıcı bir şekilde uygulanan glissandodan söz edilebilmektedir. Ayrıca kuvvetli vibrato kullanımları da dikkat çekmektedir. Ritimsel olarak eserin bu nakarat bölümünde, dokuzuncu ve onuncu ölçülerde metronom içerisinde kalınmayarak, serbestçe bir icranın ortaya konulduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 50. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 11. ile 15. Ölçüler Arası Örneği

The musical score consists of five staves of music in a single system. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a fermata over a whole note, followed by a series of eighth notes. The second staff continues with eighth notes and a trill. The third staff begins with a forte dynamic and features a trill followed by eighth notes. The fourth staff includes a glissando and a trill. The fifth staff ends with a trill and a vibrato. The lyrics are: 'Bez me gel ser mes ti hic rin neş e yâ bı vus lat et (.....Saz.....)'. Performance instructions like 'vib.', 'port.', 'tr', and 'gliss.' are placed above the notes to indicate vibrato, portamento, trills, and glissando.

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın eserin meyan bölümü olan on birinci ile on beşinci ölçüler arasında, en fazla vibrato tekniğini kullandıkları göze çarpmaktadır. On birinci ve on ikinci ölçülerin sonunda, çıkıcı dörtlük notaların her biri, vibrato uygulanarak seslendirilmiştir. Bu perdeler üzerinde uygulanan vibrato kullanımları, crescendolu olarak gerçekleştirilmiş ve on üçüncü ölçünün başında yer alan Muhayyer perdesi üzerinde kuvvetli vibrato yapılarak, bu perde forte olarak icra edilmiştir. Vibratonun haricinde, en fazla tercih edilen süsleme elemanı portamento olmuştur. On dördüncü ölçünün sonunda, glissando kullanımına rastlanmaktadır. Bunların haricinde, kısa yapılan trillerden de söz edilebilmektedir. Eserin meyan bölümünde saptanan bu müzikal unsurların dışında, başka farklı süsleme elemanlarının tercih edilmediği anlaşılmaktadır. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın lirik bir şekilde yorumladığı meyan kısmındaki tiz perdelerdeki ses üretimi, oldukça rahat, temiz ve parlak olarak

değerlendirilebilir. Farklı perdelere olan register geçişlerindeki değişikliği hissettirmeden ustaca sergileyen Lale ve Nerkis Hanımlar, birlikte icra bütünlüğünü sağlayabilmişlerdir.

Şekil 51. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 16. ile 20. Ölçüler Arası Örneği

.....) Şar kı söy le
rak sa çık sâ
(.....Saz.....) ki lik ey le
soh bet
et a ca nım

Eserin son mısrası olan ve dört mısralı şarkı formunda nakarat bölümü sayılan on altıncı ile yirminci ölçüler arası, şekil 49'daki ikinci mısra olan nakarat bölümü ile güfte bakımından farklı, melodik yapı bakımından ise aynıdır. Dolayısıyla bu bölümün icrasında kullanılan süsleme elemanları, şekil 49'daki süsleme elemanları ile bazı farklılıklar haricinde aynı icra edilmiştir. Eserin son mısrası olan on altıncı ölçüde, “söy” hecesindeki bazı sekizlik notalarda, üst çarpma yerine üst mordan kullanımı tercih edilmiştir. Oysa şekil 49'un altıncı ölçüsündeki “bu” hecesi, tamamen üst çarpma notalar ile süslenmiştir. Yine on altıncı ölçüde “le” hecesi, şekil 49'un altıncı ölçüsünde yer alan “bî” hecesindeki tartımdan farklı bir tartım ile seslendirilmekte ve tril kullanımına rastlanılmamaktadır. Ayrıca buradaki on altıncı ölçünün sonundaki segâh perdesinde mordan kullanımından söz edilebilirken, şekil 49'daki altıncı ölçünün sonundaki segâh perdesinde, mordan süslemesi yer almamaktadır. Şekil 49'un yedinci ölçüsünde daha fazla mordan kullanımına rastlanırken, şekil 51'in on yedinci ölçüsünde mordan kullanımında azalma göze çarpmaktadır. Şekil 49'un sekizinci ölçüsü ile şekil 51'in on sekizinci ölçüsünde, trillerin birinde kullanım yeri bakımından farklılığın

olduğu görülmektedir. Son olarak şekil 49’un son ölçüsü olan dokuzuncu ölçüde üst mordan kullanımı iki defa iken, şekil 51’in on dokuzuncu ölçüsünde bir defa kullanılmıştır. Bu farklılıkların haricinde, nakarat kısımları olan şekil 49 ile 51’deki icra özelliklerinin aynı olduğu söylenebilir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından seslendirilen Hâşim Bey’e ait Bestenigâr makamındaki “Kaçma mecbûrundan ey âhû-yi vahşi” adlı eserdeki icra özellikleri genel olarak değerlendirildiğinde, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın eser içerisinde kullandıkları süsleme elemanları aşağıdaki tabloda yer almaktadır;

Tablo 14. Lale ve Nerkiş Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” Eser Örneğinde Kullanılan Süsleme Elemanları

SÜSLEME ELEMANLARI	ÖLÇÜ SAYISI	KAÇ KEZ KULLANILDIĞI
ÜST ÇARPMA	9, 16, 19	1
	6	4
ALT ÇARPMA	-	-
ÜST MORDAN	1, 4, 19	1
	3, 9	2
	2, 8, 17, 18	3
	16	4
	7	5
ALT MORDAN	2, 7, 9, 17, 19	1
KISA TRİL	6, 9, 10, 12, 13, 15, 19, 20	1
	2, 4, 7, 14, 17	2
	8, 18	3
UZUN TRİL	1, 3, 7, 10, 17, 20	1
	2	2
ÇIKICI GLISSANDO	9, 19	1
İNİCİ GLISSANDO	4, 14	1
ÇIKICI PORTAMENTO	6, 8, 16, 18	1
	4, 13, 14	2
	1	4
İNİCİ PORTAMENTO	-	-
VİBRATO	2, 5, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 17, 18, 20	1
	3, 9, 19	2
	11, 12	4

Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın “Kaçma mecbûrundan ey âhû-yi vahşi” adlı eserde çarpma, mordan, tril, glissando, portamento ve vibrato gibi süsleme elemanlarına yer verdikleri görülmektedir. Tablodan anlaşılacağı üzere, eserde en fazla kullanmayı tercih ettikleri süslemeler vibrato, kısa tril, üst mordan, çıkıcı portamento, uzun tril ve alt mordandır. Kullanmayı az tercih ettikleri süslemelerin ise üst çarpma, çıkıcı ve inici glissando olduğu görülmüştür. Alt çarpma ve inici portamento kullanımına rastlanmamıştır.

Tablo 15. Lale ve Nerkiş Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” Eser Örneğinde Kullanılan İfade Nüansları

İFADE NÜANSLARI	ÖLÇÜ SAYISI	KAÇ KEZ KULLANILDIĞI
CRESCENDO	11, 12	1
FORTE	13	1

Bu eserde yine ifade nüanslarına çok az yer veren Lale ve Nerkiş Hanımlar, crescendo ve forte kullanımını birer kez olmak üzere tercih etmişlerdir.

İcrası oldukça zor olan bu Bestenigâr makamındaki eserde, güçlü bir diyaframa sahip Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın, uzun bir nefes desteği ve kontrolünün haricinde, seslerinin akıcılığına da hâkim oldukları seslendirme özelliklerinden belli olmaktadır. Ses volümlerini kontrollü bir şekilde ayarlamışlardır. Tizlerde güçlü bir icra hâkimiyetlerinden bahsedilebilmektedir. Bu eserde legato özelliğini ustaca kullanmaları, eser içerisindeki bağları rahat ve düzgün bir şekilde icra etmeleri dikkat çekmektedir. Eserin icrasında prozodiye de son derece önem verdikleri ve Bestenigâr gibi perde baskıları bakımından zor olan bir makamı layıkıyla icra ettikleri söylenebilir.

7.1.5. Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın Seslendirdikleri “Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme” Adlı Eserdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Bakımından Analizi

Eserin Formu: Şarkı

Eserin Makamı: Şevkefzâ

Eserin Usûlü: Aksak

Eserin Güftekârı: Bilinmiyor

Eserin Bestekârı: Çilingirzâde Ahmet Ağa

Şekil 52. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 1. ile 8. Ölçüler Arası Örneği

The image shows a musical score for the song "Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme". It consists of three staves of music in 8/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "Ge çip de kar şı ma göz le rin süz". The second staff contains: "me (.....Saz.....) Ge çip de kar şı ma". The third staff contains: "göz le rin süz me (.....Saz.....)". Performance markings include "vib." (vibrato), "trm" (trill), and "port." (portamento). The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Araştırmada son olarak incelenen Çilingirzâde Ahmet Ağa'ya ait “Geçip de karşıma gözlerin süzme” adlı Şevkefzâ makamındaki eserin zemin bölümü olan birinci ile sekizinci ölçüler arasındaki icra özellikleri dikkate alındığında, en fazla tril kullanımına rastlanılmış, bu trillerin dörtlük nota değerlerinde uygulandığı ve uzun tril olarak icra edildiği görülmüştür. Trilden sonra en fazla kullanılan süsleme elemanının vibrato olduğu, “karşıma” kelimesinin “ma” hecelerinde ise üst mordan kullanıldığı, devamında ise, inici bir şekilde portamentoların icra edildiği anlaşılmaktadır. Zemin kısmının iki defa seslendirildiği eserde, “gözlerin” kelimesinin “le” hecelerinin, tartım bakımından farklı notalarla icra edildiği saptanmıştır. İlk okumada daha sade bir şekilde icra edilen “le” hecesinin icrası, ikinci yorumlamada farklı nota değerleri ile zenginleştirilerek seslendirilmiştir.

Şekil 53. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 9. ile 16. Ölçüler Arası Örneği

The image shows a musical score for the piece 'Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. Performance markings include 'vib.' (vibrato), 'tr' (trill), and 'port.' (portamento). The lyrics are: 'Ba rış mam boş ye re ar kam da gez me a man a man Ba rış mam boş ye re ar kam da gez me a man a man'. The score ends with a double bar line and a fermata symbol.

Eserin iki kez seslendirildiği nakarat kısmı olan dokuzuncu ile on altıncı ölçüler arasında bakıldığında, en fazla kısa tril ve portamento kullanımlarına rastlanmaktadır. “Barışmam” kelimesinin “rış” hecelerinde uygulanan vibrato kullanımlarının ise, o kısımların icrasına rezonans bakımından ayrı bir renk kattığı ve oldukça yakıştığı söylenebilir. Eserde “boş yere” kelimesinin “re” hecelerinde, acem perdelerine yapılan üst tekli çarpmaların haricinde, “barışmam” kelimesinin “mam” hecelerinin sonundaki hüseyini perdelerinde ve ilk “aman” kelimelerinin “a” hecelerindeki rast perdelerinde, üst mordan kullanımları tespit edilmiştir. Güftenin anlamına uygun bir icra tarzı sergileyen Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın, eserdeki kelimelerin anlamını, sesleriyle ifade bakımından başarılı bir şekilde aktardıkları anlaşılmaktadır. Örneğin dokuzuncu ve on üçüncü ölçülerdeki “barışmam” kelimesini, yorumsal ve ifade bakımından öyle etkili

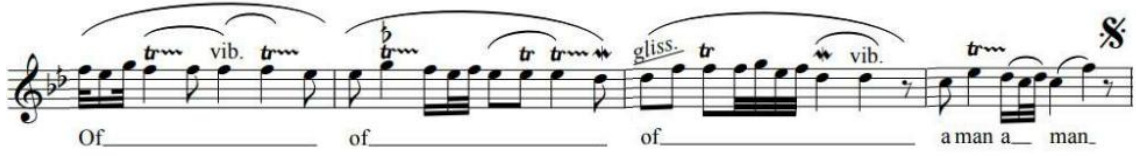
seslendirmişlerdir ki, gerçekten barışmama isteğini, o hissiyatı, karşı tarafa yansıtmaktadırlar. Dolayısıyla burada güftenin anlamına uygun nüansları, bilinçli kullanma yetilerinden de söz etmek gerekmektedir.

Şekil 54. *Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 17. ile 24. Ölçüler Arası Örneği*

The image shows a musical score for a piece titled 'Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'Yok sa na mey lim ken di ni'. The second staff contains 'üz me Yok sa na mey lim'. The third staff contains 'ken di ni üz me'. The score includes various performance markings such as 'vib.' (vibrato), 'tr' (trill), and 'trm' (trill mordana). The music features a mix of quarter and eighth notes, with some trills and vibrato markings.

Eserin on yedinci ile yirmi dördüncü ölçülerindeki icra özellikleri incelendiğinde, ilk dört ölçü olan on yedinci ile yirminci ölçüler arasının, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından birlikte seslendirildiği, yirmi birinci ile yirmi dördüncü ölçüler arasının ise, yalnızca bir kişi tarafından icra edildiği anlaşılmaktadır. Fakat bu bölümü yalnız seslendirenin Lale veya Nerkiş Hanımlar'dan hangisi olduğu bilinmemektedir. On yedinci ile yirmi dördüncü ölçüler arasında, yine tril kullanımının fazlalığı göze çarpmaktadır. Kısa ve uzun trillerin haricinde glissando, vibrato ve ilk "meylim" kelimesinin "mey" hecesinde, bir kere uygulanmış üst mordana rastlanmaktadır. Eserin icrasının iki kez yinelendiği güftedeki süslemelere ve nota farklılıklarına değinmek gerekirse, on yedinci ölçüdeki "sana" kelimesinde bulunan tartımlar ile yirmi birinci ölçüdeki "sana" kelimesindeki tartımlar farklılık göstermektedir. Ayrıca on yedinci ölçüdeki "sana" kelimesinde tril kullanımı görülürken, yirmi birinci ölçüdeki "sana" kelimesinde buna rastlanılmamaktadır. "Sana" kelimesindeki "na" heceleri de yine farklı tartımlarla seslendirilmiştir. Bir diğer farklılık da "meylim" kelimelerinin "mey" hecelerinde gerçekleşmektedir. Bu hecelerde yer alan tartımlar da yine birbirinden farklı olarak icra edilmektedir. Ayrıca on sekizinci ölçüdeki "mey" hecesinin icrasında üst mordan kullanımı görülürken, yirmi ikinci ölçüdeki "mey" hecesinde bu görülmemektedir.

Şekil 55. *Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 25. ile 28. Ölçüler Arası Örneği*



“Of” ve “aman” gibi nidaların yer aldığı yirmi beşinci ile yirmi sekizinci ölçüler arasında, kısa ve uzun tril, vibrato, glissando ve alt mordan gibi süsleme elemanlarının kullanımı tercih edilmiştir. Eserin bu bölümü, oldukça etkili bir biçimde seslendirilmiştir. Yine hanımlardan birinin tek başına seslendirdiği bu bölümdeki bütün “of” nidaları, bağlı olarak icra edilmiştir. Uzun triller kullanılmasına rağmen, nefes kontrolünün iyi bir şekilde sağlandığı söylenebilir. Güçlü bir diyafram yapısına sahip olunmasından kaynaklı, nefes probleminin yaşanmadığı anlaşılmaktadır. Son ölçü olan yirmi sekizinci ölçüdeki “aman” kelimeleri, ifade bakımından oldukça etkili bir şekilde yorumlanmıştır. Bu son ölçünün sonunda yer alan çargâh ve acem perdeleri, “aman” kelimesinin ifadesini kuvvetlendirir niteliktedir. Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından sanki gerçekten “aman” diyormuşçasına vurgulanmasında önemli rol oynamıştır. Son olarak, yirmi sekizinci ölçünün sonundaki Senyo işareti ile eserin nakarat kısmına (şekil 53’e) dönmüş, eserin icrası ise böylelikle nakarat bölümünün aynı müzikal unsurlar ile seslendirilmesiyle sona ermiştir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından seslendirilen Çilingirzâde Ahmet Ağa’ya ait “Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme” adlı Şevkefzâ makamındaki eserdeki icra özellikleri genel olarak değerlendirildiğinde, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın eser içerisinde kullandıkları süsleme elemanları aşağıdaki tabloda yer almaktadır;

Tablo 16. *Lale ve Nerkiş Hanımlar Tarafından Seslendirilen “Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme” Eser Örneğinde Kullanılan Süsleme Elemanları*

SÜSLEME ELEMANLARI	ÖLÇÜ SAYISI	KAÇ KEZ KULLANILDIĞI
ÜST ÇARPMA	10, 14	1
ALT ÇARPMA	-	-
ÜST MORDAN	2, 6, 9, 12, 13, 16, 18	1
ALT MORDAN	26, 27	1
KISA TRİL	9, 10, 13, 14, 17, 20, 26, 27	1
	11, 15, 18, 22	2
UZUN TRİL	1, 2, 3, 5, 6, 7, 19, 20, 28	1
	25, 26	2
ÇIKICI GLİSSANDO	27	1
İNİCİ GLİSSANDO	-	-
ÇIKICI PORTAMENTO	11, 15	1
İNİCİ PORTAMENTO	2, 6, 10, 14	1
VİBRATO	1, 4, 5, 8, 9, 13, 17, 24, 25, 27	1

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın "Geçip de karşıma gözlerin süzme" adlı eserde çarpma, mordan, tril, glissando, portamento ve vibrato kullandıkları görülmektedir. Tablodan anlaşıldığı üzere, eserde en fazla kullanmayı tercih ettikleri süsleme elemanları, ustaca sergiledikleri kısa ve uzun tril, vibrato ve üst mordan olmuştur. Kullanmayı az tercih ettikleri süslemeler ise, inici ve çıkıcı portamento, alt mordan ve üst çarpmadır. Eserde çıkıcı glissandoyu yalnızca bir kez kullanan Lale ve Nerkiş Hanımlar, alt çarpma ve inici glissandoya yer vermemişlerdir.

Bu eserin, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın birlikte uyum içerisinde akıcı icralarına örnek gösterilebilecek nitelikte bir eser olduğu düşünülmektedir. İfade nüanslarına eserde yer vermeyen Lale ve Nerkiş Hanımlar, gırtlak yapılarının verdiği imkânlarla ve hocalarından edindikleri müzikaliteye göre süslemeler yapmışlardır. Ses kullanımları ve nefes hâkimiyetleri, bu eserde de yine anlaşılmaktadır. Naif bir icra tarzı ile eseri yorumladıklarından söz etmek yerinde olacaktır. Şevkefzâ makamının gerektirdiği perde baskılarını, entonasyon açısından son derece başarılı bir biçimde seslendirmişlerdir. Batı müziği eğitimi almış olmalarına rağmen, Türk müziği icra tarzına uyum, hâkimiyet ve başarıları, onları farklı kılan özellikler arasında sayılabilir. Bir yorumcunun her iki müzik türünü de bilinçli bir şekilde seslendirebilme özelliğine ve yetisine sahip olabileceğini kanıtlar niteliktedir. Sonuç olarak, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, şan eğitimi alan bir icracının, aynı zamanda perde musikisine dayanan Türk musikisini de başarılı bir şekilde seslendirebilme olanağı olduğunu anlamamızı sağlayan bir icra tavrına sahip olduklarını söylemek mümkündür.

7.2. LALE VE NERKİŞ HANIMLAR'IN İCRA ÖZELLİKLERİ İLE NOTAYA ALINAN ESERLERİN TRT REPERTUVARINDAKİ NOTA NÜSHALARI ARASINDAKİ FARKLILIKLAR

Araştırmada örneklem olarak seçilen, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icra özellikleri ile notaya alınan beş eser, TRT repertuarındaki nota nüshaları ile karşılaştırılarak incelenmiş, bu analizin sonucunda dikkate değer farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın TRT repertuarı nota nüshalarına nazaran, hemen hemen her nota üzerinde ilave nota kullandıkları, uyguladıkları tüm süsleme elemanlarıyla, eserlerin icrasını zenginleştirdikleri ve böylelikle eserlere kimlik kazandırdıkları söylenebilir. Almış oldukları şan ve meşk eğitiminin, kendilerinin yorum zenginliğine önemli katkı sağladığı, ayrıca edindikleri müzikal birikimlerin, yorumladıkları her eserde olduğu gibi, araştırmada analiz edilen beş eserde de etkisini oldukça hissettirdiği düşünülmektedir. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icra özellikleri ile notaya alınan beş

eserin, TRT repertuarındaki nota nüshaları ile karşılaştırılması sonucunda, tespit edilen farklılıklar ve bu farklılıklara yönelik elde edilen bulgular şu şekildedir;

7.2.1. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın İcra Özellikleri ile Notaya Alınan “Yavrucağım Güzellendi” Adlı Eserin TRT Repertuarındaki Nota Nüshası Arasındaki Farklılıklar

Şekil 56. Yavrucağım Güzellendi 1. ile 7. Ölçüler Arası Örneği

The musical score for 'Yavrucağım Güzellendi' is presented in two staves: 'Seslendirilen' (Sounded) and 'Yazılan' (Written). The score is in 8/8 time and features two staves. The lyrics are: 'Yavrucağım güzellendi yavrucağım güzellendi cihan da yok güzellendi cihan da yok dur me-nen di (.....Saz.....) dur me-nen di a-man a-man'. The score includes various musical notations such as vibrato (vib.), trills (tr), and accents (acc).

Şekil 56'daki “Yavrucağım güzellendi” adlı Uşşak makamındaki eserin birinci ve yedinci ölçüleri arası incelendiğinde, eserin ilk ölçüsündeki “yav” hecesi, TRT repertuarı nota nüshasında, dört onaltılık nota değerleri ile belirtilirken, Lale ve Nerkiş Hanımlar, bu tartımın ilk ve son notaları olan düğâh ve rast perdeleri arasını, otuzikilik nota değerleri kullanarak doldurmuşlardır. Böylelikle, yorumsal olarak iki nota arasını farklı nota değerleri ile doldurarak, eserin girişini zenginleştirmişlerdir. Bu durum ikinci ölçüde yer alan “len” hecesinde de söz konusu olmakla birlikte, üçüncü ve dördüncü ölçülerdeki “yav” ve “len” hecelerinde de görülmektedir. İlk ölçüde göze çarpan diğer bir farklılık “ca” hecesinin seslendirildiği perdededir. TRT repertuarı nota nüshasında bu hece rast perdesi olarak icra edilirken, bu perdeyi Lale ve Nerkiş Hanımlar, düğâh perdesi olarak seslendirmişlerdir. İkinci ölçüye gelindiğinde, tartım bakımından farklılıklar dikkat çekmektedir. Bu ölçüdeki “zel” ve “di” hecelerinin yer aldığı tartımlar, birbirinden oldukça farklılık arz etmektedir. TRT repertuarı nota nüshasındaki notaların, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından, daha küçük nota değerleri kullanılarak süslediği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda bu tartımların bitiş notalarının,

TRT repertuarı nota nüshasındaki notalara kıyasla, farklı seslerle icra edildiği dikkat çekmektedir. Tüm bu bahsedilen özellikler, yedinci ölçüye kadar devam etmektedir. Altıncı ölçüde, TRT repertuarı nota nüshasındaki “dur” hecesinin icrasındaki iki sekizlik değerlerden oluşan ve hüseyini ile neva perdelerinden meydana gelen ikinci tartımı, Lale ve Nerkiş Hanımlar acem perdesi ile başlayan farklı bir tartım ile yorumlamışlardır.

Şekil 57. Yavrucağım Güzellendi 8. ile 14. Ölçüler Arası Örneği

The image shows a musical score for the piece 'Yavrucağım Güzellendi'. It is divided into two main sections: 'Seslendirilen' (Recorded) and 'Yazılan' (Written). Each section contains two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal lines. The score includes various musical ornaments such as gliss., vib., tr., and port. The lyrics are: 'şef ta li si çi çek aç mış' and 'ya nak la rı eb ru len di a man a man'.

Şekil 57’de eserin sekizinci ve on dördüncü ölçüleri arasında bakıldığında, ilk ölçüdeki “şef” ve “si” heceleri, TRT repertuarı nota nüshasında, iki sekizlik nota değeri olarak yer alırken, Lale ve Nerkiş Hanımlar bu heceleri, noktalı sekizlik-onaltılık nota değeri ile icra etmişlerdir. Bu ölçüde, TRT repertuarı nota nüshasında acem perdesi olarak yer alan “li” hecesi ise, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın icrası ile hüseyini perdesi olarak seslendirilmiştir. Dokuzuncu ölçüden on dördüncü ölçüye kadar, yine birçok tartım farklılığının haricinde, kullanılan perde farklılıklarına da rastlamak mümkündür. Bazı tartımların birbiriyle karşılaştırılması sonucunda, bu tartımların farklı seslerle bittiği söylenebilir. On üçüncü ölçüde “ru” hecesindeki tartım ve perde farklılığı oldukça dikkat çekicidir. On dördüncü son ölçüde de “aman aman” güfteli kısımların, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından, yine tartım ve perde bakımından çok farklı bir biçimde yorumlandığı anlaşılmaktadır.

Şekil 58. Yavrucağım Güzellendi 15. ile 20. Ölçüler Arası Örneği

The image displays a musical score for the piece 'Yavrucağım Güzellendi', specifically the 15th to 20th measures. It is presented in two parts: 'Seslendirilen' (Sounded) and 'Yazılan' (Written). The 'Seslendirilen' part shows the performance with various ornaments like gliss., tr, and vib. The 'Yazılan' part shows the written notation. The lyrics are: 'me lin me lin dur ma da öy le' and 'de pret me der dim a man a man'.

Şekil 58'de eserin on beşinci ve yirminci ölçüleri arasına bakıldığında, on beşinci ve on yedinci ölçülerdeki ikinci “me” heceleri, tartım bakımından aynı nota değerleri ile icra edilse de, Lale ve Nerkiş Hanımlar bu heceleri, perde bakımından farklı seslendirmişlerdir. TRT repertuarı nota nüshasında, acem ve hüseyini perdeleri ile icra edilen “me” hecesi, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından acem ve gerdâniye perdeleri olarak seslendirilmiştir. Birinci ve üçüncü ölçülerin sonunda yer alan “lin” hecesi karşılaştırıldığında, sünbüle perdesinin Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından ayrıca icraya dâhil edildiği görülmektedir. On altıncı ve on sekizinci ölçülerde ise, tartım farklılıklarının haricinde, iki nota aralarının Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından, farklı notalarla doldurularak icra edildiği anlaşılmaktadır. Bu ölçülerin sonundaki tartımların da birbirinden oldukça farklılık arz ettiği söylenebilir. On altıncı ve on sekizinci ölçülerin bitiminde, TRT repertuarı nota nüshasında yer alan tartım çargâh perdesinde son bulurken, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın icralarında kullandıkları bu son tartım, neva perdesi ile bitmektedir. On dokuzuncu ölçüde dikkat çeken farklılık, ölçünün sonundaki tartımda görülmektedir. Bu ölçünün sonundaki “der” hecesi, TRT repertuarı nota nüshasında üç adet sekizlik nota değeri ile seslendirilirken, Lale ve Nerkiş Hanımlar, bu tartımı başlangıç perdesi muhayyer olacak şekilde ve senkoplu bir tartımla icra etmişlerdir. Son ölçü olan yirminci ölçüde, yine tartım farklılığına ve iki nota arasının

farklı notalarla doldurulduğuna rastlanmaktadır. Ölçünün sonunda yer alan “man” hecelerinin ise, TRT repertuarı nota nüshasında rast perdesi, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın icrası ile düğâh perdesinde son bulunduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 59. *Yavrucağım Güzellendi 21. ile 24. Ölçüler Arası Örneği*

The image shows a musical score for the piece 'Yavrucağım Güzellendi'. It is divided into two parts: 'Seslendirilen' (Recorded) and 'Yazılan' (Written). The score is in 2/4 time and features a melody with various ornaments like trills (tr), glissandos (gliss.), and vibrato (vib.). The lyrics are: 'yar yar yar a man a man zül fû ke men dim (.....Saz.....)'. The recorded version shows a more ornate and expressive performance compared to the written version.

Şekil 59’da eserin yirmi birinci ve yirmi dördüncü ölçüleri arası incelendiğinde, yirmi birinci ve yirmi ikinci ölçülerin güfte bakımından farklılık arz ettiği görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında bu ölçüler “aman aman” şeklinde icra edilirken, Lale ve Nerkis Hanımlar bu ölçüleri “yar yar” olarak yorumlamışlardır. Bu ölçülerde yine bazı tartım farklılıkları görülmektedir. Yirmi birinci ölçüde, TRT repertuarı nota nüshasında yer alan “man” hecesinin ikinci tartımı olan dört onaltılık notaların ilk üç notaları olan hüseyini, neva ve çargâh perdeleri, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından üst nota ilaveleriyle süslenerek, otuzikilik nota değerleri ile icra edilmiştir. Yirmi ikinci ölçüde, TRT repertuarı nota nüshasındaki “man” hecesindeki iki sekizlik notalar da, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından farklı tartımla seslendirilmiş ve neva perdesi ile icrası sonlandırılmıştır. TRT repertuarı nota nüshasında, yirmi ikinci ölçünün sonunda yer alan dört onaltılık nota değerlerinden oluşan tartımın her bir perdesi, iki kez yinelenerek icra edilmiştir. Ölçünün sonundaki sekizlik çargâh perdesi ise, iki onaltılık nota değerleri ile çargâh ve segâh perdeleri olarak seslendirilmiştir. Yirmi üçüncü ölçüye bakıldığında, yine tartım farklılıkları ile eserin sonlandığına tanık olunmaktadır.

Lale ve Nerkis Hanımlar’ın icra özellikleri ile notaya alınan Tanburi Mustafa Çavuşa’a ait “Yavrucağım güzellendi” adlı Uşşak makamındaki eserin TRT repertuarındaki nota nüshası arasındaki farklılıkları genel olarak değerlendirmek

gerekirse, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın TRT repertuarındaki nota nüshasına kıyasla, farklı tartımlar ve küçük nota değerleri kullanarak ölçüleri süsledikleri görülmektedir. Asıl notanın kendisi alt ya da üst işleyici sesler kullanılarak süslenmekte, ilave notalar ile gerçekleştirilen bu süslemeler, esere ayrı bir karakter ve ifade biçimi kazandırmaktadır. Bunlar da Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın tavrını ortaya çıkaran ve teknik becerilerini sergilemelerine olanak sağlayan özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. İki nota arasının farklı nota değerleri ile doldurulduğu, tartım ve perde bakımından birçok farklılığa rastlandığı söylenebilir. Eserin TRT repertuarı nota nüshasında yer alan bir perdenin, bazen farklı bir perde olarak icra edildiği, bazı tartımların ise başlangıç veya bitiş seslerinin, TRT repertuarındaki nota nüshası ile Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icra ettiği nota örneğiyle uyuşmadığı görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasındaki bir tartımda yer almayan yabancı bir perdenin dahi icraya Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından dâhil edildiğine tanık olunmaktadır. Tüm bu bulgulara ek olarak, eserin final bölümünde, güftenin de farklı bir şekilde icra edildiği saptanmıştır.

7.2.2. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın İcra Özellikleri ile Notaya Alınan “Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad” Adlı Eserin TRT Repertuarındaki Nota Nüshası Arasındaki Farklılıklar

Şekil 60. Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 1. ile 6. Ölçüler Arası Örneği

Seslendirilen

Yazılan

dat dı be ni of be la lım

ey (...Saz...)

of (...Saz...)

Şekil 60'daki “Bî vefâ bir çeşm-i bîdad” adlı Gülizar makamındaki eserin birinci ve altıncı ölçüleri arasına bakıldığında, ilk ölçüdeki “bî” hecesi, eserin TRT repertuvarındaki nota nüshasından farklı olarak, noktalı sekizlik-onaltılık nota değeri ile icra edilmiştir. İlk ölçünün sonundaki sekizlik tiz segâh perdesi, alt mordan kullanımı ile tiz neva ve tiz segâh perdesi olarak, iki onaltılık nota değeri ile seslendirilmiştir. İkinci ölçüye gelindiğinde, TRT repertuarı nota nüshasında yer alan “çeş” ve “mi” hecelerinin icrasında kullanılan tartımlar, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından iki nota arasının farklı nota değerleri ile doldurulması şeklinde yorumlanmıştır. TRT repertuarı nota nüshasında, ikinci ölçüdeki “bî” hecesinin icra edildiği dört onaltılık notaların ilk gerdâniye ve eviç perdeleri, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından üst nota ilaveleriyle süslenerek, otuzikilik nota değerleri ile icra edilmiştir. İkinci ölçünün sonundaki iki onaltılık nota değerlerinden meydana gelen eviç ve hüseyni perdeleri ise, dört adet otuzikilik tartımla ve TRT repertuarı nota nüshasından farklı perdeler kullanılarak seslendirilmiştir. Üçüncü ölçü incelendiğinde, “man” hecesi TRT repertuarı nota nüshasında, iki sekizlik nota değeri olarak belirtilirken, Lale ve Nerkis Hanımlar buradaki “man” hecesini, noktalı sekizlik-onaltılık nota değerinde yorumlamışlardır. Üçüncü ölçünün sonuna bakıldığında ise, “al” hecesindeki farklılığın tartım bakımından ve ayrıyeten bir perde ilavesi olarak ortaya konulduğu görülmektedir. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın, burada tiz çargâh perdesini de icraya dâhil ettikleri anlaşılmaktadır. Dördüncü ölçüdeki “dı” ve “be” heceleri, TRT repertuarı nota nüshasındaki notalara nazaran, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından otuzikilik nota değerleri ile tartım ve perde bakımından farklı bir şekilde icra edilmiştir. Beşinci ölçüye gelindiğinde, Lale ve Nerkis Hanımlar, tiz çargâh perdesinin yer aldığı “of” hecesini uzun tril kullanımı ile icra etmeye başlamış, TRT repertuarı nota nüshasındaki sekizlik tiz segâh perdesini ise, tiz çargâh ve tiz segâh olmak üzere iki onaltılık nota değerinde seslendirmiştir. Yine “of” hecesinin bittiği tiz segâh ve muhayyer perdelerinden oluşan iki sekizlik notaların, tril kullanımı ile süslendiği görülmektedir. Beşinci ölçünün sonundaki “belalım” kelimesine bakıldığında, tartım bakımından yine farklılık göze çarpmaktadır. Lale ve Nerkis Hanımlar, son hece olan “lım” hecesini seslendirirken, muhayyer perdesini de ilave olarak icraya dâhil etmişlerdir. Altıncı ölçüye gelindiğinde ise, güfte açısından farklılığın olduğu anlaşılmaktadır. TRT repertuarı nota nüshasında “of” şeklinde icra edilen bu ölçü, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından “ey” olarak yorumlanmıştır. Bu ölçünün icrasına bakıldığında, TRT repertuarı nota nüshasında iki onaltılık nota değerindeki gerdâniye ve eviç perdelerinin yer aldığı “of” hecesi, Lale ve

Nerkis Hanımlar tarafından hüseyini ve gerdâniye perdelerinin iki kez yinelenmesi şeklinde icra edilmiştir.

Şekil 61. *Bi Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad 7. ile 11. Ölçüler Arası Örneği*

The image shows a musical score for the piece 'Bi Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad'. It is divided into two main sections: 'Seslendirilen' (Recorded) and 'Yazılan' (Written). Each section contains two staves of music. The 'Seslendirilen' section includes various performance markings such as 'gliss.', 'tr.', 'port.', and 'gliss.'. The lyrics are written below the notes. The 'Yazılan' section also includes performance markings like 'trem.' and 'vib.'. The lyrics for the 'Yazılan' section are: 'dat dı be ni (...Saz...)'. The lyrics for the 'Seslendirilen' section are: 'bî ve fa bir çeş mi bî dad ne ya man al'.

Şekil 61’de eserin yedinci ve on birinci ölçüleri arasında bakıldığında, yedinci ölçüdeki “bî” hecesi, TRT repertuarı nota nüshasında noktalı sekizlik-onaltılık nota değeri ile yazılırken, bu tartımın Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından, iki sekizlik nota değeri ile icra edildiği görülmektedir. Bu ölçünün devamında, tartım bakımından farklılıklar devam etmektedir. Sekizinci ölçüde, “çeş” hecesi, TRT repertuarı nota nüshasındaki yazılışından, ilk gerdâniye perdesinin ortak olması dışında, hem tartım hem de perde bakımından oldukça farklı olarak icra edilmiştir. Lale ve Nerkis Hanımlar’ın icrasında, tiz çargâh, tiz segâh ve muhayyer perdesi kullanımları söz konusudur. TRT repertuarı nota nüshasında eviç perdesi ile sonlanan tartım, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın icrası ile muhayyer perdesi olarak bitirilmektedir. Aynı ölçü içerisindeki “mi” hecesinin icrası karşılaştırıldığında, yine tartım ve perde bakımından farklılıklar görülmektedir. Lale ve Nerkis Hanımlar, “mi” hecesini noktalı sekizlik-onaltılık nota değerinde, muhayyer ve gerdâniye perdeleri ile icra etmişlerdir. Oysa bu hece, TRT repertuarı nota nüshasında, tiz çargâh, tiz segâh ve muhayyer perdeleri ile iki onaltılık ve bir sekizlik nota değeri şeklinde icra edilmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında, sekizinci ölçüdeki “bî” hecesinin icra edildiği dört onaltılık notanın ilk gerdâniye ve eviç perdeleri, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından üst nota ilaveleriyle süslenerek, otuzikilik nota değerleri ile icra edilmiştir. Sekizinci ölçünün devamına bakıldığında, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından gerdâniye, muhayyer ve tiz segâh perdelerinden oluşan sekizlik ve dört otuzikilik nota değerleri ile icra edilen “dad”

hecesi, TRT repertuarı nota nüshasında, dörtlük gerdâniye perdesi olarak yer almaktadır. Bu hecenin son tartımlarının da birbiriyle örtüşmediği görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında, iki onaltılık eviç ve hüseyini perdeleri ile ölçünün bittiği tartım, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icrası ile dört otuzikilik nota değeri olarak sonlanmıştır. Perde bakımından da farklı seslerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Dokuzuncu ölçüye gelindiğinde, bu ölçünün bitimindeki yalnızca "al" hecesinde bir farklılığa rastlanmaktadır. TRT repertuarı nota nüshasındaki iki sekizlik nota değeri ile ifade edilen eviç ve hüseyini perdelerinden oluşan tartımı, Lale ve Nerkis Hanımlar iki onaltılık ve bir sekizlik nota değeri ile yorumlamışlardır. TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak gerdâniye perdesini de icraya dâhil etmişlerdir. Onuncu ölçünün başında yer alan "dat" hecesi, tartım olarak iki nüshada da iki sekizlik nota değerinde, aynı şekilde icra edilmiştir. Fakat bu tartım TRT repertuarı nota nüshasında hüseyini ve eviç perdesi olarak yer alırken, Lale ve Nerkis Hanımlar bu tartımı, üst çarpmalar kullanarak, eviç ve gerdâniye perdesi ile seslendirmişlerdir. "Dat" hecesinin ikinci tartımında, bitiş perdesi dışında ortak bir durum görülmemektedir. Hem tartım hem de perde bakımından çok farklılık söz konusudur. Devamında yer alan "dı" hecesinde de aynı durumdan bahsedilebilir. İki tartım birbirinden oldukça farklıdır. Otuzikilik nota değerleri ile süsleme yapan Lale ve Nerkis Hanımlar, aynı zamanda farklı perdeleri kullanmışlardır. İki nüsha arasında ortak perde olarak, yalnızca bitiş sesi olan eviç perdesi görülmektedir. Onuncu ölçünün sonundaki en çarpıcı farklılığın ise "be" hecesinde olduğu anlaşılmaktadır. Lale ve Nerkis Hanımlar, TRT repertuarı nota nüshasında yer alan "be" hecesindeki tartımların süresi boyunca, hüseyini ve gerdâniye perdelerini kullanarak, uzunca bir tremolo süslemesi gerçekteştirmişlerdir. Son olarak, on birinci ölçüde Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından "ni" hecesindeki iki vuruşluk senkop kullanımı, TRT repertuarı nota nüshasında yer alan noktalı dörtlük ve bir sekizlik tartımdan farklılık arz etmektedir.

Şekil 62. *Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad* 12. ile 19-20. Ölçüler Arası Örneği

Seslendirilen

Yazılan

....) ben si ne mi ni şan dik dim ben si ne mi

ben si ne mi ni şan dik dim of gam ze si le

ni şan dik dim gam ze si le

ni şan dik dim of gam ze si le

vur du be ni of be la lım

vur du be ni of

ey

be lâ lım of

Şekil 62’de eserin on ikinci ölçüsündeki “ben” hecesinin icrası, TRT repertuarı nota nüshasında, iki sekizlik nota değerindeki nim hicâz ve neva perdelerinin kullanımıyla gerçekleştirilmektedir. Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın yorumuna bakıldığında ise, iki sekizlik nota değerleri yerine otuzikilik ve onaltılık nota değerlerinin kullanıldığı görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında yer almayan hüseyini, acem ve çargâh perdelerinin de kullanıldığı dikkat çekmektedir. Buradaki en çarpıcı farklılık ise, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın TRT repertuarı nota nüshasında yer alan nim hicâz perdesi yerine, çargâh perdesini kullanmış olmalarıdır. Günümüzde bu eserin icra örnekleri dinlenildiğinde, nim hicâz perdesinin tercih edilerek kullanıldığı görülmektedir. Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın burada çargâh perdesini kullanma sebeplerinin, kendilerinin eseri hocaları Udî Nevres Bey ile o döneme ait nota versiyonu ile meşuk etmelerinden kaynaklandığı düşünülmektedir. On ikinci ölçüde yer alan diğer bir farklılığa değinmek

gerekirse, ölçünün sonundaki “mi” hecesi, TRT repertuarı nota nüshasında, dörtlük nota değerinde, muhayyer perdesi olarak icra edilirken, Lale ve Nerkis Hanımlar bu heceyi, muhayyer ve hüseyini perdelerini kullanarak, noktalı sekizlik-onaltılık nota değeri ile glissandolu bir biçimde icra etmişlerdir. Burada, hüseyini perdesinin TRT repertuarındaki nota nüshasından farklı olarak icraya dâhil edilmesinin, bir sonraki ölçünün başındaki hüseyini perdesine hazırlayıcı nitelik taşımasından kaynaklı olduğu sanılmaktadır. On üçüncü ölçüde, tartım ve perde bakımından farklılıklar devam etmekte, TRT repertuarı nota nüshasında, ölçünün sonundaki “of” hecesi, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından seslendirilmeyip, “dim” hecesi olarak uzatılmaktadır. On dördüncü ve on beşinci ölçüler, tıpkı on ikinci ve on üçüncü ölçüler gibi yazılmakta ve icra edilmektedir. On altıncı ölçüdeki “ze” ve “si” hecelerinde, tartım ve perde bakımından yine farklılıklar söz konusudur. “Ze” hecesi, TRT repertuarı nota nüshasında bir dörtlük nota değeri ile yazılırken, Lale ve Nerkis Hanımlar, bu heceyi iki sekizlik nota değerinde, glissando tekniği kullanarak icra etmişlerdir. Hüseyini perdesini burada hafif pestleştirerek neva perdesine ulaşmışlardır. TRT repertuarı nota nüshasında hisar ve neva perdelerinin yer aldığı iki sekizlik tartımla ifade edilen “si” hecesi ise, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından bir sekizlik nota değeri haricinde, dört otuzikilik nota ilaveleriyle süslenmiştir. Burada, hisar ve neva perdelerinin bir üst notalarla süslediği görülmektedir. Bu ölçünün sonundaki bir diğer farklılık ise, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın “le” hecesini, TRT repertuarı nota nüshasında ölçü sonunda yer alan çargâh perdesinden, daha erken seslendirmeye başlamış olmalarıdır. Lale ve Nerkis Hanımlar “le” hecesini, bir önceki tartımdaki dört otuzikilik nota değerleriyle, hisar perdesi başlangıç perde olacak şekilde yorumlamışlar ve bu heceyi ölçünün sonundaki çargâh perdesine kadar uzatmışlardır. Oysa TRT repertuarı nota nüshasında “le” hecesinin icrası, ölçünün sonundaki son perde olan çargâh perdesine denk düşmektedir. On yedinci ölçünün başındaki “vur” hecesine denk gelen ilk tartımlar karşılaştırıldığında, TRT repertuarı nota nüshasında yer alan tartımın son iki muhayyer ve gerdâniye perdeleri, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından, bir üst notaların da ilavesiyle, otuzikilik nota değerleri kullanılarak süslenmiştir. Bu durum aynı ölçü içerisindeki “be” hecesinde de görülmüştür. “Be” hecesinin son iki perdeleri olan hisar ve neva perdeleri, bir üst notalarla süslenerek icra edilmiştir. On sekizinci ölçüdeki “of” hecesinin icrasındaki ilk tartımın, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından oldukça farklı bir biçimde icra edildiği anlaşılmaktadır. Bu tartım, TRT repertuarı nota nüshasında, gerdâniye ve sünbüle perdelerinin kullanımıyla başlarken, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın

yorumuyla, gerdâniye perdesinden tiz çargâh perdesine doğru, dörtlü bir aralık kullanılarak icra edilmiştir. Bu tartımın devamı ise, otuzikilik nota değerleri kullanılarak ve ayrıca TRT repertuarı nota nüshasında yer alan perdelerden farklı olarak, üçlü bir aralığın icraya dâhil edilmesi şeklinde seslendirilmiştir. On sekizinci ölçünün sonuna gelindiğinde, son iki tartımın TRT repertuarı nota nüshasında “of” hecesi şeklinde uzatıldığı, fakat Lale ve Nerkis Hanımlar’ın yorumuyla, bu ölçünün “belalım” kelimesiyle sonlandırıldığı dikkat çekmektedir. On sekizinci ölçünün sonunda yer alan son iki tartıma bakıldığında, tartımların farklı seslerle başladığı, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın yorumuyla farklı perdeler icrada yer verildiği ve TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, daha küçük değerlerde nota ilavelerinin kullanıldığı söylenebilir. Son olarak, eserin bu bölümünün icrası, TRT repertuarı nota nüshasında on dokuzuncu ve yirminci ölçüler ile tamamlanırken, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın yorumuna göre, on dokuzuncu ölçüde son bulmaktadır. Dolayısıyla TRT repertuarı nota nüshasında, eserin bu bölümüne ait fazladan bir ölçünün yer aldığı görülmektedir. Son ölçünün bitiminde çargâh perdesinde nikriz çeşni ile yapılan karar, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın icrasına göre daha erken bir süre içerisinde gerçekleşirken, TRT repertuarı nota nüshasında bir ölçü gecikmektedir. Bu sebeple, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın yorumladıkları örnek ile TRT repertuarı nota nüshasındaki tartım ve perdelerin birbiriyle uyuşmasını beklemek doğru olmayacaktır. Eserin bu bölümüne güfte bakımından bakıldığında da, eser içerisinde on üç, on beş, on sekiz ve on dokuzuncu ölçülerde, iki nüsha arasında güftenin icra edilişi bakımından farklılıklara tanık olunmaktadır. On üçüncü ve on beşinci ölçülerde, Lale ve Nerkis Hanımlar, “of” hecelerini kullanmayıp “dim” hecesini ölçü sonuna kadar uzatmayı tercih etmişlerdir. On sekizinci ve on dokuzuncu ölçülerde de, TRT repertuarı nota nüshasında yer alan “belalım of” güfteli bölümün, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından “belalım ey” şeklinde yorumlandığı görülmektedir.

Eserin bu bölümünün ardından, sazların icra etmiş oldukları aranağme bölümü gelmektedir. Eserde sazların icra etmiş olduğu aranağme bölümü, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın seslendirdiği nota örneğinde, yirminci ve yirmi dördüncü ölçüler arasında yer alırken, TRT repertuarı nota nüshasında yirmi birinci ve yirmi beşinci ölçüler arasında yer almaktadır. Dolayısıyla aşağıda şekil 63’te yer alan eserin finali olan bölüm, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın seslendirdiği nota örneğinde, yirmi beşinci ile yirmi

sekizinci ölçüler arası, TRT repertuarı nota nüshasında ise yirmi altıncı ve yirmi dokuzuncu ölçüler arası kapsamaktadır.

Şekil 63. *Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad* 25-26. ile 28-29. Ölçüler Arası Örneği

The image shows a musical score for the piece 'Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad'. It consists of two systems of notation. The first system has two staves: 'Seslendirilen' (Sounded) and 'Yazılan' (Written). The second system also has two staves: 'Seslendirilen' and 'Yazılan'. The lyrics are 'ah vur du be ni' and 'ah vur du be ni (KODA)'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills.

Şekil 63’de, eserin son ölçülerine gelindiğinde, TRT repertuarı nota nüshasına göre yirmi altıncı ölçüdeki “ah” hecesinin icrasında tiz çargâh ve tiz segâh perdelerinden oluşan üçüncü tartım, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından tiz neva perdesinin de icraya dâhil edilmesi ve iki kez yinelenmesiyle icra edilmiştir. Bunun haricinde aynı ölçüde, tartım ve perde bakımından herhangi bir farklılığa rastlanmamaktadır. TRT repertuarı nota nüshasına göre yirmi yedinci ölçüde ise ilk tartım hariç diğer tüm tartımları Lale ve Nerkiş Hanımlar farklı icra etmişlerdir. TRT repertuarı nota nüshasındaki ikinci tartım olan dördümlük nota değerindeki hüseyini perdesi, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından hisar ve neva perdeleri olarak seslendirilmiştir. Kendilerinin, TRT repertuarı nota nüshasındaki sekizlik hisar ve neva perdelerinden meydana gelen üçüncü tartımı ise, başlangıç ve bitiş sesi neva perdesi olacak şekilde, eviç perdesini de icraya dâhil ederek yorumladıkları anlaşılmaktadır. Aynı ölçüdeki dört onaltılık nota değerlerinden oluşan dördümlük tartım, bir üst notalarla süslenecek, tümüyle otuzikilik nota değerleri ile icra edilmiştir. Ölçünün sonundaki sekizlik çargâh perdesi ise, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın yorumuyla, iki onaltılık nota değerinde, çargâh ve segâh perdeleri şeklinde seslendirilmiştir. TRT repertuarı nota nüshasına göre yirmi sekizinci ölçüdeki ilk “ah” hecesinin icrasında, tartım ve perde bakımından herhangi bir farklılık görülmemektedir. Ancak TRT repertuarı nota nüshasındaki “vur” hecesinde acem, hüseyini ve neva perdelerinden meydana gelen iki

onaltılık ve bir sekizlik nota değerlerinden oluşan tartım, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından oktavlı bir şekilde iki sekizlik nota değerinde neva-tiz neva perdeleri ile icra edilmiştir. TRT repertuarı nota nüshasında aynı ölçüde yer alan iki sekizlik nota değeri ile icra edilen “du” hecesi de yine kendileri tarafından oktavlı bir şekilde noktalı sekizlik-onaltılık nota değeri şeklinde seslendirilmiştir. Ölçünün sonunda yer alan “be” hecesinin, tartım ve perde bakımından farklı bir biçimde icra edildiği anlaşılmaktadır. Eserin TRT repertuarı nota nüshasına göre yirmi dokuzuncu ölçüsü olan final bölümü, düğâh perdesi ile son bulmakta ve düğâh perdesinin oktav sesi olan muhayyer perdesi ile kodaya bağlanmaktadır. Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın icrasına bakıldığında ise, kendilerinin yeden kullanımını da dâhil ederek, birinin düğâh perdesini, diğeri ise muhayyer perdesini uzatarak eseri oktavlı bir şekilde sonlandırdıkları görülmektedir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın icra özellikleri ile notaya alınan Hammamizâde İsmail Dede Efendi’ye ait “Bî vefâ bir çeşm-i bîdad” adlı Gülizar makamındaki eserin TRT repertuarındaki nota nüshası arasındaki farklılıkları genel olarak değerlendirmek gerekirse, tartım ve perde bakımından dikkate değer farklılıklara rastlanıldığı söylenebilir. TRT repertuarı nota nüshasında yer alan tartımların çoğu, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın icrası ile genellikle otuzikilik gibi küçük nota değerlerine bölünerek süslenmiştir. Tartım kalıpları içerisindeki nota yoğunluğunun fazla olması, seslerdeki süre değişimine sebep olmaktadır. İki nota arasının farklı nota değerleri ile doldurulduğuna oldukça rastlanan bu eserde, birçok perdenin üst nota ilaveleriyle süslenmesine tanık olunmaktadır. TRT repertuarı nota nüshasındaki bazı tartımlarda yer almayan farklı perdelerin de, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından icraya dâhil edildiği görülmektedir. Bazı tartımlar karşılaştırıldığında, bu tartımların başlangıç ve bitiş seslerinin birbirleriyle örtüşmediği, bazen de Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, tartım içinde farklı aralık kullandıkları saptanmıştır. Örneğin TRT repertuarı nota nüshasında yer alan bir tartımda kullanılmayan bir aralık, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından icraya dâhil edilebilmiştir. Hem nota değerleri hem de perde bakımından ortak tartımların varlığına tanık olunsada, bu örnekler oldukça az sayıdadır. Eserin bir bölümünde Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın, TRT repertuarı nota nüshasında yer alan bir tartımda bulunmayan bir perdeyi, bir sonraki ölçü başındaki perdeye hazırlamak amacıyla kullandıkları görülmektedir. Ayrıca TRT repertuarı nota nüshasında yer alan arızalı bir perdenin, kendileri tarafından naturel olarak icra edildiği tespit edilmiştir. Eserin TRT repertuarı nota

nüshasında, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icrası ile örtüşmeyen fazladan bir ölçünün varlığına da tanık olunmuştur. Tüm bu bulguların haricinde, eserin TRT repertuarı nota nüshası ile Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icra örneğinin karşılaştırılması sonucunda, güfte bakımından bazı farklılıklar olduğu ve eserde güfteyi oluşturan hecelerin, tartımların farklı kısımlarına denk geldiği saptanmıştır.

7.2.3. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın İcra Özellikleri ile Notaya Alınan “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede” Adlı Eserin TRT Repertuarındaki Nota Nüshası Arasındaki Farklılıklar

Şekil 64. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede 1. ile 5. Ölçüler Arası Örneği

The image displays a musical score for the piece "Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede". It is presented in two systems, each with two staves. The top staff is labeled "Seslendirilen" (Recorded) and the bottom staff is labeled "Yazılan" (Written). The music is in 8/8 time and D major. The lyrics are: "Kur du mec lis â şı kan mey hâ ne de (.....Saz.....) de (.....Saz.....)". The "Seslendirilen" version shows a more complex melodic line with trills (tr) and vibrato (vib.) markings. The "Yazılan" version shows a simpler melodic line. The score is divided into two systems, each with a first and second ending.

Şekil 64'deki "Kurdu meclis âşıkân meyhânede" adlı Hicâz Uzzal makamındaki eserin birinci ve beşinci ölçüleri arasına bakıldığında, ilk ölçüde tartım ve perde bakımından yalnızca "kur" ve "mec" hecelerinin icrasında farklılığa rastlanmaktadır. Eserin girişindeki "kur" hecesi, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından TRT repertuarı nota nüshasındaki dörtlük nim hicâz perdesinden farklı olarak, iki sekizlik nota değerleri ile icra edilmiştir. TRT repertuarı nota nüshasındaki dört onaltılık nota değerleri ile icra edilen "mec" hecesinin ilk nim hicâz ve dik kürdi perdelerinin, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından bir üst notalar ile süslediği görülmektedir. İkinci ölçüde de, tartımların genellikle ilk ölçüdeki anlayış içerisinde icra edildiği söylenebilir. Üçüncü ölçüye gelindiğinde, ilk ve son tartımın haricinde, aynı şekilde icra edilen tartıma rastlanmamaktadır. Üçüncü ölçüdeki "ha" hecesinin ikinci tartımı, TRT repertuarı nota nüshasında, eviç hüseyini ve neva perdelerinden oluşan bir sekizlik ve iki onaltılık nota değerlerinde icra edilirken, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından tartım ve perde bakımından farklı seslendirilmiştir. Tartımın son bulunduğu perde olan hüseyini perdesi, TRT repertuarı nota nüshasındaki tartımın bitiş sesi olan neva perdesi ile

uyuşmamaktadır. Üçüncü ölçüdeki üçüncü tartımlar karşılaştırıldığında da, yine tartım bakımından farklılık göze çarpmakta, ayrıyeten başlangıç ve bitiş perdeleri birbiriyle örtüşmemektedir. Dördüncü tartımlara bakıldığında ise başlangıç ve bitiş perdelerinin örtüştüğü fakat bu kez de tartım bakımından farklılığın olduğu anlaşılmaktadır. Dördüncü ve beşinci ölçülerde, Hicâz Uzzal makamının güçlü perdesindeki yarım karar ile eserin zemin bölümünün icrası tamamlanmaktadır.

Şekil 65. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede 6. ile 13. Ölçüler Arası Örneği

Seslendirilen
Yazılan

Neş e ler var dî de î mes
Neş e ler var dî de î mes
ta ne de (...Saz...)
ta ne de (...Saz...)
(...) Neş e ler var dî de î mes
Neş e ler var dî de î mes
ta ne de (...Saz...)
ta ne de (...Saz...)

Şekil 65’deki “Kurdu meclis âşıkân meyhânedede” adlı eserin altıncı ve on üçüncü ölçüleri arasına bakıldığında, TRT repertuarı nota nüshasında, altıncı ölçüde yer alan “neş” hecesindeki dörtlük hüseyini perdesi, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından farklı bir tartımla ve acem perdesinin de kullanımıyla icra edilmiştir. Aynı ölçü içerisinde yer alan dörtlük “ler” hecesi ise, iki sekizlik nota değeri ile ve gruppettolu bir şekilde seslendirilmiştir. Yedinci ölçüde yer alan “de” hecesi, TRT repertuarı nota nüshasında sekizlik nota ile yazılmıştır. Lale ve Nerkis Hanımlar’ın icrasına bakıldığında, bu hece iki otuzikilik ve bir onaltılık nota değerlerinden oluşan tartımla, gerdâniye, muhayyer ve

eviç perdelerinin kullanımıyla icra edilmiştir. Ölçünün devamındaki “ı” ve “mes” hecelerinde, tartım ve perde bakımından oldukça dikkat çekici farklılıklardan söz edilebilir. Tartımlardaki başlangıç ve bitiş perdelerinde dahi farklılık söz konusudur. TRT repertuarı nota nüshasında, dört onaltılık ve bir sekizlik nota değeri ile icra edilen “mes” kelimesinin, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından, yalnızca hüseyini perdesi ile uzatıldığı görülmektedir. Sekizinci ve dokuzuncu ölçülerde, TRT repertuarı nota nüshasında yer alan tartımlardaki iki nota aralarının, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın icrası ile farklı nota değerleri ve perdeleri ile doldurulduğu anlaşılmaktadır. Onuncu ölçüdeki tartımların yazılışı ve icrası, tıpkı birinci ölçü ile aynıdır. On birinci ölçüde yer alan tartımlar karşılaştırıldığında, “di” ve “de” hecelerinin icraları arasında bir farklılık görülmezken, “ı” ve “mes” hecelerinde, tartım ve perde bakımından farklılıkların olduğu anlaşılmaktadır. On ikinci ölçünün başındaki “tâ” hecesinin ilk tartımı, TRT repertuarı nota nüshasında hüseyini perdesi ile başlarken, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın icrasıyla, düğâh perdesi ile başlamaktadır. Tartım bakımından bir farklılığa rastlanmamışsa da, tartımların ilk perdeleri itibariyle farklı seslendirildikleri görülmektedir. On ikinci ölçünün devamındaki tartımlar arasının, yine Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın yorumuyla farklı nota değerleri ve perdeleri ile doldurulduğuna tanık olunmaktadır. Son ölçü olan on üçüncü ölçüde ise, eserin nakarat bölümünün bitirildiği düğâh perdesini, dört otuzikilik nota değerleri ile süsleyen Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın, düğâh perdesindeki karar hissiyatını, bu yapmış oldukları süsleme ile kuvvetlendirdikleri söylenebilir.

Şekil 66. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede 14. ile 21. Ölçüler Arası Örneği

Seslendirilen
Yazılan

Ak si hüs nün rû nü mâ pey
Ak si hüs nün rû nü mâ pey
mâ ne de (.....Saz.....)
mâ ne de (.....Saz.....)
.....) Ak si hüs nün rû nü mâ pey
Ak si hüs nün rû nü mâ pey
f mâ ne de (.....Saz.....)
mâ ne de

Şekil 66'daki "Kurdu meclis âşıkân meyhânedede" adlı eserin on dördüncü ve yirmi birinci ölçüleri arasına bakıldığında, on dördüncü ölçüdeki "ak" hecesinin icrası, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından nim şehnâz ve muhayyer perdelerinin kullanımıyla gerçekleştirilmiştir. TRT repertuarı nota nüshasında ise "ak" hecesi, bir dörtlük nota değerinde muhayyer perdesi ile belirtilmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında, on dördüncü ölçünün "hüs" kelimesinde ise, tiz bûselik, muhayyer ve nim şehnaz perdelerinden oluşan dört onaltılık notalar, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından bir dörtlük muhayyer perdesi şeklinde seslendirilmiştir. On beşinci ölçüde, tartım bakımından farklılıkların devam ettiği görülmektedir. On altıncı ölçüde, TRT repertuarı nota nüshasındaki "mâ" hecesinin noktalı sekizlik-onaltılık nota değerlerinden oluşan ikinci ve üçüncü tartımları, bir sekizlik ve iki onaltılık nota değerleri ile icra edilmiş ve trillerle süslenmiştir. On sekizinci ölçüye gelindiğinde, yine tartım bakımından farklılıklar göze çarpmaktadır. Fakat bu bölümün icrasındaki en

dikkate değer farklılığın, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın nim şehnâz perdesi yerine gerdâniye perdesini kullanmaları olduğu söylenebilir. Ölçü boyunca gerdâniye perdesini kullanan icracıların, on dokuzuncu ölçüde de nim şehnâz perdesini kullanmayıp, gerdâniye perdesi ile icrayı sürdürdükleri görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında, on dokuzuncu ölçünün sonundaki noktalı dörtlük nota ile icra edilen “pey” hecesi, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından, sıralı bir şekilde çıkıcı aralıklar ile icra edilmiştir. TRT repertuarı nota nüshasında yer alan noktalı dörtlük nota ile belirtilen hüseyini perdesinin doldurulması ve bir sonraki ölçüdeki tiz çargâh perdesine basamaklı bir şekilde ulaşılması amacıyla kullanıldığı düşünülen bu ara perdeler, icraya ayrı bir renk katmışlardır. TRT repertuarı nota nüshasında, yirminci ölçüde yer alan tartımlardaki iki nota aralarının, farklı küçük nota değerleri ve perde ilaveleri ile doldurularak süslediği anlaşılmaktadır. Yirmi birinci son ölçüde ise, eserin nakarat bölümüne bağlanan meyan kısmı, makamın güçlüsü olan hüseyini perdesi ile sonlanmaktadır.

Şekil 67. Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede 22. ile 29. Ölçüler Arası Örneği

Seslendirilen
Yazılan

....) Neş e ler var di de i mes

Neş e ler var di de i mes

tâ ne de (.....Saz.....)

tâ ne de (.....Saz.....)

....) Neş e ler var di de i mes

Neş e ler var di de i mes

tâ ne de (.....Saz.....)

tâ ne de (Koda'ya.....Saz.....)

Şekil 67'deki "Kurdu meclis âşıkân meyhânedede" adlı eserin yirmi ikinci ve yirmi dokuzuncu ölçüleri arası, eserin yine nakarat bölümünü meydana getirmektedir. Şekil 65 için yapılan yorumlar, şekil 67 için de geçerli olmaktadır. Bu sebeple, bu bölümün ayrıyeten yorumlanmasına gerek duyulmamıştır.

Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özellikleri ile notaya alınan Hacı Ârif Bey'e ait "Kurdu meclis âşıkân meyhânedede" adlı Hicâz Uzzal makamındaki eserin TRT repertuvarındaki nota nüshası arasındaki farklılıkları genel olarak değerlendirmek gerekirse, tartım ve perde bakımından birçok farklılığa rastlandığı görülmektedir. İki nüshada yer alan tartımlar karşılaştırıldığında, bu tartımların başlangıç veya bitiş seslerinde örtüşmeme, perdeler bakımından örtüşme olsa da tartım bakımından farklılıklar dikkat çekmektedir. Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından bazı perdelerin bir üst notalar ile süslenerek icra edildiği, farklı ilave perdelerin icraya dâhil edildiği ve iki nota arasının farklı nota değerleri ve perdeler ile doldurulduğu söylenebilir. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın diğer eserlerde olduğu gibi, yine TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, genellikle icralarında küçük nota değerlerini kullandıkları anlaşılmaktadır. Lale ve Nerkis Hanımlar, TRT repertuarı nota nüshasında ölçü sonlarındaki noktalı dörtlük notalar ile icra edilen heceleri, sıralı bir şekilde çıkıcı aralıklar ile icra etmişlerdir. Kendileri tarafından basamak şeklinde icra edilen bu perdelerin, bir sonraki ölçüdeki perdeye ulaşmada, hazırlayıcı bir amaçla yapıldığı düşünülmektedir. Bazen de TRT repertuarı nota nüshasında, ölçü sonlarında yer alan küçük nota değerlerinden oluşan tartımların, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından noktalı dörtlük nota değeriyle, yalnızca bir perde kullanılarak uzatıldığına tanık olunmaktadır. Eserin TRT repertuarı nota nüshasında yer alan arızalı bir perdeyi, naturel olarak icra ettikleri de tespit edilen Lale ve Nerkis Hanımlar'ın, bu bölümün sonunda yer alan düğâh perdesindeki kalışı, küçük nota değerleri ile süsledikleri ve buradaki karar hissiyatını kuvvetlendirdikleri söylenebilir.

7.2.4. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın İcra Özellikleri ile Notaya Alınan “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” Adlı Eserin TRT Repertuvarındaki Nota Nüshası Arasındaki Farklılıklar

Şekil 68. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 1. ile 5. Ölçüler Arası Örneği

The image shows a musical score for the piece "Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi". It is presented in two versions: "Seslendirilen" (Recorded) and "Yazılan" (Written). The score is in 9/8 time, D-flat major, and features various ornaments like trills, vibrato, and glissando. The lyrics are: Kaç ma mec bû run dan ey â hû yi vah şî ü l fet et a ca nım.

Şekil 68'deki “Kaçma mecbûrundan ey âhû-yi vahşi” adlı Bestenigâr makamındaki eserin birinci ve beşinci ölçüleri arasına bakıldığında, ilk ölçüdeki “mec” hecesinin ilk tartımı haricinde, tartım ve perde bakımından bir farklılığa rastlanmamaktadır. TRT repertuarı nota nüshasında, noktalı sekizlik-onaltılık nota değeri ile icra edilen “mec” hecesi, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından, bir sekizlik ve iki onaltılık nota değerleri ve tril kullanımı ile yorumlanmıştır. İkinci ölçüdeki ilk tartımlar karşılaştırıldığında, Lale ve Nerkiş Hanım'ın acem perdesini de icraya dâhil

ettikleri, neva perdesinde ise tril kullanımı gerçekleştirerek, TRT repertuarı nota nüshasındaki dört onaltılık nota değerlerinden oluşan tartımı, bu şekilde zenginleştirerek icra ettikleri görülmektedir. Aynı ölçü içerisindeki “run” ve “dan” hecelerinin icrasını, çargâh ve neva perdelerini iki kez yineleyerek gerçekleştirmişlerdir. Ölçünün devamındaki “vah” hecesi ise, TRT repertuarındaki nota nüshasından tartım bakımından oldukça farklı bir şekilde, otuzikilik ve altmışdörtlük nota değerleri kullanılarak süslenmiştir. TRT repertuarındaki nota nüshası ile karşılaştırıldığında, başlangıç seslerinin aynı, fakat bitiş seslerinin farklı olduğu görülmektedir. Dördüncü ölçüye gelindiğinde, ölçü boyunca yer alan tartımların birbirinden genellikle farklı olmasıyla beraber, başlangıç seslerinin de birbiriyle örtüşmediği anlaşılmaktadır. TRT repertuarı nota nüshasında yer alan tartımların, genellikle iki sekizlik veya noktalı sekizlik-onaltılık nota değerlerinden meydana gelmelerine karşın, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın icrada kullandıkları tartımlar, küçük nota değerleri ile ve farklı perdeleri de içeriğinde barındıran karışık figürler olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle TRT repertuarı nota nüshasında yer alan ölçünün sonundaki bir dörtlük hicâz perdesi ile icra edilen “fet” hecesi, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından serbest bir icra anlayışı içerisinde, ritme uyulmadan farklı perdelerin de ilavesiyle yorumlanmıştır. Dördüncü ölçünün sonunda, TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, icralarında nevâ perdesinden hicâz perdesine geçiş gerçekleştirmişlerdir. Son olarak, glissando kullanımıyla çargâh perdesine ulaşarak, ölçünün icrasını sonlandırmışlardır. Son ölçü olan beşinci ölçüde, ilk üç tartımın aynı şekilde icra edildiği görülmektedir. Devamında yer alan “a canım” güfteli kısımlardaki tartımların ise, “nım” hecesindeki tartımlar hariç, birbiriyle örtüşmediği söylenebilir.

Şekil 69. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 6. ile 10. Ölçüler Arası Örneği

The image displays a musical score for the piece "Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi". It consists of two main parts: "Seslendirilen" (Recorded) and "Yazılan" (Written). The score is written in a staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as trills (tr), vibrato (vib.), and portamento (port.). The lyrics are: "Gay rı bu bi. gâ ne lik den. geç ve fâ yı. â det et a ca nım (.....Saz.....)".

Şekil 69'daki "Kaçma mecbûrundan ey âhû-yi vahşi" adlı eserin altıncı ve onuncu ölçüleri arasında bakıldığında, altıncı ölçüdeki "bî" hecesinin icrasında kullanılan tartım hariç, diğer tartımların birbiriyle uyduğu görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında yer alan "bî" hecesinin icrası, düğâh ve rast perdelerinden meydana gelen bir sekizlik ve iki onaltılık nota değerleri ile gerçekleştirilmiş, düğâh ve rast perdeleri arası ise, otuzikilik nota değerleri ile doldurarak ve tril tekniği kullanarak yorumlanmıştır. Ayrıca, burada segâh perdesi de icraya dâhil edilmiştir. Altıncı ölçüdeki "bî" hecesinin icrasının devam ettiği yedinci ölçünün başında, TRT repertuarı nota nüshasında yer alan nevâ, çargâh ve segâh perdelerinden meydana gelen iki

vuruşluk senkoplu tartım, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından, dört onaltılık ve iki sekizlik nota değerlerinden oluşan tartımlar ile icra edilmiştir. Burada tril ve alt mordan kullanımını da icraya dâhil eden Lale ve Nerkiş Hanımlar, nevâ ve segâh perdeleri arasını, bu şekilde süsleyerek doldurmuşlardır. Yedinci ölçünün devamına bakıldığında, tartım ve perde kullanımları bakımından, yine farklılıkların olduğu fark edilmektedir. Sekizinci ölçüde “ve” ve “yı” hecelerinin icrası haricinde, tartım bakımından bir farklılığa rastlanmamaktadır. Dokuzuncu ölçüye gelindiğinde, tartımların genelinin farklı olarak icra edildiği, TRT repertuarı nota nüshasına nazaran, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın daha küçük nota değerleri ile iki nota arasını doldurdukları görülmektedir. Bazı tartımların başlangıç veya bitiş seslerinin ise yine örtüşmediği söylenebilir. Bu bölümün son ölçüsü olan onuncu ölçüde, “et” hecesinin icrasında kullanılan ilk tartım, TRT repertuarı nota nüshasında iki onaltılık segâh ve düğâh perdelerinden meydana gelirken, Lale ve Nerkiş Hanımlar, bu perdelerin üst seslerini de kullanarak, “et” hecesinin ilk tartımını, dört otuzikilik nota değeri ile icra etmişlerdir. Onuncu ölçüdeki bir diğer farklılık ise, “ca” hecesinin ikinci tartımları arasındadır. TRT repertuarı nota nüshasındaki düğâh perdesi ile başlayan dört onaltılık notalardan oluşan tartımı, ilk olarak rast perdesinde tril uygulayarak seslendirmeye başlayan Lale ve Nerkiş Hanımlar, dört otuzikilik nota değerlerini kullanarak, eserin durağı olan ırak perdesinde karar etmişlerdir.

Şekil 70. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 11. ile 15. Ölçüler Arası Örneği

The image displays a musical score for the piece "Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi". It is divided into two main parts: "Seslendirilen" (Recorded) and "Yazılan" (Written). The score is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as vibrato (vib.), trills (tr), portamento (port.), and glissando (gliss.). The lyrics are: "...), Bez me gel ser mes ti hic rin neş e yâ bı vus lat et a ca nım (.....Saz.....) (.....Saz.....)".

Şekil 70'deki "Kaçma mecbûrundan ey âhû-yi vahşi" adlı eserin on birinci ve on beşinci ölçüleri arasına bakıldığında, ilk tartım ve perde bakımından olan farklılığın, on birinci ölçüdeki "gel" hecesinde gerçekleştiği dikkat çekmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında, noktalı sekizlik-onaltılık nota değerinde, eviç ve hüseyini perdeleri kullanılarak icra edilen "gel" hecesinin ilk tartımı, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından farklı tartım kullanımı ve perde ilavesiyle icra edilmiştir. TRT repertuarı nota nüshası ile Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icra örneğinde yer alan tartımlardaki tek ortak perdenin, eviç perdesi olduğu dikkat çekmektedir. İki tartımın da eviç perdesi ile başladığı, fakat farklı perdeler ile sonlandığı görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında, bu tartım

hüseyni perdesi ile sonlanırken, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın seslendirdiği örnekte eviç perdesi ile bitmektedir. “Gel” hecesinin ikinci tartımı ise, TRT repertuarı nota nüshasında, iki onaltılık ve bir sekizlik nota değerlerinden oluşmakta ve nevâ perdesi ile başlamaktadır. Lale ve Nerkiş Hanımlar, burada hüseyni perdesi ile başlayan onaltılık ve otuzikilik nota değerlerinin yer aldığı bir tartımla yorum ortaya koymuşlardır. TRT repertuarı nota nüshası ile Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icra örneğinde, bitiş sesleri olan segâh perdesi ortaktır. Tartımlar bu perdede son bulmaktadır. Fakat Lale ve Nerkiş Hanımlar, Segâh'ta Nikriz çeşnili olan kararı, kürdi perdesini kullanarak yedenli bir şekilde gerçekleştirmişlerdir. On birinci ölçünün sonunda yer alan “ser” hecesinin icrasının devamı olan on ikinci ölçünün başındaki tartımlara bakıldığında, TRT repertuarı nota nüshasında, ikilik nota değerinde eviç perdesi yer almaktadır. Lale ve Nerkiş Hanımlar, TRT repertuarı nota nüshasındaki eviç perdesinin nota değeri süresince, iki farklı tartım kullanarak, eviçte segâh çeşnili kalışı yedenli olarak gerçekleştirmişlerdir. Ölçünün devamında yer alan “mes”, “hic” ve ölçü sonundaki “rin” hecesinin son tartımının icrasında da, Lale ve Nerkiş Hanımlar, nota değerleri ve perde ilaveleri bakımından farklılıklar uygulamışlardır. On üçüncü ölçüde, TRT repertuarı nota nüshasında dörtlük nevâ perdesi ile icra edilen “neş” hecesi, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından nevâ ve nim hicâz perdelerinin kullanımıyla, iki onaltılık ve bir sekizlik nota değerleri ile seslendirilmiştir. “Yâ” hecesinin ikinci tartımının icrası ise, TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, eviç-muhayyer perdesi olarak değil, eviç-tiz segâh perdesi olarak icra edilmiştir. Burada, nota değerleri bakımından farklılık olmasa da, ikinci perdenin kullanımı bakımından değişiklik görülmektedir. İcra bakımından, on üçüncü ölçünün sonunda yer alan “bı” hecesi karşılaştırıldığında ise, bu hecenin, TRT repertuarı nota nüshasında, üç defa dört onaltılık nota değerlerinden oluşan tartımlardan meydana geldiği anlaşılmaktadır. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icrası ile hem tartım bakımından farklılık görülmekte, hem de tartımlar daha tiz perdelerden başlanılıp, kademeli olarak inici bir şekilde icra edilmektedir. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icra ettikleri tartımların, TRT repertuarı nota nüshasındaki tartımlar ile hem başlangıç hem de bitiş sesleri bakımından farklılık arz ettiği anlaşılmaktadır. Buna karşın, her iki taraftaki tartımlar arasında, ortak perdelerin de varlığından bahsetmek mümkündür. Örneğin “bı” hecesinin ilk tartımları arasında muhayyer ve gerdâniye, ikinci tartımları arasında acem ve hüseyni, üçüncü tartımları arasında ise hicâz ve çargâh perdelerinin kullanımı ortaktır. Şekil 68'deki dördüncü ölçü ile benzerlik taşıyan on dördüncü ölçüye gelindiğinde ise, iki tarafta ölçü boyunca yer alan tartım

farklılıkların haricinde, bu tartımların başlangıç seslerinin de genellikle birbiriyle örtüşmediği söylenebilir. TRT repertuarı nota nüshasında, genellikle yer alan iki sekizlik veya noktalı sekizlik-onaltılık nota değerlerinden oluşan tartımlar, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icrası ile yine farklılaşmış, küçük nota değerleri kullanılarak, icraya yine farklı perdeler dâhil edilmiştir. TRT repertuarı nota nüshasında, ölçünün sonundaki “lat” hecesinin icrasında kullanılan bir dörtlük hicâz perdesi, yine serbest bir şekilde ritme uyulmadan, farklı perdelerin ilavesiyle seslendirilmiştir. On dördüncü ölçünün sonunda, TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, nevâ perdesinden hicâz perdesine geçiş gerçekleştiren Lale ve Nerkis Hanımlar, burada glissando kullanımıyla, çargâh perdesine ulaşarak ölçünün icrasını sonlandırmışlardır. Son ölçü olan on beşinci ölçüde ise, ilk üç tartımın, iki tarafta da aynı şekilde icra edildiği, devamındaki “a canım” güfteli kısımlardaki tartımların ise, “nım” hecesindeki tartımlar hariç, birbiriyle örtüşmediği anlaşılmaktadır.

Şekil 71. Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi 16. ile 20. Ölçüler Arası Örneği

The image displays a musical score for the piece 'Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi' from measures 16 to 20. It consists of two staves: 'Seslendirilen' (Vocal) and 'Yazılan' (Written). The score is in 2/4 time and features various performance markings such as 'port.' (portamento), 'tr' (trill), 'vib.' (vibrato), and 'gliss.' (glissando). The lyrics are written below the vocal staff, and the instrumental part is written below the vocal staff. The lyrics are: '.....) Şar kı söy le rak sa çık sâ rak sa çık sâ (.....Saz.....) ki lik ey le soh soh et a ca nim et a ca nim'. The score ends with a double bar line.

Şekil 71'deki “Kaçma mecbûrundan ey âhû-yi vahşi” adlı eserin on altıncı ve yirminci ölçüleri arası, eserin yine nakarat bölümünü meydana getirmektedir. Şekil 69 için yapılan yorumlar şekil 71 için de geçerli olmaktadır. Bu sebeple bu bölümün ayrıyeten yorumlanmasına gerek duyulmamıştır.

Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özellikleri ile notaya alınan Hâşim Bey'e ait “Kaçma mecbûrundan ey âhû-yi vahşi” adlı Bestenigâr makamındaki eserin TRT repertuarındaki nota nüshası arasındaki farklılıkları genel olarak değerlendirmek gerekirse, tartım ve perde bakımından benzerlikler olduğu gibi, farklılıkların da görüldüğü söylenebilir. Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından iki nota aralarının farklı ve süre bakımından küçük nota değerleri ile doldurulduğu ve süslenecek yorumlandığı dikkat çekmektedir. Kendilerinin TRT repertuarı nota nüshasında yer alan perdelerin haricinde, farklı perde ilaveleri kullanarak eseri seslendirdikleri görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında yer alan bazı tartımlardaki perdelerin üst seslerini de icraya dâhil ettikleri, böylelikle eserin yorumunu perde bakımından zenginleştirdikleri söylenebilir. TRT repertuarı nota nüshasında yer alan bazı perdeleri iki kez yineleyerek icra eden Lale ve Nerkis Hanımlar'ın, eserde aynı zamanda serbest bir icra anlayışı ile ritme uymadan seslendirdikleri kısımlara da rastlanmaktadır. Eser içerisinde yer alan segâhta nikriz çeşnili kalışı, TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, yeden perdesini de dâhil ederek icra ettikleri anlaşılmaktadır. TRT repertuarı nota nüshası ile Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra örneği arasındaki bir başka farklılığın ise, bazı tartımlardaki başlangıç ve bitiş notalarının, birbirleriyle örtüşmemesi olduğu ifade edilebilir.

7.2.5. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın İcra Özellikleri ile Notaya Alınan “Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme” Adlı Eserin TRT Repertuarındaki Nota Nüshası Arasındaki Farklılıklar

Şekil 72. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 1. ile 8. Ölçüler Arası Örneği

The image displays a musical score for the piece "Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme". It is presented in two versions: "Seslendirilen" (Recorded) and "Yazılan" (Written). The score is in 8/8 time, B-flat major, and features lyrics: "Ge çip de karşı ma göz le rin süz me (.....Saz.....)". The "Seslendirilen" version includes vibrato (vib.), trill (trm), and portamento (port.) markings, while the "Yazılan" version is a clean notation. The score is divided into four systems, each with two staves. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the end of the piece. The lyrics are written below the staves, and the "Saz" part is indicated by a dotted line.

Şekil 72'deki "Geçip de karşıma gözlerin süzme" adlı Şevkefzâ makamındaki eserin birinci ve sekizinci ölçüleri arasına bakıldığında, ilk ölçüdeki "ge" hecesi TRT repertuarı nota nüshasında hüseyini perdesi ile icra edilirken, Lale ve Nerkiş Hanımlar, eserin girişindeki bu heceyi, çargâh perdesi olarak seslendirmişlerdir. Yine bu ölçü içerisinde "çip" hecelerinin, tartım bakımından farklı olduğu görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında "çip" hecesinin icrası, dörtlük ve sekizlik nota değerleri ile gerçekleştirilirken, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın yorumuyla iki onaltılık ve iki sekizlik nota değerleri şeklindedir. Burada, kendilerinin acem ve gerdâniye perdelerini iki kez yineledikleri anlaşılmaktadır. Ölçünün sonunda yer alan gerdâniye perdesini ise, bağlı bir şekilde vibrato ve uzun trill kullanımıyla uzatarak yorumladıkları görülmektedir. İkinci ölçüye bakıldığında, TRT repertuarı nota nüshası ile Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icrası arasındaki tek farklılığın, "ma" hecesinin son tartımında olduğu anlaşılmaktadır. Bu farklılığı açıklamak gerekirse, TRT repertuarı nota nüshasında üç sekizlik

değerlerden oluşan tartımı, Lale ve Nerkis Hanımlar, portamento tekniği ile küçük nota değerleri ve perde ilaveleri kullanarak icra etmişlerdir. Üçüncü ölçüde, tartım bakımından iki farklılık göze çarpmaktadır. Tartım farklılığının haricinde, farklı perde ilavelerinin de Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından kullanıldığı görülmektedir. Bu ölçüdeki “göz” hecesi, TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, noktalı onaltılık ve otuzikilik nota değerleri ile icra edilmiştir. TRT repertuarı nota nüshasında gerdâniye perdesi ile başlayan “göz” hecesi, acem perdesi kullanılarak seslendirilmeye başlanmıştır. Burada, ayrıca şehnaz perdesinin de kendileri tarafından icraya dâhil edildiği söylenebilir. Aynı ölçünün sonundaki “süz” hecesine bakıldığında, tartım bakımından farklılığın haricinde, bu tartımın başlangıç perdelerinin birbiri ile örtüşmediğine de tanık olunmaktadır. Eserin iki kez yinelendiği zemin kısmı olan beşinci ve sekizinci ölçüler arasının, birinci ve dördüncü ölçüler arası ile benzerlik göstermesi sebebiyle, bu ölçülerin tekrar yorumlanmasına gerek duyulmamıştır. Yalnızca, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın, yedinci ölçüdeki “le” hecesini, tartım bakımından üçüncü ölçüdeki “le” hecesi gibi icra etmedikleri anlaşılmaktadır. Acem ve hüseyni perdeleri arasının otuzikilik nota değerleri ile doldurularak yorumlandığı ve burada ayrıyeten, gerdâniye perdesinin de icraya dâhil edildiği görülmektedir.

Şekil 73. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 9. ile 16. Ölçüler Arası Örneği

The image displays a musical score for the piece "Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme". It is divided into two systems, each containing two staves. The top staff of each system is labeled "Seslendirilen" (Recorded) and the bottom staff is labeled "Yazılan" (Written). The music is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The lyrics are: "Ba rış mam boş ye re ar kam da gez me a man a man". The "Seslendirilen" version includes performance markings such as "vib.", "tr.", and "port.".

Şekil 73’deki “Geçip de karşıma gözlerin süzme” adlı eserin dokuzuncu ve on altıncı ölçüleri arasına bakıldığında, dokuzuncu ölçüdeki “ba” hecesinin icrası, TRT repertuarı nota nüshasında acem perdesi ile gerçekleştirilirken, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından, çargâh perdesi ile seslendirilmiştir. Bu ölçüdeki diğer bir farklılık ise, “mam” hecesindeki tartım farklılığıdır. TRT repertuarı nota nüshasında, bir dördlük nota değeri ile icra edilen bu hece, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından iki sekizlik nota değeri ve tril kullanımı ile yorumlanmıştır. Onuncu ölçüye gelindiğinde, TRT repertuarı nota nüshasında bir dördlük nota değeri ile icra edilen “boş” ve “ye” heceleri, yine farklı tartımlar ile icra edilmiştir. Burada “boş” hecesinin icrasında, Lale ve Nerkiş Hanımlar, Şevkefzâ makamının donanımında yer alan hicâz perdesi yerine nevâ perdesini kullanmışlardır. “Ye” hecesinde ise, tril kullandıkları göze çarpmaktadır. Dördlük nota değerleri süresince tril kullanımı gerçekleştirilmiştir. On birinci ölçüde de, “da” ve “gez” hecelerinin icrası, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın tril kullanımıyla

zenginleşmiş ve farklılaşmıştır. On ikinci ölçüdeki en çarpıcı farklılık, “me” hecesinin icrasında gerçekleşmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında, segâh perdesi ile icra edilen “me” hecesi, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından, eserin donanımında yer alan kürdi perdesi ile seslendirilmiştir. Yani TRT repertuarı nota nüshasında, Şevkefzâ makamının özelliği gereği, acemaşiranda nikriz çeşnisi ile karara gidilen bu bölüm, Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından acemaşiranda bûselik çeşnisi seslendirilerek gerçekleştirilmiştir. Bu ölçünün sonundaki “ma” ve “a” hecelerinin icrasında ise, yine tartım bakımından farklılığa rastlanmaktadır. Eserin iki kez yinelendiği nakarat kısmı olan on üçüncü ve on altıncı ölçüler arasının, dokuzuncu ve on ikinci ölçüler arası ile benzerlik göstermesi sebebiyle, bu ölçülerin tekrar yorumlanmasına gerek duyulmamıştır. Yalnızca on dördüncü ölçüde, Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın “re” hecesini tartım bakımından onuncu ölçüdeki “re” hecesi gibi icra etmedikleri görülmektedir.

Şekil 74. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 17. ile 24. Ölçüler Arası Örneği

The image displays a musical score for the piece 'Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme', specifically measures 17 to 24. It is presented in two versions: 'Seslendirilen' (Recorded) and 'Yazılan' (Written). The score is in 2/4 time, B-flat major, and consists of 17 measures. The lyrics are: 'Yok sa na mey lim ken di ni üz me'. The recorded version includes vibrato (vib.) and trills (tr) over the 'me' syllable in measures 17 and 24. The written version shows the original notation without these ornaments.

Şekil 74'deki "Geçip de karşıma gözlerin süzme" adlı eserin on yedinci ve yirmi dördüncü ölçüleri arasına bakıldığında, on yedinci ölçünün sonundaki "sa" hecesinin icrasında, tartım ve perde bakımından farklılığa rastlanmaktadır. TRT repertuarı nota nüshasında yer alan son üç sekizlik notalar, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından farklı tartımlar ile seslendirilmiş, icraya gerdâniye perdesi de tril kullanımı ile dâhil edilmiştir. Ayrıca TRT repertuarı nota nüshasında hicâz perdesi ile biten bu ölçü, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icrası ile hüseyini perdesinde son bulmaktadır. Dolayısıyla ölçü sonlarındaki bitiş sesleri, birbiri ile örtüşmemektedir. On sekizinci ölçüdeki "mey" hecesinin icrası, TRT repertuarı nota nüshasında iki sekizlik nota değeri ile gerçekleştirilirken, Lale ve Nerkis Hanımlar, bu heceyi noktalı sekizlik-onaltılık nota değeri ile icra etmişlerdir. Ölçünün sonundaki bir dörtlük notalar ile icra edilen "lim" hecesi ise, TRT repertuarı nota nüshasından tartım bakımından ve ayrıca bir üst perdelerin de ilavesiyle farklı seslendirilmiştir. Burada yine dörtlük nota değerleri süresince farklı tartım ve tril kullanımı gerçekleştirilerek, icranın zenginleştirildiğinden bahsedilebilir. On dokuzuncu ölçüye gelindiğinde, ölçünün başındaki "ken" hecesi, TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından iki onaltılık ve bir sekizlik nota değerleri ile seslendirilmiştir. Ölçünün sonundaki gerdâniye perdesine denk gelen "ni" hecesi ise, kendileri tarafından tril kullanımı ile uzatılmıştır. Eserin yirminci ölçüsüne bakıldığında, ölçünün son hecesi olan "me" hecesi, TRT repertuarı nota nüshasında iki sekizlik nota değerlerinden meydana gelen hüseyini ve hicâz perdeleri ile icra edilirken, Lale ve Nerkis Hanımlar, bu heceyi hem tartım bakımından farklı yorumlamış, hem de tril kullanımıyla süslemişlerdir. Çargâh perdesini de burada icraya dâhil eden Lale ve Nerkis Hanımlar, ayrıca "me" hecesinin icrasını, TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, uzunca bir tril kullanımıyla, çargâh perdesi yerine segâh perdesinde sonlandırarak gerçekleştirmişlerdir. Eserin yinelendiği meyan kısmı olan yirmi birinci ve yirmi dördüncü ölçüler arası ile on yedinci ve yirminci ölçüler arasının, icra bakımından çoğunlukla benzerlik taşıdığı, yalnızca bazı yerlerin Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından farklı icra edildiği söylenebilir. Yirmi birinci ölçüde, Lale ve Nerkis Hanımlar, "sa" hecesini on yedinci ölçüdeki "sa" hecesinden farklı tartım ile yorumlamışlardır. Yirmi ikinci ölçüde, yine "na" ve "mey" hecelerinin icrasında farklılıklar görülmektedir. "Na" hecesi on sekizinci ölçüden farklı olarak, acem perdesinin de icraya dâhil edilmesi ile seslendirilmektedir. "Mey" hecesi de on sekizinci ölçüde noktalı-sekizlik onaltılık nota değeri ile icra edilirken, yirmi ikinci ölçüde iki sekizlik nota değeri ile yorumlanmıştır. Yirmi üçüncü

ölçüye bakıldığında, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın, ölçünün sonundaki “ni” hecesini, on dokuzuncu ölçüdeki “ni” hecesinden farklı bir biçimde yorumladıkları anlaşılmaktadır. On dokuzuncu ölçüde uzun tril kullanımı ile gerdâniye perdesini uzatan Lale ve Nerkis Hanımlar, yirmi üçüncü ölçüde, gerdâniye perdesinin ardından kıvrak hançere özellikleriyle, dört otuzikilik nota değerlerinden meydana gelen küçük bir nota grubu kullanmışlardır. Yirmi dördüncü ölçüde ise, TRT repertuarı nota nüshasında noktalı-sekizlik onaltılık nota değerindeki “üz” hecesi, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından yirminci ölçünün başındaki “üz” hecesi gibi, dört onaltılık nota değerleri ile seslendirilmiştir. Ayrıca TRT repertuarı nota nüshasında acem ve tiz segâh perdeleri ile seslendirilen “üz” hecesi, şehnâz, gerdâniye ve tiz segâh perdelerinin kullanımıyla icra edilmiştir.

Şekil 75. Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme 25. ile 28. Ölçüler Arası Örneği

The image shows a musical score for the piece 'Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme'. It consists of two staves: 'Seslendirilen' (Sounded) and 'Yazılan' (Written). The 'Seslendirilen' staff includes performance markings such as 'trill', 'vib.', 'gliss.', and 'trill' above the notes. The lyrics 'Of of of a man a man' are written below both staves.

Şekil 75’deki “Geçip de karşıma gözlerin süzme” adlı eserin yirmi beşinci ve yirmi sekizinci ölçüleri arası incelendiğinde, eserin bu bölümünde yer alan “of” ve “aman” nidalarını, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, hem tartım hem de perde bakımından farklılıklarla yorumladıkları görülmektedir. Aynı zamanda uzunca tril kullanımı ile buradaki icralarını akıcı bir duruma taşıyıp zenginleştirdikleri söylenebilir. TRT repertuarı nota nüshasında yirmi beşinci ölçüdeki ilk “of” hecesinin icrasındaki başlangıç sesi olan hüseyni perdesine karşın, acem, hüseyni ve gerdâniye perdelerini kullanan Lale ve Nerkis Hanımlar, bunu otuzikilik ve onaltılık nota değerlerinden oluşan senkoplu bir tartımla seslendirmişlerdir. Yirmi altıncı ölçüdeki “of” hecesine gelindiğinde, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın TRT repertuarı nota nüshasında yer alan ilk iki vuruşluk senkoplu tartımı, uzun tril kullanımıyla yorumladıkları görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında yer alan bu senkopun sonundaki acem ve hüseyni perdelerinden meydana gelen iki onaltılık tartım, bir onaltılık ve iki otuzikilik nota değerleri ile icra etmişlerdir. Burada acem perdesini ise iki kez kullandıkları görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında

hüseyini perdesi ile biten bu iki vuruşluk senkoplu tartım, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icrasıyla acem perdesinde sonlanmaktadır. Dolayısıyla burada tartımlar arasında bitiş sesleri bakımından farklılık görülmektedir. Aynı ölçüdeki bir diğer farklılıkta, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın TRT repertuarı nota nüshasında yer alan ilk dörtlük hüseyini perdesini, iki sekizlik nota değerleri olarak icra etmeleridir. Yirmi yedinci ölçüde ise, TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak glissando, tril, alt mordan ve vibrato gibi süsleme tekniklerini kullanarak, bu ölçünün icrasını oldukça zenginleştirmişlerdir. TRT repertuarı nota nüshasında yer alan ilk iki vuruşluk senkoku, glissando ve tril kullanımı ile farklılaştıran Lale ve Nerkis Hanımlar, burada dört otuzikilik nota değerlerine yer vermiş ve ayrıca gerdâniye perdesini de icraya dâhil etmişlerdir. Yirmi sekizincison ölçüdeki farklılığın ise ikinci “a” hecesinde olduğu görülmektedir. TRT repertuarı nota nüshasında iki onaltılık nota değerleri ile icra edilen bu hece, Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından, bir onaltılık ve iki otuzikilik nota değerlerinden meydana gelen tartım ve hicâz perdesinin iki kez yinelenmesi ile icra edilmiştir.

Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icra özellikleri ile notaya alınan Çilingirzâde Ahmet Ağa'ya ait “Geçip de karşıma gözlerin süzme” adlı Şevkefzâ makamındaki eserin TRT repertuarındaki nota nüshası arasındaki farklılıkları genel olarak değerlendirmek gerekirse, diğer incelenen eserlerde olduğu gibi, ilk olarak tartım ve perde bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın genellikle TRT repertuarı nota nüshasına nazaran, daha küçük nota değerleri kullanarak eserin icrasını zenginleştirdikleri anlaşılmaktadır. İki perde arasını küçük nota değerleri ile dolduran Lale ve Nerkis Hanımlar, bu eserde çoğunlukla ölçü sonlarındaki dörtlük notalardan oluşan perdeleri bağlı bir şekilde okuyarak, uzun tril veya vibrato kullanımı ile süslemişlerdir. Özellikle eserde yer alan dörtlük nota değerleri süresince, tril kullanımlarından bahsedilebilmektedir. Bu, onların en fazla göze çarpan icra özellikleri arasında sayılabilmektedir. Perde bakımından farklılıklara değinilecek olursa, TRT repertuarı nota nüshasında yer alan bazı tartımların başlangıç ve bitiş seslerini, farklı perdeler kullanarak icra ettikleri anlaşılmaktadır. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın ayrıca icralarında perde ilaveleri kullanmaları, yine bu eserde de dikkat çekicidir. TRT repertuarı nota nüshasında yer alan bazı tartımlardaki notalara, bazen bir üst perdelerin ilave edilerek icra edildiği, bazen de aynı perdenin tartım içinde iki kez yinlendiği söylenebilir. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Şevkefzâ makamındaki bu eserin bir yerinde, TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak hicâz perdesi yerine neva perdesini de

kullandıkları dikkat çekmektedir. Ayrıca TRT repertuarı nota nüshasında, segâh perdesi kullanılarak karara gidilen nakarat bölümünün sonu, kendileri tarafından kürdi perdesi kullanılarak seslendirilmiştir. Dolayısıyla Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, TRT repertuarı nota nüshasındaki nakarat bölümünün sonundaki çeşniden farklı bir çeşni kullanarak acemaşiran perdesinde karar verdikleri görülmektedir. Buradan, hocaları Udî Nevres Bey'den eseri bu şekilde meşk ettikleri anlaşılabilir.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından seslendirilen, 1700 ile 1800’lü yıllar arasında yaşamış olan Tanburi Mustafa Çavuş, Hammamizâde İsmail Dede Efendi, Çilingirzâde Ahmet Ağa, Hâşim Bey ve Hacı Ârif Bey’in farklı makamlardaki beş şarkı formundaki eserlerinin ses kayıtları, icra özelliklerini ortaya koyan müzikal unsurlar (süsleme elemanları ve ifade nüansları) çerçevesinde doküman analizi yöntemi ile incelenmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Lale ve Nerkis Hanımlar’ın icra özellikleri ile notaya alınan beş eser, daha sonra TRT repertuarındaki nota nüshaları ile karşılaştırılmış ve dikkate değer farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Araştırmada incelenen ve tespit edilen tüm bu veriler, iki alt problem içerisinde işlenmiştir.

Araştırmanın sonuçları ise şu şekildedir;

Lale ve Nerkis Hanımlar’ın geçmişte almış oldukları şan eğitimi, onların icra özelliklerini ustalıkla sergilemelerinde önemli rol oynamıştır. Teknik olarak, nefes ve ses kullanımını bilinçli bir şekilde gerçekleştiren Lale ve Nerkis Hanımlar’ın bu özellikleri, icra etmiş oldukları eserlerde hemen sezilmektedir. Kaçar da (2021d: 582), Lale ve Nerkis Hanımlar’ın tavır özelliklerinin tahlilini gerçekleştirdiği çalışmasında, onların farklı musiki ve tavır özelliklerine ait eserleri ustalıkla seslendirmelerindeki önemli etkenlerden birinin, almış oldukları ses eğitimi olduğunu ve seslendirme ve yorumlama gibi özelliklerin, bilgi ve kabiliyet esasına dayandığını ifade etmektedir. Lale ve Nerkis Hanımlar’ın sıradan bir icra anlayışıyla değil, bilgi ve kabiliyetleriyle yüksek bir performansa ulaştıklarını vurgulamaktadır

Günümüzde, Lale ve Nerkis Hanımlar’ın örnek alınması gereken yorumlama özelliklerine sahip oldukları kabul edilmektedir. Şan eğitiminin haricinde, Udî Nevres Bey gibi bir üstad ile meşk etmeleri, kendilerinin müzikal bilgi bakımından donanımlı olmalarını sağlamıştır. Tüm bu müzikal birikim, kendilerini Klâsik Türk Müziği eserlerini seslendirmede üst düzey bir seviyeye getirmiştir. Yine Lale ve Nerkis Hanımlar’ın o dönemlerde buldukları musiki ortamlarının, onların sanatsal açıdan gelişim göstermelerinde ve ufuklarının genişlemesinde etkili olduğu, bu meclislerde Klâsik Türk Müziği alanında değerli birçok sanatkârın, müzikal bakımdan kendilerine katkı sağladığı söylenebilir. İcralarında, bu bilgi birikimi ve müzikaliteyi anlamak mümkündür.

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ı araştırmada örneklem olarak seçilen eserlerde gerçekleştirdikleri süsleme elemanları bakımından değerlendirmek gerekirse, eserler içerisinde kullandıkları saptanan süsleme elemanlarının çarpma, apojiyatür, mordan, tril, glissando, portamento, vibrato, grupetto, tremolo ve staccato olduğu saptanmıştır. rneklemde yer alan beş eserde gerçekleştirilen icra özelliklerindeki ortak noktanın, en fazla st mordan, kısa tril, glissando, portamento ve vibrato kullanılması olduğu söylenebilir. Diğer süsleme elemanlarının ise beş eserde de daha az tercih edilip kullanıldığı görülmüştür. Bazı eserlerde bir kez kullanılan veya hiç tercih edilmeyen süsleme elemanlarına da rastlanılmıştır.

Gırtlak yapılarının verdiği imknlara ve hocalarından edindikleri müzikaliteye göre süslemeler yapan Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, eserlerde özellikle kıvrak bir hançere ve ustalıkla uyguladıkları trillere ve mordanlara tanık olunmakla birlikte, genellikle inici ve çıkıcı olmak üzere yakın ve geniş aralıklarla yapılan glissando ve portamento kullanımları görülmektedir. Bol vibrato kullanımlarıyla ise birçok perdede rezonans sağlamışlardır. Eserlerde uyguladıkları tüm süsleme elemanlarını yerli yerinde kullanan Lale ve Nerkiş Hanımlar, bu süsleme elemanlarını estetik bir anlayışla ortaya koymuşlardır. Süsleme elemanlarını, birlikte bir uyum ve ahenk içerisinde uygulayan iki kardeş, aynı zamanda sazların yapmış oldukları nağme ve süslemelerle de oldukça uyumlu bir icra gerçekleştirmişlerdir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ı eserlerde gerçekleştirdikleri ifade nüansları bakımından değerlendirmek gerekirse, genel olarak icralarının tek düze bir ses seviyesinde seyrettiği, ifade nüanslarına yer vermeyi çok fazla tercih etmedikleri görülmüştür. “Yavrucağım güzellendi”, “Kurdu meclis aşıkan meyhânede” ve “Geçip de karşıma gözlerin süzme” adlı eserlerde yalnızca crescendo, decrescendo, piano ve forte gibi ifade nüanslarını kullandıkları saptanmıştır. Eserlerin yorumunu genellikle orta seviyede bir volümle gerçekleştirdikleri anlaşılan Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın ifade nüanslarını az kullanmalarının, kayıt teknolojisine bağlı olarak değil, kendi tercihlerinden dolayı olduğu sanılmaktadır. Bu nüansları, süsleme elemanları gibi fazlasıyla kullanmayı tercih etmiş olsalardı, bunların kayıtlarda diğer müzikal unsurlar gibi mutlaka duyulup fark edilebileceği düşünülmektedir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar, eserlerde nefes ve ses kullanımı bakımından değerlendirildiğinde, kendilerinin eserlerin gereken tüm aceliteli bölümlerinde, seslerini kontrollü ve rahat bir şekilde kullandıkları, güçlü bir diyaframa sahip olarak, uzun bir

nefes desteği ve kontrolü ile eserleri yorumladıkları anlaşılmıştır. Ses volümlerini de kontrollü bir şekilde ayarlayan Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, seslerinin akıcılığına hâkim oldukları seslendirme özelliklerinden belli olmaktadır. Tiz perdelerde güçlü bir icra hâkimiyetlerinden bahsedilebilmektedir. Dolayısıyla soprano ve mezzo soprano olan ses renkleri ve gırtlak yapıları, onlara icra özellikleri ve Klâsik Türk Müziği'nin nadide eserlerini yorumlama bakımından avantaj sunmuştur.

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ı eserlerdeki güftenin ifade ve telaffuzu bakımından yorumlamak gerekirse, güfteyi düzgün ve anlaşılır bir telaffuzla yorumladıkları, güftenin manasına uygun bir şekilde cümle ve motifleri vurgulayarak seslendirme becerilerine sahip oldukları anlaşılmaktadır. Ayrıca, eserlerin icrasında prozodiye de son derece önem veren Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, güftede anlatılmak istenen duygu ve düşünceleri, ifade bakımından oldukça etkili, naif ve duygulu bir şekilde yorumladıkları görülmektedir. Legato özelliğini de eserlerde çok ustaca kullandıkları, eser içerisinde bağlı okunması gereken kısımları rahat bir şekilde icra ettikleri söylenebilir.

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ı eserlerdeki makam perdelerini seslendirme bakımından değerlendirmek gerekirse, perde baskılarını etkili ve entonasyon açısından son derece başarılı bir biçimde seslendirmişlerdir. Klâsik Türk Müziği'nde zor sayılabilen makamlardaki eserlerin içeriğinde yer alan perde ve çeşnileri layıkıyla seslendirmeleri, hocaları Udî Nevres Bey'den almış oldukları meşk eğitiminin bir sonucu olarak görülmektedir.

Sonuç olarak şan eğitimi alan Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın, aynı zamanda perde musikisine dayanan Klâsik Türk Müziği eserlerini de başarılı bir şekilde seslendirebilme özelliklerine ve yeteneklerine sahip oldukları anlaşılmaktadır. Her iki müziği de öğrenip, icrasını bilinçli bir şekilde gerçekleştirebilme özellikleri, onları o dönemlerdeki kadın icracılar arasında farklı kılmıştır. Kendileri, bu takdire şayan yetenek ve müzikalite ile Klâsik Türk Müziği'nin sesli kayıt tarihinde yer almayı başarmışlardır.

Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın icra özellikleri ile notaya alınan beş eserin, TRT repertuarındaki nota nüshaları ile karşılaştırılması sonucunda, tartım ve perde bakımından dikkate değer farklılıkların olduğu anlaşılmıştır. Bu farklılıkları genel olarak değerlendirmek gerekirse, Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın seslendirdikleri eserlerin

TRT repertuarı nota nüshalarına nazaran, icralarında genellikle daha küçük nota değerleri kullandıkları ve zaman zaman icraya ilave perdeleri de dâhil ederek, eserlerin yorumunu zenginleştirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Eserlerin TRT repertuarı nota nüshalarındaki çekirdek ezgileri oluşturan asıl perdelerin üzerine veya altına genellikle daha küçük süreli bir veya birkaç sesi ekleyerek icra ortaya koyan Lale ve Nerki Hanımlar, notaların büyük çoğunluğunu bu şekilde adeta bezeyerek süslemişlerdir. İki nota arasını çoğu zaman farklı nota değerleri ve perdeler ile dolduran Lale ve Nerki Hanımlar'ın, eserlerde ölçü sonlarındaki noktalı dörtlük nota değerinden oluşan perdeleri, genellikle vibrato kullanımı ile süsledikleri tespit edilmiştir. Kendilerinin özellikle dörtlük nota değerleri süresince tril kullandıkları göze çarpmıştır. Bazen de ölçü sonlarında yer alan küçük nota değerlerinden oluşan tartımları, noktalı dörtlük nota değeriyle, yalnızca bir perde kullanarak uzattıklarına rastlanılmıştır.

TRT repertuarı nota nüshası ile Lale ve Nerki Hanımlar'ın icra örneği arasında bazı tartımlardaki başlangıç ve bitiş perdelerinin birbirleriyle örtüşmediği saptanmakla birlikte, Lale ve Nerki Hanımlar'ın bazen TRT repertuarı nota nüshasındaki tartımlardaki aralıklardan farklı aralık kullanarak icra ortaya koydukları görülmüştür. TRT repertuarı nota nüshasında yer alan bir tartımda kullanılmayan bir aralık, Lale ve Nerki Hanımlar tarafından icraya dâhil edilebilmiştir. Eserin TRT repertuarı nota nüshasındaki tartımlarda yer almayan farklı perdelerin dahi kendileri tarafından icraya dâhil edildiğine tanık olunmuştur. Ya da TRT repertuarı nota nüshasında yer alan arızalı bir perde, kendileri tarafından naturel olarak veya naturel olan bir perde arızalı olarak icra edilebilmiştir. Örneğin Şevkefzâ makamındaki eserin bir bölümünde, TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, hicâz perdesi yerine neva perdesini kullandıkları görülmüştür. Aynı eserin TRT repertuarı nota nüshasında ise, segâh perdesi kullanılarak karara gidilen nakarat bölümünün sonunu, kürdi perdesi kullanarak seslendirmişlerdir. Dolayısıyla Lale ve Nerki Hanımlar'ın, eserin TRT repertuarı nota nüshasındaki nakarat bölümünün sonundaki çeşniden farklı bir çeşni kullanarak karara gittikleri anlaşılmıştır. Örneğin Bestenigâr eserde yer alan çeşnili bir kalışı ise, TRT repertuarı nota nüshasından farklı olarak, yeden perdesini de icraya dâhil ederek gerçekleştirdikleri görülmüştür. Kendilerinin, TRT repertuarı nota nüshasında, ölçü sonunda yer alan bir tartımda bulunmayan bir perdeyi, bir sonraki ölçü başındaki perdeye hazırlamak amacıyla kullandıkları da görülmüştür. Aynı zamanda, Hicâz Uzzal makamındaki eserin meyan bölümünde, ölçü sonunda sıralı ve çıkıcı bir şekilde ilave

perdeler kullanarak, bir sonraki ölçü başındaki perdeye ulaşmışlardır. Kendileri tarafından basamak şeklinde kullanılan bu perdelerin, bir sonraki ölçüdeki perdeye ulaşmada hazırlayıcı bir nitelik taşıdığı düşünülmektedir. Bunların haricinde, bazen aynı perdeyi tartım içinde iki kez yineleyerek icra etmişlerdir. Uygulamış oldukları tüm tartım ve perde farklılıkları ile eserin icrasına anlam, ifade ve zenginlik kazandırmakla birlikte, eserde anlatılmak istenilen duygu ve düşünceyi etkili ve akıcı bir şekilde karşı tarafa hissettirmeyi başarmışlardır.

Lale ve Nerkis Hanımlar'ın, örnekleme yer alan eserler içerisinde yalnızca Bestenigâr eserde serbest bir icra anlayışı ile ritme uymadan seslendirdikleri kısımlara rastlanılmıştır. Bunların haricinde Uşşak, Gülizar ve Bestenigâr makamındaki eserlerin TRT repertuarı nota nüshası ile Lale ve Nerkis Hanımlar'ın icrasının karşılaştırılması sonucunda, güftede ve güftenin seslendirilmesinde bazı farklılıklar tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, Lale ve Nerkis Hanımlar'ın araştırmada örneklem olarak seçilen beş eserdeki icra özellikleri ile bu eserlerin TRT repertuarı nota nüshaları arasında kayda değer farklılıkların saptandığı söylenebilir. Klâsik Türk Müziği'nin bir meşk müziği olması, usta çırak ilişkisine dayanması ve bu musikinin icra özelliklerinin ve inceliklerinin ayrıntılı bir biçimde nota üzerinde yer almaması, bu farklılıkların ortaya çıkması açısından, oldukça normal ve kaçınılmaz bir sonuç olmaktadır. Günümüzde dahi Klâsik Türk Müziği'ne gönül vermiş öğrenciler, hocalarından edindiği üslûp ve tavır anlayışıyla, eserleri TRT repertuarı nota nüshası gibi değil, notalar üzerinde süslemeler gerçekleştirerek icra etmektedirler. Lale ve Nerkis Hanımlar da hocaları Udî Nevres Bey'den edinmiş oldukları bilgi ve tecrübeler doğrultusunda kendi üslûp ve tavırlarını oluşturmuş ve eserleri o dönemin icra anlayışı ile yorumlamışlardır. Lale ve Nerkis Hanımlar'ın tartım ve perde bakımından gerçekleştirdikleri farklılıklar ve icrada kullanmış oldukları ilave notalar ile gerçekleştirdikleri süslemeler, kendilerinin teknik becerilerini ve tavrını ortaya çıkaran özellikler olmakla birlikte, icra etmiş oldukları eserlere ayrı bir karakter ve ifade biçimi kazandırmıştır.

Araştırma sonucunda şu önerilerde bulunmaktadır;

Üslûp ve tavır açısından Lale ve Nerkis Hanımlar'ın kayıtları, günümüzde Klâsik Türk Müziği alanında yetişen gençlere örnek olabilecek bir musiki mirasıdır. Bu kayıtlar, o dönemin repertuarını ve icra özelliklerini yansıtmakla birlikte, eserlerin nasıl yorumlandığı hakkında fikir sunmaktadır. Günümüzde artık eski dönemlerdeki

meşk anlayışını günümüzde bulabilmek oldukça zordur. Bu bakımdan eski kayıtların önemine değinmek gereklidir. Bizlere günümüzde meşk görevi görebilecek niteliklere sahip bu kayıtlarda, gerek solistlerin gerekse kendilerine eşlik eden önemli saz üstadlarının kıymetli icra özellikleri yer almaktadır. Lale ve Nerkiş Hanımlar'a bu kayıtlarda önemli üstadlar eşlik etmektedir. Udî Nevres Bey'in de tavrı hakkında fikir veren bu kayıtların, yeni nesil icracılar tarafından dinlenilmesi önem arz etmektedir. Çünkü günümüzde bu kıymetli sanatkârların niteliğinde yetişen icracıların sayıları gittikçe azalmaktadır. Günümüzde Lale ve Nerkiş Hanımlar gibi hem Batı müziği hem de Klâsik Türk Müziği eğitimi alıp, her iki musiki alanında başarılı olabilecek örnekler azdır. Lale ve Nerkiş Hanımlar bize göstermektedir ki nitelikli bir şan eğitimi alıp işitmesi iyi olan bir kişi, Klâsik Türk Müziği'ni de yorumlayabilir. Dolayısıyla günümüzde Klâsik Türk Müziği'ne gönül vermiş bir öğrencinin nitelikli bir ses eğitimi alması gereklidir. Bu eğitim vasıtasıyla ses ve nefesini bilinçli ve doğru kullanan öğrenci, Klâsik Türk Müziği eserlerini teknik olarak daha kolay ve rahat yorumlayabilir. Öğrenci, ses eğitimi ile kazandığı bu teknik becerilere paralel olarak, Klâsik Türk Müziği'nin repertuar eğitiminde ise üslûp ve tavır konusuna fazlaca eğilmelidir. Repertuar eğitiminde eserin yalnızca öğrenilmesi ve hafızaya alınmasının haricinde, eserin kimliğinin özümsemesi, eserin bestekâr ve güftekârının anlaşılması, makamı, usûlü ve formu gibi bilgilere sahip olunması ve eserin nasıl yorumlanması gerektiği üzerinde durulması, icra edilecek olan esere hayat vermek açısından son derece elzemdir. Klâsik Türk Müziği repertuarının kıymetli eserlerini yorumlayan alanda yetkin icracılar dinlenmeli ve örnek alınmalıdır. Özellikle geçmiş icra örnekleri ayrıntılı bir şekilde analiz edilerek dinlenilmelidir. Üslûp ve tavır öğrenimi bakımından bu oldukça önemlidir. Geçmişten günümüze gelinceye değin Klâsik Türk Müziği eğitimi ve icra özellikleri zamanla değişim geçirerek farklılaşmaya başlamıştır. Lale ve Nerkiş Hanımlar'ın yorumladıkları o dönemlerdeki eserlerin icrasına elbette günümüzde de rastlanmaktadır. Geçmişe ait repertuar günümüzde de değişmeden icra edilse de, icra edilmiş üslûp ve tavrı zamanla değişime uğrayabilmiştir. Burada yapılması gereken günümüz icracılarının geçmiş dönemler ile köprü kurarak ve doğru icra örneklerini analiz ederek Klâsik Türk Müziği'ne yakışır bir üslûp ve tavrı eserleri yorumlamaya çalışmalarıdır. Ancak bu şekilde bu kültürün devamlılığının sağlanabileceği düşünülmektedir. Günümüzde icra analizine yönelik araştırmalar da artırılmalı ve Klâsik Türk Müziği'nde süslemeler konusundaki boşluk doldurulmalıdır. Bu konulardaki yayınların fazlalaşması, yeni nesil icracılar için birer yol gösterici kılavuz

olacaktır. GemiŖte yer alan kıymetli icra rneklarının analizlerinin artırılmasının ve bu icra özelliklerinin somutlaŖtırılarak, eğitimde metotlaŖmaya gidilmesinin, Klâsik Türk Müziği'nin icra öğrenimi bakımından oldukça önemli olduğu dŖnlmektedir. Ancak bu Ŗekilde Klâsik Türk Müziği'nin üslûp ve tavrının yozlaŖtırılmadan günümüzde yaŖatılabileceđine inanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2014). *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akalm, S. (1980). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Akçura, G. (2002a). *Gramofon Çağı, İvir Zıvır Tarihi II*. (1. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi.
- Akçura, G. (2020b). Türkiye'nin İlk Plak Fabrikaları. *Z Kültür Sanat Şehir Tematik Dergisi*, 4, 454-465
- Akdoğu, O. (1990a). *Ûdî Nevres Bey*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akdoğu, O. (2003b). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler* (3. Baskı). İzmir: Meta Basım.
- Aksoy, B. (1985a). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 5, 1212-1236.
- Aksoy, B. (1998b). *Lale ve Nerkis Hanımlar*. (CD), İstanbul: Kalan Müzik Arşiv Serisi.
- Aksoy, B. (2008c). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2011d). *Lale ve Nerkis Hanımlar*. (CD), İstanbul: Güvercin Müzik Türk Musikisinin Ustaları IV & V.
- Aksoy, B. (2015e). *Yalkın Gençler ile Röportaj*. (Röportaj), Musiki Arşivi Programı.
- Aktaş, Y. (2014). *Üslup ve Repertuvar Dersi Alan Öğrencilerin Başarılarını Etkileyen Frustrasyonlar*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Alımdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Baltacıoğlu, A. G. (2013). *Şan İçin Temel Bilgiler ve Ses Egzersizleri*. (1. Basım). Ankara: Müzik Eğitim Yayınları.
- Bardakçı, M. (2017). *Safîye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Behar, C. (1993a). *Zaman, Mekan, Müzik, Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Behar, C. (2005b). *Musikiden Müziğe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2006c). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. (1. Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K, Akgün, Ö. E, Karadeniz, Ş, Demirel, F. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (21. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*. (3. Baskı). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Çalışır, F. (2004). *Müzik Dili Sözlüğü*. (2. Baskı). Ankara: Ataçağ Sanatevi Yayınları.
- Çelikkol, E. (2002). *Türk Mûsikîsi Dili*. Bursa: Minpa Matbaacılık.
- Dikici, R. (2011). *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar, Türk Musikisinin 75 Yıllık Hikâyesi*. (4. Basım). İstanbul: Everest Yayınları.
- Eker, Y., Hıdır, A. S. (2015). *Müzik Söyleşileri*. (1. Basım). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Gazimihal, R. M. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gökalp, Z. (1972). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Güntekin, M. (2010). *İstanbul'un 100 Musikîşinası*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- İşıkhan, C. (2013). Müzikte Teknolojik Süreç ve Süreçteki Değişimiyle Türkiye'de Müzik Teknolojisi Eğitimi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi I*, (1), 102-111.

- Kabataş, M. (2009). *Müzik Sektörümüzün Müzik Hayatımız Açısından Durumu ve Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Kaçar, G. Y. (2009a). *Türk Musikisi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım.
- Kaçar, G. Y. (2009b). *Türk Müsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. (1. Baskı). Ankara: Maya Akademi.
- Kaçar, G. Y. (2020c). *Türk Musikisinde Eser ve İcra Tahlili Yöntemleri*. (1. Basım). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kaçar, G. Y. (2021d). *Türk Müsikîsinin Öncü Kadın Hânendelerinden Lâle ve Nergis Hanımların Tavrı Özelliklerinin Tahlili*. ISARC 1. Uluslararası Kadın Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı, 8-9 Mart 2021, Ankara, Türkiye, ss. 567-583.
- Karabey, M. (1999). *Müzik Piyasamızın Yüz Yılı, Cumhuriyet'in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (19. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kardeş, T. (2013). *Mesleki Müzik Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarlarındaki Klâsik Türk Müziği Üslûp ve Repertuar Eğitiminin İçerik ve Yöntem Bakımından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Karolyi, O. (1995). *Müziğe Giriş*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kaygısız, M. (2000). *Türklerde Müzik*. (1. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Körükçü, Ç. (1998). *Türk Sanat Müziği*. İstanbul: Khalkedon Yayınevi.
- Küçükkaplan, U. (2015). *Türkiye'nin Pop Müziği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kürkçüoğlu, F. (2004). Kayıt Tarihimizin Serüveni. *Virgöl Dergisi*, (76), 76-77.
- Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Özalp, N. (2000a). *Türk Müsikîsi Tarihi I*. (Cilt 1). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, N. (2000b). *Türk Müsikîsi Tarihi II*. (Cilt 2). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özcan, N. (1993). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (8. Cilt). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özçelik, S. (2002). Batı Müziği Yazısında Süslemeler. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3) 77-91.
- Öziş, Ü. (2006). *Leyla Gencer ve Opera Dünyası*. Ankara: Seveda Cenap And Vakfı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1976a). *Türk Musikisi Ansiklopedisi II*. (2. Kısım). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1987b). *Türk Müsikîsi Teknik ve Tarih*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990c). *Türk Musikisi Ansiklopedisi I*. (1. Cilt). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990d). *Türk Musikisi Ansiklopedisi II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Paçacı, G. (1994). Dârülelhan ve Türk Müziğinin Gelişimi I. *Tarih ve Toplum Dergisi*, 21(121), 48-55.
- Saraçoğlu, A. (2000). *Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Eskişehir: Etam Yayınları.
- Say, A. (2005a). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2010b). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Seyhun, V. (1948). *Santuri Ethem Bey Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Türk Musikisi Dergisi Neşriyatı Yayınevi.
- Sönmez, V., Alacapınar, F. G. (2011a). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (1. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sönmez, V., Alacapınar, F. G. (2018b). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (6. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sözer, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şen, O. H. (1998). *Alâeddin Yavaşça*. Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Tabakoğlu, V. (2000). *Bona – Müzik Teorisi Notları*. Ankara: Kıvılcım Yayıncılık.
- Tanrıkorur, C. (1998a). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Tanrıkorur, C. (2003b). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, M. (1991). *Türk Tarihi Ansiklopedisi*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Tokel, B. B. (2019). *Sarayın Sesi Halkın Nefesi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Torun, M. (1996a). *Ud Metodu*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Torun, M. (2000b). *Ud Metodu, "Gelenekle Geleceğe"*. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- Töreyn, A. M. (2015). *Ses Eğitimi-Temel Kavramlar-İlkeler-Yöntemler*. (2. Baskı). Ankara: Sözkese Matbaacılık.
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turgay, N. Ö. ve Ayangil, R. (2016). Fasil Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1165-1184.
- Uçan, A. (2000). *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uslubaş, T., Dağ, S. (2015). *İlk Çağlardan Günümüze Dünya Tarihi Ansiklopedisi*. İstanbul: Karma Kitaplar.
- Ünlü, C. (1991a). Sözlü Taş Plaklar. *Tarih ve Toplum Dergisi*, 15(87), 39-49.
- Ünlü, C. (2016b). *Git Zaman Gel Zaman, Fonograf-Gramofon-Taş Plak*. (2. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Regnier, L., Peeters, G. (2009). *Singing Voice Detection in Music Tracks Using Direct Voice Vibrato Detection*. Taiwan: International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing.
- Vural, F. G. (2016). *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (11.Baskı). Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.
- <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi/turk-ses-kayit-tarihi> (Erişim Tarihi: 24.07.2020).
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/nevres-bey-udi> (Erişim Tarihi: 10.05.2021).
- <https://www.youtube.com/watch?v=0kfTKaLQb3E> (TRT Berebin) (Erişim Tarihi: 10.08.2020).
- <http://www.musikidergisi.net/?p=859> (Erişim Tarihi: 24.07.2020).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gramofon> (Erişim Tarihi: 17.01.2021).
- www.muzikegitimcileri.net (Erişim Tarihi: 28.02.2021).
- <http://ankaenstitusu.com/turk-muzik-tarihi/> (Erişim Tarihi: 02.06.2020).

EKLER DİZİNİ

Sayfa

Ek 1: Tanburi Mustafa Çavuş “Yavrucağım Güzellendi” TRT Repertuarı Nota Nüshası.....	189
Ek 2: Hammamizâde İsmail Dede Efendi “Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad” TRT Repertuarı Nota Nüshası.....	190
Ek 3: Hacı Ârif Bey “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede” TRT Repertuarı Nota Nüshası.....	191
Ek 4: Hâşim Bey “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” TRT Repertuarı Nota Nüshası.....	192
Ek 5: Çilingirzâde Ahmet Ağa “Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme” TRT Repertuarı Nota Nüshası.....	193
Ek 6: Tanburi Mustafa Çavuş “Yavrucağım Güzellendi” Lale ve Nerkis Hanımlar’ın Seslendirdikleri Nota Nüshası.....	194
Ek 7: Hammamizâde İsmail Dede Efendi “Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdad” Lale ve Nerkis Hanımlar’ın Seslendirdikleri Nota Nüshası.....	195
Ek 8: Hacı Ârif Bey “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede” Lale ve Nerkis Hanımlar’ın Seslendirdikleri Nota Nüshası.....	196
Ek 9: Hâşim Bey “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” Lale ve Nerkis Hanımlar’ın Seslendirdikleri Nota Nüshası.....	198
Ek 10: Çilingirzâde Ahmet Ağa “Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme” Lale ve Nerkis Hanımlar’ın Seslendirdikleri Nota Nüshası.....	201
Ek 11: Lale Hanım’ın Fotoğrafları.....	203
Ek 12: Nerkis Hanım’ın Fotoğrafları.....	204

EKLER

Ek 1: Tanburi Mustafa Çavuş “Yavrucağım Güzellendi” TRT Repertuarı Nota Nüshası

UŞŞAK ŞARKI

Yavrucağım Güzellendi

Aksak

Tanburi Mustafa Çavuş



Yavrucağım güzellendi yavrucağım
güzellendi cihan da yok durmen
diamanman şefitalisi çiçek açmış
şefitalisi çiçek açmış yalakları ebrulen
diamanman (...Saz...)
melin melin durmadayle
depretmeder dimamanman amanman
amanman zülfükemen dim (...Saz...)

Ek 2: Hammamizâde İsmail Dede Efendi “Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdâd” TRT
Repertuarı Nota Nüshası

GÜLİZAR ŞARKI

Aksak

Bî vefâ bir çeşm-i bîdâd

İsmail Dede Efendi

Bî ve fâ bir çeş mi bî dad ne ya man al
dat dı be ni of be la lım of (...Saz...)
bî ve fa bir çeş mi bî dad ne ya man al
dat dı be ni (...Saz...) ben sî ne mi ni şan dik dim of
ben sî ne mi ni şan dik dim of gam ze si le
vur du be ni of be lâ lım
of (...Saz...)
ah ah vur du be
ni (KODA)

Ek 3: Hacı Ârif Bey “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede” TRT Repertuarı Nota Nüshası

HİCÂZ (UZZÂL) ŞARKI

Kurdu Meclis Âşıkân Mey-Hânedede

Aksak

Hacı Ârif Bey

Kur du mec lis â şı kan mey hâ ne
Bir ya na sâ kî le rin pey mâ ne

1. de si (.....Saz.....) de si (.....Saz.....) Neş e ler var
2. Bir ya na câ

dî de î mes tâ ne de (.....Saz.....)
nâ ne ler câ nâ ne si

Neş e ler var Bir ya na câ dî de î mes tâ ne
nâ ne ler câ nâ ne

de si (.....Saz.....) Ak si hüs nün Çık tı göz den
rû nü mâ pey â şı kın var

mâ ne de (.....Saz.....) Ak si hüs nün
sa ne ne si Çık tı göz den

rû nü mâ pey mâ ne de (.....Saz.....)
â şı kın var sa ne ne si

de (Koda'yaSaz.....) KODA

Ek 4: Hâşim Bey “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” TRT Repertuarı

Nota Nüshası

BESTENİGÂR ŞARKI

Ağır Aksak

Kaçma mecbûrundan ey âhû-yi vahşi ülfet et

Müzik: Haşim Bey
Söz: Ali Şefkati Bey

Kaç ma mec bû run dan ey â
hû yi vah şî ül fet
et a ca nım (...Saz.....
.....) Gay ri bu bî
Şar kı söy le
gâ ne lik den geç ve fâ yı
rak sa çık sâ kî lik ey le
â soh det bet
et a ca nım (...Saz.....)
et a ca nım
Bez me gel ser mes ti hic rin
neş e yâ bı vus lat
et a ca nım (...Saz....)
Aranâğmesi
ca nım (...Saz....)
1.
2.

Ek 5: Çilingirzâde Ahmet Ağa “Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme” TRT
Repertuarı Nota Nüshası

ŞEVKEFZÂ ŞARKI

Geçip de karşıma gözlerin süzme

Aksak

Çilingirzâde Ahmet Ağa

Ge çip de kar şı ma göz le rin süz me (...Saz...) me (...Saz...) Ba riş mam boş ye re ar kam da gez me a man a man Yok sa na mey lim ken di ni üz me üz me Of of of a man a man

KODA...

Ek 6: Tanburi Mustafa Çavuş “Yavrucağım Güzellendi” Lale ve Nerkis Hanımlar’ın Seslendirdikleri Nota Nüshası

UŞŞAK ŞARKI
Yavrucağım Güzellendi

Aksak

Tanburi Mustafa Çavuş

Yavrucağım güzellendi yavrucağım
güzellendi cihan da yok
dur me-nen di (.....Saz.....) şef-ta li si
çi çek açmış şef-ta li si
çi çek açmış y-nak la rı p-eb-ru len
di a-man a-man (.....Saz.....)
me lin me lin
dur ma da öy le me lin me lin
dur ma da öy le dep ret me der dim a man a man
yar yar yar
zül fü ke men dim (.....Saz.....)

(Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından seslendirilmiş nota nüshasıdır)

Ek 7: Hammamizâde İsmail Dede Efendi “Bî Vefâ Bir Çeşm-i Bîdâd” Lale ve Nerkis Hanımlar’ın Seslendirdikleri Nota Nüshası

GÜLİZAR ŞARKI

Bî vefâ bir çeşm-i bîdâd

Aksak

İsmail Dede Efendi

Bî ve fâ bir çeş mi bî dad ne ya man al
dat dı be ni of be la lım
ey (.....Saz.....) bî ve fa bir çeş mi bî dad
ne ya man al dat dı be ni (.....Saz.....
....) ben sî ne mi ni şan dik dim ben sî ne mi
ni şan dik dim gam ze si le
vur du be ni of be la lım
ey (.....Saz.....)
ah
ah vur du be ni

(Lale ve Nerkis Hanımlar tarafından seslendirilmiş nota nüshasıdır)

Ek 8: Hacı Ârif Bey “Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânedede” Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın Seslendirdikleri Nota Nüshası

HİCÂZ (UZZÂL) ŞARKI

Kurdu Meclis Âşıkân Mey-Hânedede

Hacı Ârif Bey

Aksak

Kur du meclis âşıkân mey
hâ ne de (.....Saz.....) de (.....Saz.....
....) Neş e ler var dî de î mes
tâ ne de (.....Saz.....
....) Neş e ler var dî de î mes ta ne
de (.....Saz.....) Ak si hüs nün rû nû mâ pey
mâ ne de (.....Saz.....
....) Ak si hüs nün rû nû mâ pey
f. mâ ne de (.....Saz.....) Neş e ler var

di de î mes tâ ne
 de (.....Saz.....) Neş e ler var di de î mes
 ta ne de (.....Saz.....)
 KODA

Musical score in D major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of five staves. The first three staves contain the main melody with various ornaments: vibrato (vib.), portamento (port.), trills (tr), and glissandos (gliss.). The fourth staff is labeled 'KODA' and the fifth staff is the final ending.

(Lale ve Nerkiş Hanımlar tarafından seslendirilmiş nota nüshasıdır)

Ek 9: Hâşim Bey “Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi” Lale ve Nerkis Hanımlar’ın Seslendirdikleri Nota Nüshası

BESTENİGÂR ŞARKI

Ağır Aksak

Kaçma mecbûrundan ey âhû-yi vahşi ülfet et

Müzik: Haşim Bey
Söz: Ali Şefkati Bey

Kaç ma mec bû
run dan ey â
hû yi vah şî
ül fet
et (.....Saz.....
.....) Gay nı bu bî
gâ ne lik den
(.....Saz.....) geç ve fâ yı
â det

et a ca nim (.....Saz.....
) Bez me gel ser
 mes ti hic rin
 f. neş e yâ bı
 vus lat
 et (.....Saz.....
) Şar kı söy le
 rak sa çık sâ
 (.....Saz.....) kî lik ey le
 soh bet

Ek 10: Çilingirzâde Ahmet Ağa “Geçip de Karşıma Gözlerin Süzme” Lale ve Nerkiş Hanımlar’ın Seslendirdikleri Nota Nüshası

ŞEVKEFZÂ ŞARKI

Geçip de karşıma gözlerin süzme

Çilingirzâde Ahmet Ağa

Aksak

Ge çip de kar şı ma göz le rin süz
me (.....Saz.....) Ge çip de kar şı ma
göz le rin süz me (.....Saz.....) Ba rı ş mam
boş ye re ar kam da gez me a man a man
Ba rı ş mam boş ye re ar kam da gez
me a man a man Yok sa na mey lim
ken di ni üz me Yok sa
na mey lim ken di ni üz me
Of of of

tr $\text{S} \ominus$ KODA...

a man a man

(Lale ve Nerki Hanımlar tarafından seslendirilmiş nota nüshasıdır)

Ek 11: Lale Hanım'ın Fotoğrafları



Lale Hanım, 1914, Londra.



Lale Hanım, 1915.



Lale Hanım, 1936.

Kaynak: Bülent Aksoy, (1998) Lale ve Nerkis Hanımlar CD Kitapçığı (Kalan Müzik)

Ek 12: Nerkis Hanım'ın Fotoğrafları



Nerkis Hanım



Nerkis Hanım, 1949.

Kaynak: Bülent Aksoy, (1998) Lale ve Nerkis Hanımlar CD Kitapçığı (Kalan Müzik)