ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 96, Eylül 2019, s. 245-260

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.36754>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
23.07.2019

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.09.2019

Dr. Öğr. Üyesi Kibele KIVILCIM ÇİFTÇİ

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi, Çalgı Eğitimi
kibeleciftci@mgu.edu.tr

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE NOTA YAZIMINDA KULLANILAN MÜZİKAL İFADELER: CİNUÇEN TANRIKORUR ÖRNEĞİ

Öz

Cinuçen Tanrıkörur'un iki saz eseri temel alınarak, geleneksel Türk müziği notasyonunda az kullanılan veya az tercih edilen müzikal ifadelerin incelenip günümüz notasyonunda kullanılıp kullanılmaması gerekliliğine yönelik bir fikir ortaya koyabilmek amacıyla hazırlanan bu araştırmada; nitel araştırma modelinde durum saptamaya yönelik olarak doküman incelemesi/doküman analizi ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmada Cinuçen Tanrıkörur'un iki saz eseri üzerinde müzikal ifadelerin tespitine ve yorumlanmasına yönelik incelemeler yapılmıştır. Eserler, bestecinin kendi el yazısı ile yazdığı notalar üzerinden incelenmiştir ve dijital ortamda incelemeler ile yorumların altına eklenmiştir. Eserlerin kullanılan bu ifadelerle nasıl icrâ edilmesi gerektiğine yönelik bir fikir geliştirilmiş ve bu ifadelerin gelenek icracıları tarafından nasıl algılanıp uygulanacağına yönelik önerilerde bulunulmuştur. Nota ve icrâ farklılığının olumlu yönleri dışında olumsuz yönlerine de bir çözüm bulunabilmesi ve notasyonda beliren eksik veya yanlış yönlerin tamamlanması açısından bu iki eserin incelenmesinin faydalı olacağı düşünülmüştür.

Anahtar kelimeler: Türk Müziği, Nota Yazımı, Müzikal İfade, Cinuçen Tanrıkörur

MUSICAL EXPRESSIONS USED IN WRITING MUSICAL NOTATION IN TRADITIONAL TURKISH MUSIC: CİNUÇEN TANRIKORUR CASE

Abstract

In this study, which was conducted based on Cinuçen Tanrıkorur's two saz (a stringed instrument) works in order to examine the less used or preferred musical expressions of traditional Turkish music notation and to provide an idea of whether these should be used in modern-day notation, document analysis and interview methods were used to determine the situation in the qualitative research model. In this research, Cinuçen Tanrıkorur's two saz works were examined for the determination and interpretation of musical expressions. The works were examined through the composer's own handwritten musical notes, and these, with reviews in digital media, were added just below the comments. An idea was developed with these expressions used with regard to how works should be performed, and suggestions were made on how these expressions will be perceived and applied by traditional performers. Examining these two works was thought to be useful in order to find a solution to the negative aspects besides the positive aspects of musical note and performance differences, and in terms of correcting the wrong aspects that appear in the notation and completing the missing aspects.

Keywords: Turkish Music, Writing Musical Notation, Musical Expression, Cinuçen Tanrıkorur

1.GİRİŞ

Nağme, usûl, güfte olmak üzere üç temel unsura dayanan ve tek sesli olarak tanımlanmakta olan geleneksel Türk müziğinin, Batı müziğinin aksine dışa vurumcu bir ifadeden uzak olduğu düşünülebilir. Çünkü Batı müziğinde nağmeye dayalı bir anlatımın yanı sıra orkestrasyon, polifonik unsurlar vb. destekleyici etkenler yer almaktadır.

Her iki disiplin icrâ özellikleri konusunda karşılaştırıldıklarında; bu konudaki en temel farkın Batı müziğinin temelde çok sesli bir yapıya sahip olmasına karşın, geleneksel Türk müziğinde tek sesli bir yapılanmanın hâkim olduğunun düşünülmesidir. Tura'ya göre (1988); *"Bu tarz mûsikînin yapısında çok mühim rol oynayan küçük aralıkların idraki ve birer estetik" eleman olarak değerlendirilmesi, onların ancak tek çizgi hâlinde tek birlik içinde sunulmaları ile mümkündür*" (Tura, 1988: 55). *"Çok sesliliğin bu elemanları değerlendirmesine ya hiç imkân vermediğinin ya da bunu çok başka ölçüler içinde ve çok mahdut ölçüde mümkün kılabildiğinin en çok delili ise bir zamanlar Avrupa mûsikisinde de rastlanan bu elemanların çokseslilik hareketi içinde ta yirminci asrın ortalarına gelinceye dek terk edilmiş, bir yana bırakılmış olmasıdır"* (Tura, 1988:59-62). Bu farklılık besteleme özelliklerine de yansımış olup, Batı müziğinde ifade gücünün daha çok melodi ve çok seslilikte aranmasına karşın, geleneksel Türk müziğinde melodinin yanı sıra söz ögesinin oldukça önemli olduğu belirlenmiştir (İmîk, 2017).

Yüzyıllar öncesinden günümüze dek sürdürülen ve geleneksel Türk müziğinin eğitim sistemi olan meşk; gerek bestecinin gerekse icrâcının üslûp ve tavır özelliklerini aktarmada etkili bir yöntem olmuştur (Behar, 1992). Tura'ya göre, Meşk esnasında üstattan özellikle iki şey edinilir. Bunlar, eseri hafızaya kaydetmek ve yorumlamaktır. Bu da "bir eseri güftesine uygun bir ifade

tarzı ile bestelendiği makamın özellikleri de dikkate alınarak, usul ve formu bozmadan, bestekârın estetik anlayışına saygılı kalmak kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etmek durumunu ortaya çıkarmaktadır (Tura, 1988: 83). Gelenek içerisinde zaman zaman rağbet görmüş olan nota yazımı sadece eserin çatısını oluşturmak amacı ile kullanılmış ve eserler icrâda uygulandığı biçimiyle yazılmamışlardır. Bu nota yazımları sadece hatırlatma amaçlı kullanılmıştır. Bu durum geleneksel Türk müziği için ciddi bir nota-icrâ farklılığı doğurmaktadır.

Geleneksel Türk müziği nota yazımı sisteminde II. Mahmut dönemine yani Avrupa nota yazısının kullanılmaya başlandığı döneme kadar olan zaman diliminde, Ali Ufkî notası dışında harf veya harf-şekil yazılarının kullanıldığı bilinmektedir. Ebced yazısı olarak bilinen nota yazımında, kullanan kişinin adıyla anılan ebced yazıları olmuştur; Kîndî Ebced yazısı, Yahyâ İbn Ali İbn Yahya ve Farâbi Ebced yazıları gibi. Sonrasında sistemci okul (Safiyüddîn Urmevî, Merâgî), Nâsır Dede kendi Ebced sistemlerinde nota yazımlarını sürdürmüşlerdir. Kantemiroğlu'na gelindiğinde, bazı kullanım farklılıklarıyla ebced düzeninin dışında kalan harf yazı sistemi kullanılmış, 1813-1815 yılları arasında Hamparsum tarafından şekillendirilen bir harf-şekil yazımı ile birçok eser notaya alınmıştır (Tohumcu, 2006: 124-188). Gelenek içerisinde porteli Batı notasının kullanılmaya başlanmasından önce, eserlerin özel işaretler aracılığı ile yazıya dökülmesini amaçlayan ilk kişinin de Ali Ufkî (1610?-1675?) olduğu bilinmektedir (Behar, 1987:20).

17. ve 18. yüzyıl, geleneksel Türk müziğinde nota yazımının yaygınlaşıp sıkça kullanıldığı bir dönem olmuştur. *“Kulaktan kulağa ve tamamen hafıza yoluyla yüzyıllar boyunca kuşaktan kuşağa aktarılarak yaşatılan geleneksel Türk müziğini yazıyla saptamayı düşünenlerin başında Ali Ufkî Bey (1610-1675) ve Kantemiroğlu (1673-1723) gelmektedir. Bu iki müzikçinin bulduğu notasyonun icracı ve besteciler arasında benimsenmediği, ancak notaya alınan yüzlerce eserin bu sayede belgelenmiş olduğu söylenmektedir”* (Say, 1998:48). Ali Ufkî; Mecmua-ı Saz u Söz, Kantemiroğlu ise; Kantemiroğlu Edvârı olarak bilinen eserinde geleneksel müziğin repertuar alanında önemli bir kısmını kendi nota sistemleri ile birlikte yazıya dökmüşlerdir (Behar, 1987: 21-22).

Bu yüzyıllarda besteciler notayı hatırlatma amaçlı kullanmışlar ve eserlerinin müsvedde halini yazıp bırakmışlardır. 19. Yüzyılın sonlarına doğru, porteli Batı notasının kullanılmasını hararetle savunan bestekâr Şeyh Edhem Efendi (1890) *“...Nota yalnız makamı yazar, şiveyi de birlikte yazması mümkün değildir. Hiç olmazsa beş-on defa üstadın ağzından almak zaruridir”* demektedir (Behar: 1992, Sachs, 1965: 51-53). Eserin icrasına yönelik beklentiler nota üzerinde gösterilmediği için icracılar tarafından eserin bazı yerlerinde süslemeler, bazı yerlerinde küçük ilave notalar irticalen kullanılmıştır. Aynı durum Batı müziği alanında da yaşanmış, 17. yüzyıla gelinceye kadar besteciler eserlerinde süslemeleri icracıların teknik beceri ve kapasitelerine bırakmışlar, bu durum icracılar tarafından irticalen çalınan uygulamaları ortaya çıkarmıştır (Özçelik, 2002). İcrâ sırasında ortaya çıkan ve üslûp-tavra bağlı olarak meydana gelen bu değişiklikler, notanın tam olarak yazılmamasından dolayıdır. Bundan dolayı aynı eserin birkaç farklı versiyonunun aynı anda icra edilmekte olabileceği de açıktır. İcracıların kendi estetik beğenilerine göre değişken olarak yorumlayabilecekleri her türlü ses, simge, süsleme, tempo, gürlük vb. öğelerin bütünü olarak tanımlanan müzikal ifadeler geleneksel Türk müziği notalarında yeteri kadar ayrıntılı bulunmamaktadır. Bunun sebebi olarak; notaya alınan müziğin nesnelleştiği ve yorum alanının sınırlandırılmış olabileceği düşünülebilir.

Behar'a (1987) göre; “Geleneksel Türk müziği eserlerinde genellikle tempo belirlemesi yoktur. Ayrıca yorumu donduran hiçbir nüans işareti kullanılmamış, transpozisyon özgürlüğünde de

herhangi bir sınırlamaya gidilmemiştir. Nota yazısının Türk müziğinde kullanılan ses aralıklarının çeşitliliğini, melodik geçkilerin inceliğini tam olarak yansıtamayacağı kanısı ve bunların ister istemez icrâcının yorumuna kaldığı görüşü sık sık dile getirilir. 20. Yüzyıla gelindiğinde hala nota; her icrâda değişik bir ete kemiğe büründürülen kaba bir iskelet ya da insan hafızasının yanlıgılarını düzeltmeye yarayan bir yardımcı olarak algılanmaktadır” (s. 72-73). Kısacası eserler her kişide, her icrâda farklı yorumlanmakta ve bu farklılaşma geleneksel Türk müziği için genel olarak bir olumsuzluk değil aksine bir çeşitlilik olarak görülmektedir. Bazı görüşlerde; dönemler değiştikçe beğeni ve müzikal anlayışların da değiştiği düşünülmektedir. Bu görüşler doğrultusunda eserin her uygulamada yeniden yaratıldığı fikrinin ortaya çıkabileceği düşünülebilir. Batı notasının henüz kullanılmadığı dönemlerde durum farklıdır ve bu gibi öğelerin meşk yöntemi ile aktarımı sağlanarak yorumcunun estetik beğenisi ile son şeklini aldığı bilinmektedir. Süsleme, doğaçlama meşkin temel öğelerindendir. Meşk esnasında eser, süsleme ve doğaçlamalarla birlikte öğrenilmektedir. Bugün Türk müziği nota yazımında çok kullanılmayan ya da tercih edilmeyen yorum için gerekli bütün müzikal ifadelerin de meşk esnasında aktarıldığı bilinmektedir (Behar, 1992).

Geleneksel icrâda ses aralıklarının çeşitliliğini, melodik geçkilerin inceliğini tam olarak yansıtamayacağı kanısı ile (Behar, 1987: 73) eserlerin notaya alımı sırasında nesnelleştirdiğini düşünen gelenek bestecilerinin aksine 20. yüzyıl bestecileri, icrâdan beklediklerini nota yazımlarında ayrıntılı bir şekilde belirtmişlerdir. Örneğin; Sadettin Kaynak, Osman Nihat Akın, Bimen Şen, Suphi Ziya Özbekkan, Yorgo Bacanos, Artaki Candan, Zeki Arif Ataergin gibi yirminci yüzyıl bestecileri, eserlerinde süsleme elemanlarını notada olabildiğince göstermek endişesini taşımış, böylece hançere kıvraklığını hedefleyen motiflerini, belirgin melodilerle ve açık şekilleri ile notada gösterme yolunu tutmuşlardır (Özbilen, 2007:4). Buna bağlı olarak, 20. yüzyıla gelindiğinde Türk müziği nota yazımında az da olsa farklı bir amaç belirlendiği düşünülebilir. Bazı besteciler de, icrâ edilen eserde anlamı derinleştirmek, duyguyu daha iyi anlatabilmek ve yorumlamak amacıyla nota yazımında nüans işaretlerini kullanmaya başlamışlardır. Bu yolla icrâcının eserin ruhunu bilmesi ve içtenlikle hissetmesi sağlanmış olduğu düşünülmüştür.

Nota yazımında kullanılmaya başlanan nüans, vurgu, eserin gideri, süslemelerin az ya da fazla yapılması gereken durumlar, eserin toplu mu yoksa solo mu icrâ edilmesi gerektiği, eserde hangi duygunun hakim olduğu, cümle başları, cümle sonları, cümle tekrarları gibi daha pek çok yoruma dayalı etkenler; icrâcılarının kendi üslûp ve yorumlarının yanı sıra bestecinin beklentilerini de ortaya koyabilme gücünü belirlemesi açısından önemli olmuştur. Besteciler için eserlerinde her türlü beşerî hissin, fikrin ifade edilebilmesi ve bu yolla icrâsı önemlidir. Sözlü bestelerde ve bunların icrâsında güftenin etkisi oldukça yüksektir. Ayrıca güfteyle uyum arz eden makâm ve usûl kullanımı da oluşan etkinin gücünü arttırmaktadır. Çalgıya yönelik eserlerde ise müziğin ifade gücünü arttıracak etkenler azdır. Çalgıda icrâcının sadece makâmın doğru kullanımına ve süslemelerin çeşitlenmesine yönelik bir etki alanı mevcuttur. Çalgıya yönelik eserlerin nota yazımında bugün kısmî olarak kullanılan Batıya özgü nüans işaretlerinin icrâcılarının tarafından algılanamadığı yer yer görülebilmektedir. Dolayısıyla Batı müziği kökenli bir nota sistemi kullanılmasına rağmen geleneksel Türk müziğinin, günümüzde evrensel ölçülerde kullanılan ortak müzikal terminolojiden uzak kalmış olduğu düşünülebilir.

1.1.Amaç ve Önem

Bu araştırmada örnek olarak; besteci, icrâcı ve müzikolog olan Cinuçen Tanrıkorur'un iki saz eserinin nota yazımında kullanmış olduğu müzikal ifadelerin tümü incelenecektir. Araştırmanın

amacı; 20. yüzyıla gelindiğinde geleneksel Türk müziği nota yazımında görülmeye başlayan müzikal ifadelerin Cinuçen Tanrıkörur'un eserlerinde incelenip, bunun daha yaygın kullanılabilirliğine yönelik bir fikir ortaya koyabilmektir. Araştırma; Türk müziği nota yazımında yoruma etki eden müzikal ifadelerin kullanılması konusunda yapılan ilk inceleme olması açısından önemlidir.

1.2.Yöntem

Araştırma; geleneksel Türk müziği nota yazımında kullanılan müzikal ifadelerin, Cinuçen Tanrıkörur'un eserlerinde tespit edilip incelenmesine yönelik belgesel tarama modelindedir. Karasar'a (1994) göre, tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle belirlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Cinuçen Tanrıkörur'un eserleri incelenerek kullanılan müzikal ifadelerin tespit edilip kullanım gerekliliğine yönelik fikir sahibi olabilmenin hedeflendiği bu çalışmada nitel araştırma modelinde durum saptamaya yönelik olarak "Doküman İncelemesi/Doküman Analizi" yöntemi kullanılmıştır.

2.BÖLÜM

2.1. Müzikal İfadeler

Duygu ve düşüncelerin müzik yoluyla anlatılma biçimi olarak tanımlanabilecek olan "müzikal ifade" de yorumun ön plana çıkması hedeflenmektedir. Ortaya konulan anlatım biçimi ne kadar güçlü olursa ortaya çıkan icrâ da o derecede etkili olacaktır. Müzikal ifadeler belirli öğelerle birlikte oluşmakta ve bu öğeler tempo, nüans, gürlük vb. özellikleri gösterebildiği gibi icrâcının esere kattığı yaratıcılığı da ifade edebilir.

Bu çalışmada; eser üzerindeki her türlü, hız ve nüans işaretlemeleri, vurgu, trill, glissando, kreşendo, sfarzando vb. süsleme elemanları, eserde hakim olan duygu ve duygu değişimlerini göstermeye yönelik sözel ifadeler vb. yoruma fayda sağlayacak birçok özel işaretlemeler "müzikal ifadeler" olarak tanımlanmaktadır. Haydn döneminden sonra Batı müziğinde, besteci yapmak istediklerini nota üzerinde detaylı bir şekilde göstermiş, tek tip bir icra şekli ortaya çıkarmıştır. Farklı bir icraya imkân bırakmamıştır. Ancak geleneksel Türk müziği icrâ alanında nota her zaman bir araç olarak görüldüğü için tek tip icranın mümkün olmayacağı bir gerçektir. Çünkü Türk müziği icrâlarında asıl amaç her zaman ezginin makâm ve usûl yapısını doğru bir şekilde yorumlamak, bir bütünlük içerisinde ortaya çıkarmak olmuştur. Makâm, usûl ve güfte bütünlüğüne dayalı bir yorumda sabitlik mümkün değildir. Dolayısıyla çalışmada; Cinuçen Bey'in notasyonunda kullanmış olduğu müzikal ifadelerin, eserlerin makâmı, usulü ve güfteleleriyle de bir bütünlük içerisinde olup olmadığı belirlenmeye çalışılacaktır.

2.2.Cinuçen Tanrıkörur

Cinuçen Tanrıkörur 1938 İstanbul doğumlu bir besteci, icrâcı ve müzikologtur. Geleneksel Türk müziği alanında ud virtüözü olarak öne çıkmış bir isimdir. Farklı formlarda ve birçok makâmda besteleri olan Tanrıkörur ilk bestesini 14 yaşında yapmıştır. Şedd-i Sabâ, Zâvilaşîrân ve Gülbûse adlarını verdiği kendi terkîbi olan makamlardan da klâsik fasıl bestelemiştir. Müzik eğitime çok küçük yaşlarda başlayan Tanrıkörur, müzikle ilgili çalışma yaşamını Trt, Konya S.Ü. Eğitim Fakültesi, Maryland ve Princeton Üniversiteleri'nde sürdürmüştür. Müzik alanında üslûp sahibi bir düşünce adamı olarak pek çok makale ve bildirisi vardır. Ayrıca "Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi", "Müzik-Kültür-Dil", "Saz ü Söz Arasında", "Türk Müzik Kimliği", "Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler", "Biraz da Müzik" olmak üzere basılmış kitapları vardır. İngi-

lizce, Fransızca, İtalyanca, Latince ve Arapça bilen Tanrıkörur, yurt içi ve yurt dışı pek çok konferansa katılmıştır (Tanrıkörur, 2003).

1980 yılında Konya Turizm Derneği'nin açtığı beste yarışmasında birincilik ödülüne layık görülen “Bayâtıarabân Âyin-i Şerîf”i 1981 yılında Paris’de Akademie Internationale de Lutece tarafından da altın madalya ile ödüllendirilmiştir. Bir icracı olarak ud çalış tarzı ve söyleme tekniği kendine özgü olmuştur. Batılı anlamda ilk ud metodunu yazmıştır (Tanrıkörur, 2003).

2.3. Cinuçen Tanrıkörur’un Eserlerinde Kullanılan Müzikal İfadeler

ESER ADI	KULLANILAN MÜZİKAL İFADELER
Acemaşîrân Saz Semâisi	Poco rit., A tempo, Mf, F, P, Gl, Rit., Marş Temposu, Ff
Arazbarbûselik Saz Semâisi	Mf, P, Gliss, F, pp
Bûselik Saz Eseri (Su Samurunun Aşk)ı	“Yarı serbest giriş”, Tr, p, “oyun oynar gibi/çocuksu”, rit., “yalvaran edâ ile”, “hüzünlü”, pp, “asmadan”, p cresc poco, mf decresc, p cresc sempre, rit. Molto, “alaycı edâ ile”, f decresc, p cresc
Çargâh Saz Semâisi	Gliss, P, Cresc, Rall, Mf, F, Ff, Pp
Evcârâ Saz Semâisi	Gliss, Trem..., Mf, P cresc, Decresc, F, Pp cresc, Rall, Rall.molto, Vib., Rall, sempre
Ferahnâk Saz Semâisi	P cresc, Pp, F cresc, Ff decresc, F, “ağırca”, “neşeli”
Nihâvend Saz Semâisi	Tr, P cresc, Poco rit., A tempo, Gliss, (eco), F rit., Rit..., Rit. Sempre
Nihâvend Saz Eseri (Sözsüz Romans)	Recitativo, Dolce e espressivo, (eco...), Mf, Pp, Ped., P, Dim.sempre, F, Rall., Giocondo, Pensieroso, Acc, A tempo, Perfinire, Rall. Sempre di ptü
Nihâvend Saz Semâisi (Bu da Bizim Nihâvend Saz Semâisi)	“Tatlı ve romantik”, tr, p cresc, Poco rit., a tempo, “sönererek”, “neşeli”, “cevap (eco)”, F rit., p, “yürükçe”, “soru-cevap”, rit., rit. Sempre
Pesendide Peşrev	F, gliss, pp cresc, p cresc, f decresc, mf, mf cresc, p, pp, f, ff
Pesendide Saz Semâisi	Gliss, ff, “ağır”
Şehnâz Saz Semâisi	P, Gliss, Pp, P cresc, Mf, Ff, F, P rit., A tempo, Rall.
Şehnâz Medhal	Mf cresc, F decresc, P, P cresc, (biterken) Rall, Pp, Mf, Ff, F
Hisâr Saz Semâisi	Gliss, P cresc
Kürdilihicazkâr Medhalce	Pp, P cresc
Mâhur Medhal	Pp, P cresc, Rall., Mf, F, Ff
Nihâvend Medhal	P cresc, Tr, F decresc, Ff, P, Mf, Rit.
Nişâburek Peşrev	P cresc, P, Pp cresc
Rast Medhal	F, Tr, P cresc, Pp, Mf cresc, Ff decresc, P
Rast Peşrev (Gülmece I)	P cresc
Nihâvend Saz Eseri (Seni Düşünürken)	Allegro
Sûz-i Dil Saz Eseri (Güneşe Köprü)	8 a bassa, Mf cresc, Gliss, A tempo, Rit., P cresc, F, Ff, Dolce e espressivo, Cresc. Sempre pit., F decresc, Giocondo, Poco rit., Rall., V.(vibrato), Rall. Assai
Hüseyini Saz Semâisi (Köyde Sabah)	8a fla
Flüt,Ud ve Çello İçin Hüseyini Saz Semâisi	PP cresc (pizz.), F con entusiasmo, P lento maestoso, Pizz..., Arco, Dolce
Eserlerde Kullanılan Türkçe İfadelerin Tümü	Tatlı ve romantik, romantik, sönererek, neşeli, cevap, soru-cevap, yürükçe, hüzünlü, ferahlamış, ağırca ihtişamlı, coşkun, mütevekkil, kesik final, hafifçe rit., marş temposu, rüzgar gibi (çok yürük), tenuto, çocuksu (şakalaşır gibi), duygulu, romantik, ağırca, yarı serbest giriş, oyun oynar gibi/çocuksu, yalvaran edâ ile, hüzünlü, asmadan.

3.BÖLÜM

3.1. Cinuçen Tanrıkörür'un Nihâvend Saz Semâisi (Bu da Bizim Saz Mesâimiz) Üzerinde İnceleme:

Tanrıkörür, eserin ilk cümlesinde “tatlı ve romantik” sözel ifadesini kullanmıştır. İlk hânenin üçüncü satırında ise “tr” imgesiyle notaların trill tekniğiyle çalınması beklenmektedir. Eserin teslim hânesinde ise “p cresc” ifadesi kullanılarak ezginin alçak seslerle (hafif/piano) başlayıp giderek sesin yoğunluğunun arttırılması (Crescendo) gerekmektedir. Aynı hânenin ikinci ölçüsünde “poco rit.” ifadesi kullanılmıştır. Bu ifadeden iki anlam çıkarılması mümkündür. “Rit.” hem ritardando hem de ritenuto ifadelerinin kısaltılmış hali olabilir. Bazı yerlerde “ritard.” ve “riten.” kullanılmış ise de “rit.” ikisi için de geçerli bir kısaltma şeklidir. Ancak her iki sözcük de birbirinden farklı şeyler ifade etmektedir. Ritardando (ritard.,rit.); Genişleme, “giderek yavaşlayarak” anlamına gelmektedir (Çalışır, 1996: 185). Ritenuto (rit.) ise; “Anında yavaşlama” manasında kullanılmaktadır (Çalışır, 1996: 185) Poco; “biraz, giderek daha” anlamındadır (Çalışır, 1996: 169). Dolayısıyla Poco rit. denildiğinde Poco ritardando’yu anlamak mantıklıdır ve “giderek biraz daha yavaşlayarak” anlamında kullanıldığı görülmektedir. İcrâsını dinleme imkânı bulunan bu eser, notasyonda gösterildiği şekliyle çalınmaktadır. Teslimhânenin ikinci satırının ilk ölçüsünde “a tempo” ifadesi kullanılmıştır. “a tempo”; değişimden önceki asıl tempo anlamındadır (Çalışır, 1996: 28). Teslimhânenin birinci ve ikinci dolaplarında yine “tr” ifadesiyle seslerin trill yapılarak çalınması ve ikinci dolabın sonunda “sönerek” ifadesiyle birlikte ses gürlüğü’nün azaltılması beklenmektedir. Eserin ikinci hânesine “neşeli” ifadesi kullanılarak girilmiştir. Hânenin ikinci satırının her iki ölçüsü de soru-cevap şeklinde düşünülüp “cevap (eco)” ifadesi kullanılmıştır. Eserin, bu ifadeye uygun biçimde soru sorar gibi ve cevap verir gibi hissettiren müzikal cümlelerle bestelenmiş olduğu görülmektedir. Aynı hânenin üçüncü satırında tekrar “p cresc” ifadesi kullanılmış ve nağmenin piano (hafif/alçak) başlayıp “decreasing” (yoğunluğunun arttırılması) şeklinde icrâ edilmesi beklenmiştir. Yine ikinci hânenin son ölçüsünde “tr” ifadesiyle trilli çalım tekniği uygulanması istenmiştir. Üçüncü hânenin üçüncü satırı “f rit.” ifadesiyle başlayıp sonraki ölçüde “p” ifadesiyle devam etmektedir. Bu ifadelerden ilk ölçünün kuvvetli seslerle başlayıp (forte) ikinci ölçüde alçak seslerle (piano) devam edilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Ancak ilk ölçüde “rit.” ifadesiyle yine ritardando mu yoksa ritenuto mu istendiği tam olarak anlaşılmamaktadır. Her iki ifadeye de uygun bir cümle yapısı mevcuttur ve bir anda yavaşlanabileceği gibi giderek de yavaşlanabilir. İcrâya bakıldığında bir anda yavaşlamanın tercih edildiği görülmektedir. Yani “ritenuto” ifadesiyle eş değer bir çalım olmuştur. Dördüncü satırda “a tempo” ifadesiyle asıl tempoya dönüşmesi gerekmektedir. Bir önceki hâne olduğu gibi bu hânenin de son satırında “tr” ifadesiyle trilli çalım tekniği uygulanmıştır. Eserin dördüncü hânesinde “soru-cevap” ifadeleri ilke birlikte “rit.sempre” ve “rit.” ifadeleri kullanılmıştır. Burada kullanılan ifadenin “ritardando” olduğu düşünülmektedir. Yani giderek yavaşlamak manasında kullanılıp “sempre” ifadesiyle de bu yavaşlamanın sona kadar devam etmesi gerektiği belirtilmiştir.

... BU DA BİZİM NİHÂVEND SAZMESÂİSİ!...
(MEHTAPTA YAKAMOZLAR) Cınuçen Tanrıkorur

Aksaksemâî (orta)
(♩: 144)

1. *Tatlı ve romantik...*

p cresc... *poco rit...*

a tempo *sönerek* *(sar)*

2. *Negeli...*

cevap (eco) *cevap (eco)*

p cresc... *tr.*

3. *f rit* *p* *a tempo* *tr.*

4. *Türkaksaz (Yürükçe) (296)*

(Soru...) (Cevap...)

(Soru...) (Cevap...)

gliss

rit...

rit. sempre...

3.2. Cinuçen Tanrıkörür'un Nihâvend Saz Eseri (Sözsüz Romans) Üzerinde İnceleme:

Eser başlangıcında düşülen notta “recitativo” ifadesi kullanılmıştır. Recitativo; Konuşur gibi okuma anlamına gelmektedir (Çalışır, 1996: 179) Türkçeye “reçitatif” olarak geçmiştir. Geleneksel Türk müziğinde örneğini dinî eserlerde bulmaktadır. Özellikle İtrî'nin Rast Nât'ı bu özellikte bir icraya iyi bir örnek teşkil etmektedir (Öztuna, 2000:386). Reçitatifte; konuşma biçimi iniş ve çıkışın hakim olduğu bir yapıya sahip olduğundan dolayı müzik ikinci planda kalmakta-

dır. Bu açıklama sözlü eserler için geçerlidir. Ancak Tanrıkorur recitatifi saz eserinde uygulamıştır. Dolayısıyla burada konuşur gibi okunan “makam” anlamı çıkmaktadır ki her ezgi bir cümledir. Bunların ifade edilışinde ritm ve ölçü bakımından bir serbestlik söz konusudur. İfade- nin kullanım amacı ise; eserin konusunu oluşturan bağlantıları müzikal bir form anlayışı içeri- sinde birbirine bağlı tutmaktır.

Ezgi girişindeki ilk ifade “dolce e espressivo” dur. Espressivo; içten, dokunaklı bir şekilde an- lamına gelmektedir (Çalışır, 1996: 89). Dolce ile birleştğinde tatlı bir içtenlikle şeklinde yo- rumlanabilir. Ezgi “mf” ifadesiyle devam etmiş, seslerin gürlüğü arttırılmış ve soru-cevap şek- lindeki cümleler “eco” ifadesiyle gösterilmiştir. Devamında “pp” ifadesiyle ezgi, çok hafif şe- kilde seslerle başlayıp giderek yükselmiştir. Tekrar aynı şekilde alçalarak devam etmiştir. Ses yoğunluğu ile ilgili ifadeler eserde sıklıkla kullanılmıştır; p, pp, mf gibi. Dikkat çeken bir diğer ifade ise “diminuendo” dur. Kısaltılarak “dim.” Şeklinde gösterilmiştir. “Sesi gitgide azaltarak” anlamına gelmektedir (Çalışır, 1996: 77). Sempre sözcüğü ifadenin sürekli olması halini ifade ederken, ezgide ses şiddetinde sürekli bir azalış, hafifleme olması beklenmektedir.

Senyönün olduğu bölümde sesler, sürekli bir yükselip alçalma şeklinde gösterilmiştir. “Rallen- tando” ifadesi “rall.” şeklinde kısaltılarak kullanılmıştır, “yavaşlayarak” anlamına gelmektedir (Çalışır, 1996: 178). Buna göre; notasyonda ezginin giderek yavaşlatılması gerektiği gösteril- mektedir.

$\frac{3}{4}$ lük semâi usulüne geçiş yapılan bölüm, “şen, sevinçli” anlamına gelen “giocondo” (Çalışır, 1996: 105) ifadesiyle başlamaktadır. Notasyonda kullanımı ile birlikte ezginin şen, sevinçli bir şekilde icrâsı beklenmektedir. Devamında donanım değişikliği ile birlikte duygunun tamamen değiştiği ve bunun ifadesi için “pensieroso” kelimesi kullanılmış, ezginin dalgın, düşünceli bir edâ ile icrâ edilmesi gerektiği gösterilmiştir. Aynı bölümde “çabuklaştırarak” anlamına gelen ve ezginin giderek hızlanması gerektiğini gösteren “accelerando” (Çalışır, 1996: 2) ifadesi kulla- nılmıştır. Kısaltmalı şekli “acc.” dir. Bu bölümün sonunda “a tempo” ifadesi kullanılarak deği- şimden önceki asıl tempoya dönülmesi gerektiği gösterilmiştir.

Son bölüme giriş “per finire” şeklinde bir ifadeyle başlamakta ve bu bölümde eserin sonlandırır- lacağı belirtilmiştir. Bitişe doğru “rall. Sempre di piu” şeklinde bir kısaltma ile “rallentando sempre” (Çalışır, 1996: 178). ifadesi kullanılmış, ezginin sürekli giderek yavaşlatılması ve ese- rin sonuna kadar bu yavaşlamanın sürdürülmesi gerektiği işaretlenmiştir.

Recitativo G. Tanrıkorur

dolce e espressivo *(eco...)* *mf*

(eco) *(eco)* *(eco)*

pp *mf*

(ped.) *p*

mf *dim. sempre*

pp *mf* *pp* *mf*

pp *p*

Konya, 31. 12. 1988
Beste: 150

The image displays a handwritten musical score on ten staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions are written in Italian: *rall.* (rallentando), *giocondo* (joyful), *pensieroso* (thoughtful), *acc.* (accelerando), *p* (piano), *a tempo* (at tempo), and *pp* (pianissimo). The score is divided into sections by repeat signs and includes a tempo change from *giocondo* to *pensieroso* and back to *a tempo*. The final section is marked *pp* and ends with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

SONUÇ

Nota yazımının yaygınlaşıp sık kullanılır hale gelmesine kadar geçen süre içerisinde, eserler yüzyıllar boyu nesilden nesile hafıza yöntemi ile aktararak günümüze gelmiş ve çok çeşitli versiyonlar doğmuştur. Konuyla ilgili olarak Refik Fersan örnek olarak gösterilebilir. Fersan, 20. yüzyıl Türk müziği bestecisi olarak bestelemiş olduğu eserlerin birbirinden farklı versiyonlarını bizzat kendi yazmış ve yaymıştır (Behar, 1992: 49). Batı notasının kullanılmaya başladığı 17. yüzyıldan 20. yüzyıla gelinceye kadar geçen süre içerisinde nota yazımı hatırlatıcı bir etken olarak kullanılmış, icrâ sırasında ortaya çıkan farklılıklar da müziğin çeşitliliği olarak yorumlanmıştır. Behar'a göre (1992); "*Geleneksel icrâda, eserlerin her zaman 'harfî harfîne' icrâsı ve aktarımı söz konusu değildir. Eserin farklı versiyonlarının karşılaştırılabileceği bir 'model', bir 'asıl' meydana yoktur. Eserin çalınan çeşitli versiyonları da icrâcının inisiyatifine ya da icrâ sırasındaki ruh haline, dinleyicilerin sosyal konumuna veya anlık taleplerine göre oluşur. Bu da bu gelenek açısından hayat ve dinamizm belirtisidir. Böyle bir gelenek içerisinde üretilen bu versiyonların hepsi de eşit derecede meşrudurlar, geçerlidirler*" (s.47).

20. yüzyıla gelindiğinde geleneğe bağlı kalınmadan nota yoluyla aktarım ön plana çıkmış ve nota üzerinde bestecinin kendi hâkimiyetini göstermesine yarayan özel işaretlemeler ve ifadeler kullanılmaya başlanmıştır. Bu araştırmada kullanılan bu işaretlerin ve ifadelerin Cinuçen Tanrıkorur eserleri üzerinden tespiti yapılmış ve ortaya çıkan tablo; kullanılan işaretlerin icrâcılar tarafından bütünüyle algılanıp algılanmadığına yönelik soru işaretleri uyandırmıştır. Çünkü kullanılan bütün müzikal ifadeler; eserin, tüm detayları göz önünde bulundurularak icrâsı için gerekli herşeyi sunmaktadır ve buna dayalı olarak yorumlamada; her bir ifadenin, her bir işaretin anlamını bilmek ve ona göre icrâ etmek gerekmektedir. Özellikle 20. yüzyıla gelinceye kadar neredeyse hiç kullanılmamış olan bir terminolojinin arada tek tük bazı besteciler tarafından kullanılması, bu işaretlere hiç de aşına olunmadığını, bu işaretleri anlamamanın ve yorumlamamanın hiç de kolay olmadığını göstermektedir. Bu ifadelerle eserde asıl anlatılmak istenenin ne kadar özel ne kadar besteciye yönelik olduğu ortadadır. Her bir ezgi kendi içinde bir duygu halini almış ve ifadelendirilmiştir. Buna göre; her ezginin, her cümlemin, her cümlecğin, hatta bazı yerde her bir notanın sesin, perdenin ayrı bir anlamı olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu kadar duygu yoğun-

luğuna sahip tek bir eserin bile yorumlanması oldukça zordur. Çoğu zaman notasyonda görüldüğü halde göz ardı edilen bu ifadelerin ne kadar önemli olduğunun anlaşılması ve bestecinin eseri üzerindeki hâkimiyet hakkının verilmesi gerekmektedir. Müzik soyut bir kavramdır. Elbette somut hale getirmek elle tutulur kılmak mümkün değildir. Ancak çok fazla duyguya sebep veren bir yapıttan da tek bir duyguyla çıkmak esere ve besteciye yapılmış büyük bir haksızlık olarak düşünülebilir. Dolayısıyla hakkını vererek çalmak tabiri, burada çok yerine kullanılması gereken bir tabirdir. Birçok eserin notasyonu bu şekilde olmadığından eserler gerçek manası ile icrâ edilmemiş ve bazen de hiç yerinde olmayan süslemeler vs. kullanılarak yozlaşmaya imkân tanınmıştır. Tarihi süreçte sosyo-kültürel değişim ve dönüşümlerin gerçekleşmesi sebebiyle olduğu düşünülen piyasa üslûbu, icrâ mekânları, değişen zevk ve estetik beğeni nota-icrâ farklılıklarında yaşanan bu olumsuzlukların sebebi olarak gösterilebilir (Feyzioğlu, 2017). Dolayısıyla, bugünün şartlarında bestecinin, kullandığı notasyonda, eserin ruhunu ifade edebilecek tüm müzikal ifadelerden faydalanmasına gerek olduğu düşünülmektedir. Çünkü ancak bu şekilde icrâsı gerçekleştirilecek eserin üslûp özelliklerine riayet edilebileceği, bunun sonucunda; eserin bütün incelik ve güzelliklerinin ortaya konulabileceği, manaya yönelik ifadelerin dinleyiciye sağlıklı bir şekilde ulaştırılabileceği öngörülebilir.

Eğer Batı notası kullanılacaksa notasyonun gerektirdiği terminolojiye de yer verilmelidir. İcrâcılar tarafından ise notasyonda kullanılan müzikal ifadelere duyarlı olmaları beklenmelidir. Kullanılan ifadelerin her birinin anlamının bilinmesi, uygulama yöntemlerinin öğrenilmesi gerekmektedir. Özellikle Türk müziği eğitimi veren tüm okullarda bununla ilgili çalışmalara yer verilmeli ve repertuarın her aşamasında notasyon üzerindeki ifadeye yönelik her bilgi öğretilmelidir. Geleneksel Türk müziği besteleme teknikleri, icrâ ve yorumculuk alanında, duygunun işlenmesine yönelik yapılacak her hamlenin önemli olduğu düşünülmektedir

KAYNAKLAR

- Behar, Cem. (1987). Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler. Ankara: Bağlam Yayınları
- Behar, Cem. (1992). Zaman, Mekân, Müzik. İstanbul: Afa Yayıncılık
- Çalışır, Feridun. (1999). Müzik Dili Sözlüğü. Ankara: Ataç Yayınları
- Feridunoğlu, Lale. (2004). Müziğe Giden Yol. İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- Feyzioğlu, Nesrin. (2017). Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsinin Yapısal Biçimlenmesi Bağlamında Nota İcrâ Farklılıkları Meselesi ve Bir Kriter Teklifi. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 59, s.269-284, Erzurum
- İmîk, Ünal. (2017). “Klasik” Kavramı Ekseninde Türk Müziği ve batı Müziği Kültüründeki Benzerlikler/Farklılıklar Üzerine Genel Bir Değerlendirme. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Cilt/Vol. 3, Sayı/No.1, s.199-205, Malatya
- Karasar, Niyazi. (2006). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Yayın
- Özbilen, Özgül. (2007). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makâm Müziğinde Süslemeler. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Özçelik, Sadık. (2002). Batı Müziği Yazısında Süslemeler. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 22, Sayı 3, s. 77-91, Ankara
- Öztuna, Yılmaz. (2000). Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını

- Say, Adnan. (1998). Türkiye'nin Müzik Atlası. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları
- Tanrıkörur, Cinuçen. (2003). Sâz ü Söz Arasında (Cinuçen Tanrıkörur'un Hatıraları). İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tohumcu, Z. Gonca Girgin. (2006). Müziği Yazmak. İstanbul: Nota Yayıncılık
- Tura, Yalçın. (1988). Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 01.08.2019, www.islamansiklopedisi.org.tr