T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜNİR NURETTİN SELÇUK VE BEKİR SIDKI SEZGİN TARAFINDAN SESLENDİRİLEN ORTAK ESERLERİN İCRA ANALİZİ

ARİN DİCLE SOMUK
2074011

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. ASLIHAN ERUZUN ÖZEL

2024

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜNİR NURETTİN SELÇUK VE BEKİR SIDKI SEZGİN TARAFINDAN SESLENDİRİLEN ORTAK ESERLERİN İCRA ANALİZİ

ARİN DİCLE SOMUK
2074011
ORCID NO: 0009-0006-2553-4668

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. ASLIHAN ERUZUN ÖZEL

HAZİRAN 2024

Arin Dicle SOMUK tarafından hazırlanan "Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin Tarafından Seslendirilen Ortak Eserlerin İcra Analizi" başlıklı çalışma, **10/06/2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Doç. Dr. Aslıhan Eruzun Özel	……

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç. Dr. Bekir Şahin Baloğlu	....…….
Doç. Dr. Sinem Özdemir Göçeri	.....…….

ÖZET

MÜNİR NURETTİN SELÇUK VE BEKİR SIDKI SEZGİN TARAFINDAN SESLENDİRİLEN ORTAK ESERLERİN İCRA ANALİZİ

Türk müziği, nota kullanımının yaygınlaşmaya başlamasından önce gelenekselleşmiş öğrenim-aktarım sistemlerinden biri olan meşk usulü ile aktarılan eserlerin hafızada yer ettiği kadarıyla, icracıların üslup-tavır farklılıklarına göre şekillenmiştir. Bu çalışma ile icracıların birbiriyle kıyaslandıklarında, farklarını ortaya koyma ihtiyacı sebebiyle, icra tavırları incelenerek tanımlanmış ve yeni yetişen icracılara kaynak oluşturulması amaçlanmıştır. Bu nedenle çalışma, iki usta icracı ile sınırlandırılmış ve analizler Türk müziğinin kabul görmüş hanendelerinden Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada incelemenin temelini oluşturan iki önemli musikişinasın hayatı, Türk müziğindeki önemi, üslup ve tavır ele alınmıştır. Bu hanendelerin icra ettikleri ortak eserler, icrada yapılan süslemelerin ve icra farklılıklarının incelenerek notaya alınması, çalışmaya konu edilmiştir. Çalışmanın kavramsal çerçevesinde geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminde Türk müziğinde yaşanan gelişmelere, genel hatlarıyla Münir Nurettin Selçuk'un ve Bekir Sıdkı Sezgin'in müzik yaşamına dair bilgiler verilmiş, icra ettikleri ortak eserler liste halinde sunularak müzikal yapıları itibariyle değerlendirmeye alınmıştır. Bu çalışma, Türkiye'deki Türk müziği icracıları üzerine yapılmış çalışmaların yeterli sayıda olmaması ve alana katkı sağlaması açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıdkı Sezgin, icra ve tavır özellikleri, süslemeler

ABSTRACT

PERFORMANCE ANALYSIS OF COMMON WORKS PERFORMED BY MÜNİR NURETTİN SELÇUK AND BEKİR SIDKI SEZGİN

Turkish music has been shaped according to the differences in style and attitude of the performers, as far as the memory of the works transferred through the meşk method, which was one of the traditional learning-transfer systems before the use of notes became widespread. With this study, the performance attitudes of the performers were examined and defined due to the need to reveal the differences between the performers when compared to each other, and it was aimed to create a resource for the newly trained performers. For this reason, the study was limited to two master performers, and the analyses were carried out on Münir Nurettin Selçuk and Bekir Sıdkı Sezgin, two of the accepted musicians of Turkish music. In this study, the lives of two important musicians, which form the basis of the study, their importance in Turkish music, the comparison of their style and attitude characteristics, and the performance-note difference, which is one of the various analysis methods, are discussed. The common works performed by these singers, the decorations made in the performance, and the differences in performance are examined and noted down, which are the subject of the study. Within the conceptual framework of the study, information was given about the developments in Turkish music in the late Ottoman and early Republic periods, the musical life of Münir Nurettin Selçuk and Bekir Sıdkı Sezgin in general, and their common works were presented in a list and evaluated in terms of their musical structure. This study is important because there are not enough studies on Turkish music performers in Turkey and it contributes to the field.

Keywords: Turkish music, Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıdkı Sezgin, performance and style characteristics, performance feature

ÖN SÖZ

20. Yüzyılın sonlarından günümüze, Türk Müziği ses eğitiminde metod eksikliği yeni çalışmalarla tamamlanmaya başlamıştır. Metod eksikliği ile süregelmiş olan bu eğitim sisteminde usta-çırak ilişkisi ile öğrenim sistemi daha etkili olmuştur. Bu eğitim sisteminde yetişen iyi icracılar da, aldıkları eğitimle ustalarından öğrendikleri tekniği ve tavrı günümüze kadar yaşatmışlardır. Ancak bu konuda yapılan metod çalışmalarından günümüze ulaşanlarının sayısı pek azdır.

Bu çalışma konusu seçilirken Türk Müziği icracılığında, icra tekniklerinin akademik çalışmalarla daha detaylı tanımlanmaya ihtiyaç duyulduğu tespit edilerek, günümüzün Türk müziği ses icracılığına katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

Bu çalışmada zamanını, bilgi birikimini benimle paylaşan ve desteklerini esirgemeyen değerli tez danışmanım Sayın Doç. Aslıhan Eruzun Özel hocama ve desteğini esirgemeyen Sayın Dr. Öğr. Üyesi Bekir Şahin Baloğlu hocama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Müziğe ilk adım attığım yıllardan beri beni destekleyen aileme, üslup ve repertuvar hocam Sayın Levent Kaya'ya, Batı müziği nazariyat hocam Sayın Nail Yavuzoğlu'na, Türk müziği nazariyat hocam Sayın Özer Özel'e ve bu süreçte nota yazımına katkı sağlayan Seray Köroğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

Arin Dicle SOMUK
Haziran, 2024; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii
ABSTRACT iv
ÖN SÖZ v
TABLOLAR LİSTESİ vii
ŞEKİLLER LİSTESİ ix
KISALTMALAR LİSTESİ x

1. GİRİŞ 1
1.1. Problem 3
1.2. Amaç 4
1.3. Önem 4

2. YÖNTEM 5
2.1. Araştırmanın evreni ve örneklemi 5
2.2. Veri Toplama Araçları 6

3. TÜRK MÜZİĞİNDE MEŞK İLE AKTARIM VE ÖĞRENME 7
3.1.1. Nefes 12
3.1.2. Diyafram Nefesi 13
3.1.3. Şan Tekniğinde Duruş 13
3.1.4. Şan Tekniğinde Solunum 13
3.1.5. Şan Tekniğinde Diksiyon 14
3.2. Türk Müziğinde Üslup ve Tavır 14
3.3. Süsleme Elemanları 17
3.3.1. Çarpma 17
3.3.2. Mordan 19
3.3.3. Grupetto 20
3.3.4. Tril 21
3.3.5. Vibrato 22
3.3.6. Glissando 22
3.3.7. Portamento 23
3.3.8. Falsetto 24
3.3.9. Rubato 24
3.3.10. Stapo 25
3.4. Solist Performansının Gelişimi İçinde Türk Müziği 25
3.5. Gelenekten Günümüze Aktarımda Hafız Üslubu 27
3.6. Radyo üslubu 29
3.7. Münir Nurettin Selçuk 30
3.7.1. Münir Nurettin Selçuk'un Hayatı 30
3.7.2. Münir Nurettin Selçuk'un Müzik Eğitimi 32
3.7.3. Münir Nurettin Selçuk'un İcra Üslubu ve Örnek Aldığı İcracılar 33

3.7.4. Münir Nurettin Selçuk'un Türk Müziğindeki Önemi 35
3.8. Bekir Sıdkı Sezgin 37
3.8.1. Bekir Sıdkı Sezgin'in Hayatı 37
3.8.2. Bekir Sıdkı Sezgin'in Müzik Eğitimi 38
3.8.3. Bekir Sıdkı Sezgin'in İcra Üslubu ve Örnek Aldığı İcracılar 38
3.8.4. Bekir Sıdkı Sezgin'in Türk Müziğindeki Önemi 39

4. BULGULAR 40
4.1. "Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır" Eserinin Analizi 41
4.1.1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu 44
4.1.2. Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu 45
4.2. "Esti Nesimi Nev Bahar" Eserinin Analizi 47
4.2.1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu 51
4.2.2. Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu 52
4.3. "Bahar Bitti Güz Bitti" Eserinin Analizi 54
4.3.1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu 63
4.3.2. Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu 64
4.4. "Esiri Zülfünüm Ey Yüzü Mahım'' Eserinin Analizi 66
4.4.1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu 69
4.4.2. Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu 70
4.5. "Bir Esmere Gönül Verdim Aman Aman" Eserinin Analizi 72
4.5.1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu 76
4.5.2. Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu 77

5. SONUÇ 79
5.1. Münir Nurettin Selçuk İcra Analizinden Elde Edilen Sonuçlar 80
5.2. Bekir Sıdkı Sezgin İcra Analizinden Elde Edilen Sonuçları 81
5.3. Türk Müziği Sözlü Eser İcralarında Tavır Değişimleri Üzerine Görüş ve Öneriler 83
5.4. Türk Makam Müziği Ses İcrası ve Eğitimi Üzerine Görüş ve Öneriler 84
5.5. İyi Bir Solistin Özellikleri ve İcracılıkta Ustalık Kazanmanın Yolları Üzerine Görüş ve Öneriler 85

KAYNAKÇA 86

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. “Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır” Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu……44
Tablo 2. “Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır” Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu……45
Tablo 3. “Esdi Nesimi Nev Bahar” Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu……51
Tablo 4. “Esdi Nesimi Nev Bahar” Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu……..52
Tablo 5. “Bahar Bitti Güz Bitti” Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu……63
Tablo 6. “Bahar Bitti Güz Bitti” Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu ..…… 64
Tablo 7. “Esiri Zülfünüm Ey Yüzü Mahım’’ Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu...…….69
Tablo 8. “Esiri Zülfünüm Ey Yüzü Mahım’’ Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu ……70
Tablo 9. “Bir Esmere Gönül Verdim Aman Aman” Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu……76
Tablo 10. “Bir Esmere Gönül Verdim Aman Aman” Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu……77

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Değerini Kendisinden Önceki Notadan Alan Ve Değerini Kendisinden Sonraki Notadan Alan Çarpma 18
Şekil 2: Çarpma Örneği 18
Şekil 3: Çarpma Örneği 19
Şekil 4: Mordan 19
Şekil 5: Mordan Örneği 20
Şekil 6: Mordan Örneği 20
Şekil 7: Grupetto 21
Şekil 8: Grupetto Örneği 21
Şekil 9: Tril 22
Şekil 10: Vibrato 22
Şekil 11: Glissando 23
Şekil 12: Portamento 23
Şekil 13: Falsetto 24
Şekil 14: Rubato 24
Şekil 15: Stapo 25
Şekil 16.A 41
Şekil 16.B 42
Şekil 16.C 43
Şekil 17.A 47
Şekil 17.B 48
Şekil 17.C 49
Şekil 17.D 50
Şekil 18.A 54
Şekil 18.B 55
Şekil 18.C 56
Şekil 18.D 57
Şekil 18.E 58
Şekil 18.F 59
Şekil 18.G 60
Şekil 18.H 61
Şekil 18.I 62
Şekil 19.A 66
Şekil 19.B 67
Şekil 19.C 68
Şekil 20.A 72
Şekil 20.B 73
Şekil 20.C 74
Şekil 20.D 75

KISALTMALAR LİSTESİ

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
PTT : Posta ve Telgraf Teşkilatı Genel Müdürlüğü
MNS : Münir Nurettin Selçuk
BSS : Bekir Sıdkı Sezgin
İTÜ TMDK: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

1. GİRİŞ

Türk müziği, yüzyıllar boyunca çeşitli kültürel, coğrafi ve tarihi etkilerle zenginleşerek gelişmiş bir müzik türüdür. Büyük bir kısmını sözlü ifade oluşturan Türk müziğinde yapılanan ses icracılığı ise sadece müzikal, teknik ve estetik değerlerle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda kültürel mirasın aktarımı ve toplumsal bağların güçlendirilmesi açısından da büyük bir rol oynamaktadır. Türk müziğinde ses icracılığı, müziğin özünü ve ruhunu yansıtan en önemli unsurlardan biridir. Bu sebeple binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan türlü zenginlikteki icra geleneklerinin korunması ve gelecek nesillere aktarılması için hayati bir öneme sahiptir.

Bire bir eğitim yoluyla gelişen meşk geleneği, ustadan çırağa bilgi ve becerilerin aktarılmasını sağlar. Bu yöntem, sadece teknik bilgiyi değil, aynı zamanda müziğin ruhunu ve inceliklerini de içerir. Türk makam müziği meşklerinde ustalardan öğrencilerine makamların karakteristik özellikleri, usullerin ritmik yapıları, eserlerin icra ediliş biçimleri, taşıdıkları anlam ve duygusal derinliğin nasıl ifade edileceği gibi bilgi ve beceriler öğretilir ve öğrencinin yeterli düzeye gelinceye kadar donanımlı olması sağlanır. Bu süreç, Türk müziğinin canlı ve dinamik kalmasına katkıda bulunur.

Türk müziği ses icracıları, ifade özgünlüğü ve bireysel yorumlama geleneği içerisinde duygusal derinliği ve estetik zenginliği dinleyiciye aktaran temel aracılardır. Makamların kendine özgü melodik yapıları ve seyirleri icracının yorumuyla birleşerek yeniden hayat bulur ve icracının teknik becerilerinin yanı sıra uyguladığı nüanslar, eserin duygusal ifadelerinin, dinleyiciye ulaşan etkisini belirler. Bu nedenle ses icracıları, Türk müziğinin estetik ve duygusal değerlerini en iyi şekilde yansıtmak için, yüksek bir ustalık ve sanatsal ifade gücüne sahip olmaya özen gösterirler. Yüzyıllar boyu süregelen Türk müziğinin bünyesinde yetişmiş olan ses icracılarına bu açıdan bakıldığında, toplumsal ve kültürel bağların güçlendirilmesinde de önemli bir rol oynadıkları görülür. Konserler, festivaller ve diğer müzik etkinlikleri, geçmişten gelen "müziğin birleştirici bir unsur olarak kullanılması" anlayışını taşıyan önemli kültürel faaliyetler arasında sayılır. Bu alanda önemli bir rol oynayan icracılar da, içinde bulundukları ortamlara, topluluklara ve toplumların farklı kesimlerine ulaşarak,

kültürel mirasın ortak değerlerinin yaşatılmasına ve toplumsal bağların güçlenmesine katkıda bulunmuş olurlar.

Toplumların kültürel kimliklerinin korunarak gelişmesinde, kültürel bilincin oluşmasında ve bireylerin estetik duyarlılıklarının artmasında katkıda bulunan faktörlerden biri de müzik eğitimidir. Ses eğitimi de, bireylerin seslerini kullanırken uyguladıkları tekniklerin yanı sıra müzikal yeteneklerinin geliştirmesine, duygusal ifadenin zenginleştirilmesine ve sanatsal yetkinlik kazanılmasına yardımcı olur.

Günümüzde Türk müziği ses icracılığı, geleneksel değerlerin korunmasının yanı sıra yaşadığı dönemin özelliklerini taşıyan müzik dünyasında da kendine önemli bir yer bulma çabasındadır. Teknolojinin gelişmesiyle dijital platformların oluşumu, Türk müziği icracılarının eserlerini geniş kitlelere ulaştırmalarını kolaylaştırmıştır. Bu durum, Türk müziğinin evrensel bir boyutta tanınmasına olanak sağlamaktadır. Modern dünyaya uyum sağlayan kimi icracılar, geleneksel öğeleri koruyarak yeni ve yaratıcı yorumlarla Türk müziğinde çeşitliliğin artmasına sebep olmaktadırlar. Türk müziğinde geleneksel meşk yöntemlerinin yanı sıra teknolojinin sunduğu olanaklarla da beslenen ses icracılığı, çeşitliliğin artması ve dinamizmin canlı ve etkileyici bir şekilde varlığını sürdürmesinde önemli bir görev üstlenmiştir. Bu misyon genelinden bakıldığında, günümüzün ses icracıları, Türk müzik geleneğinin en önemli temilcileri olarak gelişimin sağlanabilmesi için, geçmişin birikimini geleceğin umutlarına taşıyarak, bu sentezi estetik bir üslupla seslerinde bir araya getirirler.

Türk makam müziği ses icrâlarında görülen üslûp-tavır kavramları içerisinde, belirlenen kayıtlar doğrultusunda örnek teşkil eden usta sanatçıların üslûplarının karşılaştırmalı analiz yöntemiyle incelenmesi, bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, arşiv kayıtlarında bulunan ses icracılarının üslûp ve tavırlarının karşılaştırmalı analizi bağlamında, Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin tarafından yapılan icralardan belirlenen eserler örnek alınarak sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma, iki icrâcının da Türk makam müziğine bıraktıkları değerler, çeşitli formları ustalıkla icra edebilmiş olmaları, müziğe yaklaşımları ve bunun sanat hayatlarına yansıdığı şekil göz önüne alınarak yapılmıştır.

Araştırma modeli olarak; iki icracının ortak olarak okudukları eserler, taş plak ve youtube tabanlı kayıtlardan dinleme yoluyla detaylandırılarak notaya alınmış ve karşılaştırmalı analizleri yapılmıştır.

1.1. Problem

Bu tez çalışmasında problem durumu, Türkiye'de makam müziği ses icracıları üzerine yapılmış yeterli sayıda karşılaştırmalı akademik incelemelerin yapılmamış olmasıdır. Çalışma kapsamında, Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin tarafından seslendirilen ortak eserlerin incelenmesi planlanmıştır. Bu önemli iki icracının incelemeye dahil edilme nedeni ise, gelecek nesillere rol model olmaları ve birer ekol olarak devam etmeleridir. Ancak zaman içerisinde değişen ses eğitimi yöntemlerine bağlı olarak, bu ekollerin sağlıklı biçimde devamlılığının sağlanabilmesinde yetersizlikler meydana gelmeye başlamıştır. Türk makam müziği ses eğitiminde geleneksel yollarla ilerleyen meşk eğitiminin yerini zamanla notalı ve metotlu eğitime bırakması, teknolojide yaşanan gelişimle beraber, gelecek yüzyıllardaki usta-çırak ilişkilerinin değişim geçirerek ilerleyeceğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum da müziğimizin geleneksel ses icra eğitiminde, üstadların tavır özelliklerinin metotlara yansıtılamamaları sebebiyle, üslûbun yeni nesillere sağlıklı biçimde aktarılamadığı problematiğini doğurmaktadır. Bu yönüyle bakıldığında, günümüzde aktarımda yaşanan ve akademik çalışmaların metotlara yansıtılmasındaki yetersizlik de ilgili analizlerin ve metodik çalışmaların artması gerektiğini göstermektedir.

Bu durumdan yola çıkılarak, tezin problem sorusu şöyledir:

- Münir N. Selçuk ve Bekir S. Sezgin'in icralarından yola çıkılarak, icra edilen aynı eserlerin karşılaştırılmasıyla, Türk müziğine ne gibi katkılar sağlanabilir?

  Çalışmanın tespit edilen problem durumu ve problem sorusunun tamamlayıcısı olarak üzerinde çalışılacak alt problemler aşağıdaki gibidir:

- İcradaki üslup ve tavrın tanımı nedir?
- Türk müziği icrasında kullanılan yöntemler yeterli midir? Yeterli değilse neler yapılabilir?

- Münir Nurettin Selçuk'un icra etmiş olduğu örnek eserler üzerinden icra yöntemlerine katkı sağlanabilir mi? Nasıl?
- Bekir Sıdkı Sezgin'in icra etmiş olduğu örnek eserler üzerinden icra yöntemlerine katkı sağlanabilir mi? Nasıl?
- Örneklem olarak incelenen icracıların birbirleri ile karşılaştırılmaları sonucunda çıkan benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?
- Bu karşılaştırmanın sonuçları Türk müziğine ne tür katkılarda bulunacaktır?

1.2. Amaç

Türk makam müziği ses icracılığında yetişmiş iki duayenin icralarının karşılaştırılarak tavır anlayışında gerçekleşen farklı yaklaşımların ayrıntılı incelenmesi ile üslupta yaşanan değişim üzerine bir açıklama yapılması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, çalışma kapsamında incelenmesi planlanan iki üstadın; 20. yüzyılda yaşamış Türk makam müziği ses icracılığına önemli katkılarda bulunan Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin olmasına karar verilmiştir. Bu iki üstat tarafından birbirinden farklı zamanlarda seslendirilen aynı eserlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi ile, icra tavırlarındaki özellikler tespit edilecektir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, incelenen ses icracılarının yorumları üzerine tespit edilen tavır özelliklerinin açıklanması ve ses icracılığında gelişen üslupta yaşanan değişime etken olan faktörlerin neler olduğu hakkında bir açıklama getirilmesi hedeflenmektedir.

1.3. Önem

Bu çalışma, Türkiye'de icracılar üzerine yapılmış Türk müziği çalışmalarının yeterli sayıda olmaması sebebiyle alana katkı sağlaması açısından önem arz etmektedir.

2. YÖNTEM

Araştırmanın modeli niteldir. Bununla birlikte; icra analizi, karşılaştırma ve benzeşim yöntemleri de kullanılmıştır. Araştırma sürecinde seçilen yazılı, sesli ve görüntülü kaynaklar da incelenerek, araştırmaya katkısı olabileceği düşünülen ilgili kısımlardan yararlanılmıştır.

2.1. Araştırmanın evreni ve örneklemi

Türk müziği ses icracılığında önemli köşe taşlarını oluşturmuş olan Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin'in icra ettikleri ortak eserlerin tamamıdır. Bu araştırma kapsamında bütün ortak eserlerin tespit edilmesi öncelikli olarak amaçlanmış ise de telif hakları sorunsalı nedeniyle araştırma kapsamının daraltılmasına karar verilmiştir. Bu sorunsal büyük oranda Münir Nurettin Selçuk'a ait arşiv niteliğinde kendi bestesi olmayan tüm kayıtların, internet platformlarından kaldırılmasıdır. Araştırmanın örneklemi ise şuna göre belirlenmiştir; her iki icracının arşivlerde yer alan ses kayıtları taranarak, akademik çalışmalar kapsamında bulunmayan ortak eserlerin seçilmesine karar verilmiştir. Buna göre araştırmanın örneklemini; Yesari Asım Arsoy tarafından Curcuna usulünde bestelenen, "Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır" adlı Hüzzam şarkı, Hacı Arif Bey tarafından Türk Aksağı usulünde bestelenen, , "Esti Nesimi Nev Bahar" adlı Rast şarkı, Tanburi Mustafa Çavuş tarafından aksak usulünde bestelenen, "Bir Esmere Gönül Verdim" adlı Saba şarkı, Şevki Bey tarafından, Curcuna usulünde bestelenen, "Esir-i Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım" adlı Uşşak şarkı, Saadettin Kaynak tarafından Curcuna usulünde bestelenen, "Bahar Bitti Güz Bitti" adlı Nihavend şarkı eserler oluşturmaktadır.

2.2. Veri Toplama Araçları

Çalışmanın veri toplama araçları ise; tez, sözlük, dergi, kitap, makale, röportaj, taş plak, cd albüm, kaset, Cüneyt Kosal nota arşivi, TRT nota arşivi, YouTube veritabanına kaydedilmiş, Münir Nurettin Selçuk'a ve Bekir Sıdkı Sezgin'e ait olan ses ve görüntü kayıtlarıdır.

3. TÜRK MÜZİĞİNDE MEŞK İLE AKTARIM VE ÖĞRENME

20. yüzyıla kadar, meşk sistemi Türk müziğinin üslubunda meydana gelen değişimlere rağmen, yapısının bozulmasını engellemiş ve Türk müziğinin öğretim biçiminin oluşmasına olanak tanımıştır. Gürbüz (2010), "Meşk sistemi, belirli bir zamana kadar eğitimin kendisiydi. Batı notasının yaygınlaşmasının ardından, bu eğitim içinde notanın öğretilmesi ve eserlerin notadan çözümlenmesi süreci başladı. Böylece meşkin müzik öğretimindeki yeri daralmaya başladı. Bu süreç ani olmadı" şeklinde açıklamaktadır. Yapılan araştırmalar, Türk müziği eserlerinin günümüzde icra edilebilmesi için önce geleneğe bağlı kalınması, ardından modern zamanın nüanslarının eklenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır (Zeybek, 2013).

Bütün bunların yanında besteciler tarafından ortaya konan eserin biçimi yani orijinaline sadık kalabilmek için iyi bir ustadan dinlenmesinin önemli olduğu varsayılmaktadır. Usta tarafından ‘fem-i Muhsin ’olması, sağlam bir kaynak olarak görülmesi de önemli bir konudur (Behar, 2006).

Ses eğitimi sırasında ‘Meşk ’sisteminin işleyişi şöyledir.

İlk olarak güfte üzerinden gidilmektedir. Eserin güftesi yazılır ve güftenin anlamı incelenir Güfte anlamı eser sırasında oldukça önemlidir. Öğrencinin ritmi algılaması için, eserin usulü birkaç defa tekrarlanır. Usul sağ ve sol ellere ve dizlere vurularak öğrenciye gösterilir. Gösterildikten sonra öğrenciden de aynı vuruşun yapılması istenir. Dizler burada kudüm görevi görmektedir.

Daha sonra eser farklı bölümlere ayrılır ve hoca tarafından öğrenciye usulle gösterilir. Ardından öğrenciden de duymuş olduğunun tekrarı istenir.

Son aşamada ise hoca, eseri en başından sonuna kadar usulüyle birlikte öğrenciye okur. Öğrenci de bu eseri hata yapmadan okuyasıya kadar bu durum böyle devam eder. Hoca tarafından verilen bu eğitimdeki asıl amaç, öğrencinin hafızasına sistemin eksiksiz bir şekilde yerleştirilmesidir (Behar, 2005).

Şarkı söylerken icracıların performanslarını geliştirmeleri açısından büyük öneme sahip olan ses eğitimi sürecinin, Türk makam müziği konservatuvarlarında işlenme şekli Türk müziği için çok önemlidir. Türk makam müziği ses eğitimleri, günümüzde konservatuvarlarda bireysel ve toplu şekilde verilmektedir. Bireysel ses eğitimlerinde, perdeli Türk sanat müziği saz eşliğinde farklı formlardadır. Toplu ses eğitimlerinde ise ilk olarak öğrencilere solunum egzersizleri verilmekte ve ardından da piyanoyla beraber ses egzersizleri yapılmaktadır. Bu eserler Türk müziğinin üslubunun geliştirmesine dair egzersizleri de konu alan eserlerdir. Ayrıca derslerde ses egzersizleri de yapılmaktadır (Özcan, 2010).

Özcan (2010), yapmış olduğu araştırmalar sonucunda bazı konularda Türkiye'de ses eğitimini değerlendirmiş ve bazı sonuçlar ortaya koymuştur. Konservatuvarlarda Türk müziğiyle alakalı verilmiş olan ses eğitimlerinde sesi kullanılırken sesin gürlük düzeyi, geçiş tonları, rejister, ritmik uyumları, artikülasyon, entonasyon, eserlerin yapısal ve makamsal nitelikleri, ses sağlığı, kullanılmış olan eserin türüyle teknik düzeye olan uygunluk durumu, eserin kullanıldığı döneme ait olan özellikleri ve üslubunu Türk sanat müziğine olan uyumu, derslerde yapılan teknik çalışmaların seslendirmeye dair bir yaklaşımı olup olmadığının ve tüm bu yapılmış olan uygulamaların ses eğitimi dersinin amacına olan uygunluğunu da alarak bu sonuçları elde etmiştir. Türk müziği konservatuvarlarında, günümüzde verilmekte olan ses eğitimleri, derslerde farklı yöntemlerin kullanıldığını ve bu derslerin zaman açıdan belirli bir kurala uygun olmadıklarını, öğrencilerin de üsluplarının geliştirilmesi açısından da yetersiz kalması gibi sonuçlar elde etmiştir (Özcan, 2010).

Tarihi boyunca Türk müziği ses eğitimi, makamlar ve geleneksel müzik formları çerçevesinde zengin ses teknikleri, doğaçlama ve melodik ifade mirasını korurken, değişen sosyal ve kültürel ortamlara uyum sağlayarak gelişmiştir.

Meşk Sistemi:

- Meşk sistemi, geleneksel bir öğrenme yöntemidir. Usta-çırak ilişkisi üzerine kurulu olup, öğrenciler ustalarının yanında birebir eğitim alırlar. Bu yöntemde, öğrenciler ustalarını taklit ederek, onların bilgi, tecrübe ve tarzlarından doğrudan etkilenirler. Teorik eğitim, pratik uygulamalarla birleşir.

- Meşk sistemi, Türk müziğinin temel yapı taşları olan makamlar, usuller, şarkı formları gibi unsurlara odaklanır. Öğrenciler, ustalarından bu yapıları öğrenirler ve belirli makamları, usulleri icra ederek öğrenme sürecini tamamlarlar.
- Meşk sisteminde duygusal ifade ve kişisel yorumlama büyük önem taşır. Öğrencilere, eserleri icra ederken duygusal ifadelerini özgürce yansıtmaları öğütlenir. İcrada serbestlik ve kişisel yorumlama, öğrencilere müziği kendi duygusal içerikleriyle şekillendirme fırsatı verir.
- Meşk sistemi, Türk müziğinin geleneksel yapısını ve kültürel değerlerini gelecek nesillere aktarma amacı taşır. Ustalar, tecrübelerini ve bilgilerini öğrencilere aktararak bu geleneğin devamlılığını sağlarlar.

Modern Ses Eğitimi:

- Türk müziği ses eğitimi, daha yapılandırılmış bir eğitim metodolojisine sahiptir. Okullarda, konservatuvarlarda veya özel müzik enstitülerinde öğretilir. Müzik teorisi, solfej, ses teknikleri gibi konular ders programının ayrılmaz bir parçasıdır.
- Türk müziği ses eğitimi, teknik becerilerin geliştirilmesi ve belirli vokal tekniklerin öğrenilmesi üzerine odaklanır. Sesin doğru kullanımı, nefes kontrolü, tonlama gibi teknik unsurlar üzerinde yoğunlaşılır.
- Klasik Türk müziği eserleriyle beraber çağdaş Türk müziği eserleri de repertuar içinde yer alabilir. Ancak repertuarın çeşitliliği, genellikle belirli bir program dahilinde belirlenir. Türk müziği ses eğitimi genellikle akademik bir çerçevede sunulur ve akademik sınavlar, derecelendirme sistemleri bu eğitim sürecinin bir parçasıdır.

Bu farklılıkların anlaşılması, Türk makam müziği geleneğinin farklı eğitim metodolojileri üzerinden nasıl aktarıldığını ve öğrencilerin müzikal gelişimlerindeki etkilerini incelemek için oldukça önemlidir.

Her iki eğitim yaklaşımının da öğrencilerin müzikal yetenekleri, ifade yetenekleri ve müzikal kimlikleri üzerinde farklı etkileri olduğunu göstermektedir. Meşk sistemi

daha çok duygusal ifade ve kişisel yorumlama üzerine odaklanırken, modern ses eğitimi daha çok teknik ve kurumsal bir yapıya sahiptir. Bu farklılıklar, öğrencilerin müzikal gelişimi ve kişisel ifade biçimleri üzerinde önemli etkilere sahip olabilir.

Türkiye'de eğitiminde yer alan temel ilke ve amaçlar ise Ayşe Maral Töreyin'e göre şu şekilde tanımlanır;

"- Sesin doğal bir şekilde oluşmasını sağlar,

- Gırtlak basıncı, düzenli bir nefes alma sonucunda iyi bir şekilde ayarlanır,

- Ses bölgeleri düzgün bir şekilde kullanılır,

- Ses, yapı olarak anatomiktir ve tonları da uygundur,

- Konuşma, şarkı söyleme ve artikülasyon dile göre ayarlanır,

- Şarkı söyleme, normal günlük konuşma gibi kullanılır,

- Sesin üretilmesi ve kullanılması ergonomik şekilde olur" (Töreyin, 2008).

Yukarıdaki anlatımlara göre, Türkiye'de uygulanmakta olan müzik eğitimiyle ilgili gelişimin sağlanması, topluma kültürel katkı açısından önem kazandırmaktadır. Bu bağlamda geleneksel kültürden kopmadan, yeni çağa ayak uydurarak, teknik ve yöntem açısından geliştirilip, ortaya kabul görecek eserler çıkarmak, Türk müziğine katkıda bulunulmasını sağlayacaktır.

Bir konuyla alakalı doğru bir yöntemin gerçekleştirilebilmesi için, ilk olarak bilimsel çalışmaların sağlam kaynaklarla beraber doğru temellere dayandırılması gerekmektedir. Günümüzde, Türk müziğinde teknik ve yöntem açısından ses icracılığında yapılacak olan incelemeler, yeni sanatsal oluşumların meydana gelebilmesi için bir gereklilik halini almıştır. İncelemeler kapsamında ilk olarak belirlenecek geleneksel eser örneklerinin üsluplar arası karşılaştırılması ile elde edilecek veriler ve varılacak sonuçlar, belirli akademik tespitlerin yapılması açısından da önem kazanacaktır.

Ses eğitimi, Türkiye'de mesleki müzik eğitimi veren kurumların programlarında yer alan en önemli derslerden biri olarak görülmektedir. Konservatuarlar, Güzel Sanat Fakülteleri ve Müzik eğitimi veren kurumlar ses eğitiminin verildiği başlıca kurumlardandır. Öğrenciler, program süresince repertuvar ve ses eğitimi, üslup tavır, toplu icra ve koro eğitimi ve gibi farklı derslerden yararlanarak yetişmektedirler. Bu

kurumlarda uygulanan ses eğitimi ile sesin oldukça sağlıklı, bilinçli ve etkili bir şekilde kullanılması öğretilmekte ve kişilerin üsluplarının gelecek nesillere doğru bir şekilde aktarılması hedeflenmektedir.

3.1. Ses eğitimi

Ses eğitimi, bireylerin seslerini daha etkili ve sağlıklı bir şekilde kullanmalarını sağlayan bir süreçtir. Bu süreçte, ses eğitmenleri veya ses terapistleri, bireylerin ses üretimini, nefes alış-verişini, ses tonunu, vurguyu ve konuşma veya şarkı söyleme tekniklerini geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Ses eğitimi genellikle şarkıcılar, aktörler, öğretmenler, konuşma terapistleri ve herhangi bir kişisel gelişim amacıyla sesini güçlendirmek isteyenler için önemlidir. Bu süreç, hem konuşma hem de şarkı söyleme performanslarını artırmak için kullanılır ve bireylerin seslerini sağlıklı bir şekilde kullanmalarına ve sesle ilgili olası sorunları önlemelerine yardımcı olur.

Ayşe Meral Töreyin, şan eğitimi ile ilgili şu sözleri belirtmiştir;

“Ses eğitimi değerlendirildiğinde şarkı söyleme eğitimiyle alakalı, mesleki müzik eğitimini kapsayan ve şarkı söyleme becerisiyle beraber temel davranışlarla oluşan, ileri teknikle beraber sesin güç ve dayanıklılık kazanması sonucunda oluşması olarak açıklanmıştır.” (Töreyin 2000).

Şan eğitimiyle şarkı eğitimi arasından farklılıklar vardır. Bu farklılıklar şan eğitiminin teknik açıdan bakıldığı zaman metotlaştırılması sonucu oluşmuştur. Türk müziğinde kendine has olarak yapılan çalışmalar vardır fakat usta çırak ilişkisini baz alan eğitimin metotsal açıdan yazılı olarak açıklanamaması nedeniyle eğitimlerde farklılıklar meydana gelmektedir. Töreyin bu durumu şöyle açıklamıştır;

“Temelde bazı davranışların hedeflendiği, iki farklı tür eğitim çeşidi vardır. Bunlar; doğru nefes alıp vermeyle beraber, sesin doğru olarak kullanılması ve dilin yerinde kullanılıp müziğinde doğru söylenmesidir fakat uygulandığı kuruma göre değişkenlik gösterebilir.” (Töreyin 2000).

Sesin eğitilmesini ve sesin bilinçli olarak kullanılmasını sağlayan bir ses tekniği olan şan eğitimi, ses tellerinin sağlıklı bir şekilde eğitilmesi ve gündelik yaşamda da farklı olarak kullanılmayan vücut bölümlerinin de kullanılması sonucunda meydana gelen bir çalışmadır.

Bu eğitimde vücudun baştan aşağıya kontrollü bir şekilde adımlara ayak uydurması gerekmektedir. Baş normal olacak şekilde olmalı ve yukarıya doğru kalkık olmamalıdır. Boyunda bir esneklik olmalıdır. Dil serbest kalacak şekilde alt ve ön dişlerle temas kuracak şekilde olmalı ve hem geriye doğru çekilmemeli ve yukarıya doğru da kalkmamalıdır. Dil aşağıda olmalı ve ortasına sanki bir parmak basılıyormuş gibi hayal edilmeli ve oval bir şekilde olmalıdır.

3.1.1. Nefes

Gökoğlu (2009)'a göre, birçok müzisyen üflemeli enstrüman çalarken nefeslerini iyi ayarlamalıdır. Ses eğitiminde de bedenini bir enstrüman gibi kullanan öğrenciler için de bu durum böyledir. Öğrenciler nefeslerini bilinçli bir şekilde kullanmalıdır. Sesin doğru kullanılması ve vücutla beraber desteklenmesi, güzel ve kaliteli bir ses için de nefesin kontrol edilmesi gerekmektedir.

Vücut nefes alırken genişlemeli ve diyaframa da ulaşması gerekmektedir. Nefes verirken sesin rahatlaması gerekmektedir ayrıca diyaframın da gevşememesi önemlidir. Eğer karın iyi bir basınç vermezse sesler oldukça düşük olacaktır. Nefesin kontrollü olarak kullanılmasının ardından tekrar nefes almak ve aynı performansı da izleyebilmek amacıyla vücudun gevşemesi lazımdır. Nefes alınacak yerlere kadar hava idareli bir şekilde kullanılmalı eğer kullanılmazsa bazı teknik hatalara yol açabilmektedir.

Yeteri kadar ve düzenli şekilde alınmayan nefes vücuda zarar verir. Daha yüksek tempoda fiziksel aktivite yapılırken vücudun daha fazla oksijene ihtiyacı vardır fakat soluksuz kalan vücutta kalp de hızlı bir şekilde atmaya başlar. Bu sayede vücut normalden daha fazla şekilde bitkin düşer. Düzensiz nefes alıp vermenin zararlarıyla ilgili Ali Aziz Çölok yüksek lisans tezinde bu durumu şöyle açıklamıştır:

"Eğer oksijen yeteri kadar alınmazsa kan toksinlerden arınamayacak ve ileri yaşlarda görülebilecek bazı rahatsızlıklara sebep olunabilir. Vücudun düzenli nefes alıp vermesi vücutta olan her hücrenin oksijen ihtiyacını karşılamasına ve kendilerinin de temizlenmesini sağlayacaklardır. Bu yüzden insan, nefes alıp vermesinin doğru ayarlamalı ve ortaya çıkabilecek olan sıkıntıları engellemesi gerekecektir." (Çölok, 2005)."

3.1.2. Diyafram Nefesi

Ses sanatçıları için en iyi nefes şeklidir. Sadece sanatçılar değil, hayatlarını daha güzel bir şekilde devam ettirmek isteyen insanlar için de bu yöntemin kullanılması gerekmektedir. Sanatçılar için olmazsa olmaz olarak görülen bu diyaframın nefesi özellikle üflemeli enstrüman çalanlar ve ses eğitimi öğrencileri için de oldukça önemlidir. Diyaframla ilgili Hüseyin Demirçe tezinde şöyle açıklamıştır:

"Diyaframın amacı; Akciğerlerin depolama alanlarının genişlemesini sağlamak ve akciğerlere depolanan bu havanın da kontrollü olarak kullanılmasıdır. Akciğerler tarafından alınan göğüs nefesini diyaframa doğru göndermelidir. Bu bölge için alınmış olan nefes ve akciğerin almış olduğu nefes arasındaki fark; diyafram da uzun süreli nefesin tutulmasıdır." (Demirçe, 2010).

Diyafram egzersizleri yapılırken genel olarak yapılan hata nefesin gidişatını hissetmeden karnın şişirilmesidir. Normalde karnın şişmesiyle diyaframın nefes beklentisi yerine diyafram tarafından nefesin alınmasının ardından karnın şişmiş olduğu hissedilmeli ve gözlemlenmelidir.

3.1.3. Şan Tekniğinde Duruş

Eğer iyi bir şarkı söylenmesi isteniyorsa vücudun rahatlaması gerekmektedir. Bu da iyi bir duruş ile sağlanmaktadır. İyi bir dik duruşta öncelikle omurga esnetilmelidir. Omurga esnetildikten sonra omuzlar arkaya doğru çekilmeli ve aşağıya doğru çekilmelidir. Göğüs yukarı da tutulmalı ve baş yukarıda kalmalıdır.

Yapılan egzersizler sonucunda vücut "bir müzik aleti" olarak görülebilir. Sesin fonksiyonu açısından değerlendirildiği zaman dengesiz duruş bu fonksiyona zarar verebilir.

3.1.4. Şan Tekniğinde Solunum

Nefes alıp vermeyi, fiziksel açıdan nasıl gerçekleşeceğine dair Gönül Hurmalı şöyle açıklamıştır:

"Soluk alıp vermede diyafram görevlidir. Akciğerin çalışmasını desteklemiş güçlü bir kas olan diyafram, göğüs kafesinin altında bulunmaktadır. Karın boşluğuyla göğsün ayrılmasındaki yatay yapıdır. Göğse doğru, normal duruş yaya benzemektedir. Görünüm olarak da kalın bir zara benzemektedir. Bu esnada kaburgaların arasında olan

kasların kasılmasıyla, göğüs kafesinin genişlemesini sağlar. Bunun sonucunda akciğerlerden soluk borusundan gelen havanın içeriye alınması sağlanır.” (Hurmalı, 2013).

Vokalin gelişmesinde önemli iki farklı solunum yöntemi vardır:

Bunlar nefes alınması ve nefes idaresidir. Genç sanatçılar, omuzların kaldırılmamasını ve nefes alırken yüzeysel olmaması hakkında uyarılmalıdır. Diğer madde ise nefes alma ve daraltma yapılırken alt gövdenin genişlemesidir. Köpeklerin nefes alıp vermesi gibi bir nefes çalışması, mumun sönmesi için üflenmesi ve havalı çark kullanılması, nefes desteği ve kontrolünü geliştirmek için kullanılan yollardan bazılarıdır.

3.1.5. Şan Tekniğinde Diksiyon

Diksiyonun düzgün ve etkili bir ifadeye dönüşmesi, disiplinli bir çalışma süreci gerektirmektedir. Bir toplumda dili doğru kullanarak ve güzel bir diksiyona sahip olarak insanlar, çevrelerinde saygınlık kazanmakta ve kendilerini daha rahat ve net bir şekilde ifade edebilmektedir. Şarkıcılar ve oyuncular ise diksiyona özellikle özen göstermeli ve sanatlarını en iyi şekilde temsil etmelidir.

3.2. Türk Müziğinde Üslup ve Tavır

Literatürde yer alan "üslup" ve "tavır" terimlerinin anlamları birbirine karışabilmekte veya farklı bağlamlarda kullanılabilmektedir. Bu nedenle, müzik literatüründeki "üslup" ve "tavır" terimlerini anlamak için, belirli bir bağlamda nasıl kullanıldıklarını dikkatlice incelemek önem kazanmaktadır. Bu şekilde, müzikal eserin karakteristik özellikleri ve performansının niyeti daha net bir şekilde anlaşılabilmektedir.

Türk müziğinde "üslup" ve "tavır", eserlerin yorumlanış biçimini ve icra ediliş şeklini derinlemesine etkileyen iki önemli kavramdır. Bu terimler, müzikte müzikal ifadenin ve performansın benzersiz yönlerini tanımlar. Her biri, müziğin yalnızca teknik yönlerini değil, aynı zamanda sanatsal ve duygusal derinliğini de vurgulamaktadır.

- **Üslup**

"Üslup" genel olarak bir sanatçının veya bir müzik ekolünün karakteristik ifade biçimi ve teknik anlayışı olarak tanımlanabilir. Türk müziğinde üslup, icracıların özellikle makamları ve ritimleri nasıl ele aldıklarını ve bu materyalleri nasıl birleştirerek sunduklarını kapsar. **Makam Kullanımı:** Her makamın kendine özgü duygusal atmosferinin ve karakteristik melodisinin nasıl kullanıldığı ile ilgilidir. Üslup kavramını içeren öğeler şu şekilde değerlendirilebilir:

- **Formlar ve Türler:** Klasik formlarının (kâr, beste, peşrev vb.) ve halk müziği türlerinin (türkü, uzun hava vb.) icra ediliş biçimleri üslubun oluşmasında yol gösterici niteliktedir.

Üslup, aynı zamanda icracıların eğitim aldığı ekolü, öğreticilerini ve kendi kişisel tecrübelerinin birikimini de yansıtır. Bu çerçevede, Türk müziği üstatları genellikle belirli bir üslupla özdeşleştirilir ve bu üslup, onların öğrencilerine ve takipçilerine aktarılır.

- **Tavır**

"Tavır" ise daha özel bir kavram olarak, icracıların yorumlama biçimlerini, özellikle de müziğe kendi kişisel dokunuşlarını nasıl eklediklerini ifade eder. Her bir icracının esere kattığı benzersiz yorumları ve varyasyonları içerdiği için üslubun oluşmasına katkı sağlayan bir öğedir. Tavır, icracının teknik becerileriyle birlikte müzik yorumculuğunda özgünleşmeye başladığına işaret eder. Bu durum şu şekilde değerlendirilebilir:

- **Kişisel Yorum:** Eserin melodi ve ritmine bağlı olarak yapılan kişisel nüansları ve süslemeleri içerir.
- **Duygusal İfade:** Müziği icra ederken gösterilen duygusal yoğunluk ve esere özgü duyguların nasıl aktarıldığıdır.
- **Performans Teknikleri:** Eser icraları sırasında yapılan özgün dinamik değişimleri (nüanslar), süsleme elemanları (ornemantasyon) ve metronom tercihleri gibi performans detaylarını kapsar.

Türk müziğinde üslup ve tavır, eserlerin yalnızca teknik bir taklit olmaktan çıkıp, her bir icracının kendi sanatsal vizyonunu yansıttığı canlı ve evrensel bir sanat formuna dönüşmesini sağlar. Bu kavramlar, eserlerin farklı zamanlarda ve çeşitli icracılar

tarafından icra edilmesiyle birlikte Türk müziğini zenginleştirmeye katkı sağlayan ifade biçimleridir.

Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin icraları üzerinden üslup ve tavır konularına yönelik bazı görüşler literatürde yer almaktadır. Bu görüşler, Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin'in geleneği yansıtan kendilerine özgü yeni tavır geliştirdiklerini ve bu konuda gelecek nesillere örnek niteliğinde kayıtlar bıraktıklarını desteklemektedir.

"1930 yılından sonra Münir Nurettin Selçuk'un, hafız okuması olarak adlandırıldığı şekli ve tarzı değişime uğramıştır. Hafız tavrı çok eski plaklarında görülebilir fakat daha sonra kendisine özgü bir üslup yaratmış ve üslup kendisinden sonra gelen ses sanatçıları için de kitap görevi görmüştür. Münir Nurettin'i taklit edenler buna verilebilecek olan en iyi örnektir. Ama Münir Nurettin'den kendine örnek alıp hafız okumasını terkederek kendilerine yeni bir üslup bulmaları daha da önemli olmuştur." (Atlığ, 2012).

Münir Nurettin Selçuk'la alakalı bir sanatta yeterlilik tezinde Alaeddin Yavaşça'yla yapılan bir röportajda şöyle bir açıklama yapmıştır: "Türk musikinin icrasında çok iyi, saf bir üsluba ve tavra sahip olan Münir Nurettin Selçuk; sanat yaşamı boyunca, birçok sanatçıya gerek dolaylı gerek doğrudan bir kaynak olmuştur. Münir Nurettin Selçuk'tan etkilenmeyen son 40 yılda bir sanatçı bile yoktur desem abartmış olmam." (Yavuz, 1994)

Münir Nurettin Selçuk, toplumda yaşanan farklılıkların bir yansıması olarak "gelenekten vazgeçmeyip modern bir tarzın oluşmasını sağlamıştır" (Deran, 2012).

"Alaeddin Yavaşça, solistlerin icra geleneklerinden olan ve üslubun devamlılığının başlangıcını Münir Nurettin Selçuk tarafından başladığını söylemektedir. "Münir Nurettin Selçuk'tan sonra yetişmiş olan tüm sanatçılar, Münir Nurettin Selçuk'u taklit etmemiştir, Münir Nurettin Selçuk'un kazandığı şeyleri benimsemişlerdir." (Aksoy, 2012).

Bekir Sıdkı Sezgin, gazelhan ve hafız tavrından vazgeçmiş ve modern kabul edilebilecek olan bu üslubun önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Aynı dönemlerde yoğun olarak icraları olan iki sanatçının birbirleriyle benzerlikleri olan üslupları arasında küçük nüanslar vardır fakat "bir müzisyen kendi çağının müzisyenlerini takip eder ve bu yüzden de birbirlerinden etkilenmeleri mümkündür ama ikisinin arasında

farklılıklar da olmalıdır. Sanatın ifade edilebilmesi bakımından net çizgilerin tespit edilmesi kolay değildir" (Aksoy, 2012).

3.3. Süsleme Elemanları

Süsleme kavramı, eserin orijinalliğini bozmadan küçük notalar ekleyerek yapılır ve bu notalar, öncesinde veya sonrasında gelen notadan kısa bir süreye sahiptir. Müzikal eserlere estetik katmak için icracılar tarafından kullanılan Türk Makam Müziği süslemeleri, nota yazısı veya özel işaretlerle ifade edilir. Bu süslemeler, kaynaklarda belirtildiği gibi çeşitli kategorilere ayrılmaktadır (Kaçar, 2009).

Türk müziği süslemeleri, icra kabiliyeti yüksek sanatçılar tarafından bilerek ya da alışkanlıkla geliştirilmiş inceliklerdir. İcra edilen eserlerde, notada belirtilenlerin ötesinde, eserin ruhuna uygun süslemeler yapılır. Sanatçının yorumuna ve sanatsal yeteneğine bağlı olarak ortaya çıkan bu süslemeler genellikle nota kağıdında gösterilmez. Tekli çarpmalar, bu süslemeler arasında en yaygın olanlardır, ancak bu çarpmaların hangi notaya bağlı olduğu veya değerleri hakkında kesin bir bilgi yoktur.

Eserlerin icrasında yapılan grupetto, vibrato, portamento ve glissando gibi süslemeler de genellikle notaya yazılmaz ve bu sınırların dışında kalır. Bu durum, ortaya çıkan ses süslemelerinin sınıflandırılmasını ve tanımlanmasını zorlaştıran anonim bir karaktere sahip olduğunu gösterir.

Notalar, çalgı ve sözlü müziğin Batı müziğinde aynı şekilde uygulandığı araçlardır fakat musikimizde sade, yalnızca belirli küçük süslemelerle yazılar ve icra edilenlerden farklı olarak bir müzik yazısı yoktur. İcracı eserin şeklini bozmadan kendi yorumu ve kendi dilinin işleviyle beraber farklı süsleme elemanlarını kullanmış fakat Türk Makam Müziği nota sistemine göre bu elemanlar genellikle bu eserde yer almamaktadır. Bazı bestekarlar tarafından süsleme elemanları notaları kullanılmış olsa da genel olarak bu yazı sadedir.

3.3.1. Çarpma

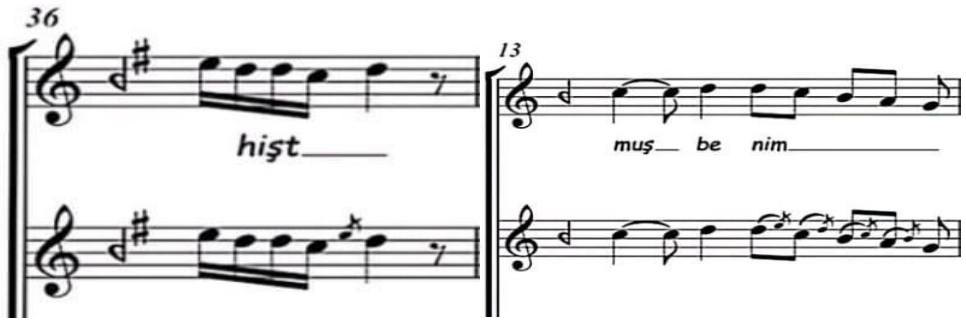
Çok kısa değerlikleri olan, değerini de parmak darbesi ya da mızrapla, notadan önce ya da sonradan alan notalardır. Üzerinden çizgili olarak, küçük sekizlik notayla gösterilir ().

Çarpmalar ikiye ayrılmaktadır.

1- Değerini kendisinden önce gelen notadan alan çarpmalar
2- Değerini kendisinden sonra gelen notadan alan çarpmalar

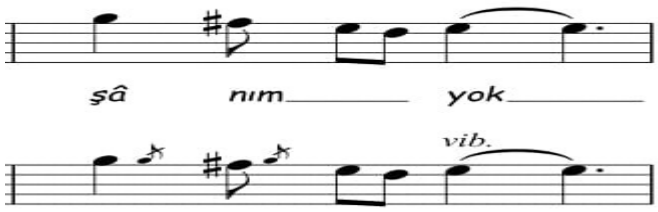
Kendisinden sonra gelen notanın değerini taşıyan çarpmalarda, çarpma notası vurgulu bir biçimde çalınarak öne çıkarılır. Ancak, ana nota daha zayıf bir vuruşa denk geldiği için hafifçe çalınır. Türk makam müziğinde bu tür süslemelere nadiren rastlanılır. Diğer yandan, kendisinden önce gelen notanın değerini taşıyan çarpmalarda, ana nota kuvvetli bir şekilde çalınır ve çarpma notası hafifçe hissedilir. Türk makam müziğinde bu tür süslemeler yaygın olarak kullanılmıştır.

Şekil 1: Değerini kendisinden önce gelen notadan alan ve değerini kendisinden sonra gelen notadan alan çarpma



Aşağıda Saadettin Kaynak bestesi olan "Bahar Bitti Güz Bitti" adlı Nihavend şarkıdan bir örnek yer almaktadır. Eviç perdesiyle çarpma meydana gelmiştir.

Şekil 2: Çarpma Örneği



Aşağıda Şevki Bey'e ait olan "Esir-i Zülfünüm Ey Yüzü Mahım" adlı uşşak şarkıdan bir örnek yer almaktadır. Vurkaç olarak adlandırılan inici çarpmaları arka arkaya yer almaktadır.

Şekil 3: Çarpma Örneği



3.3.2. Mordan

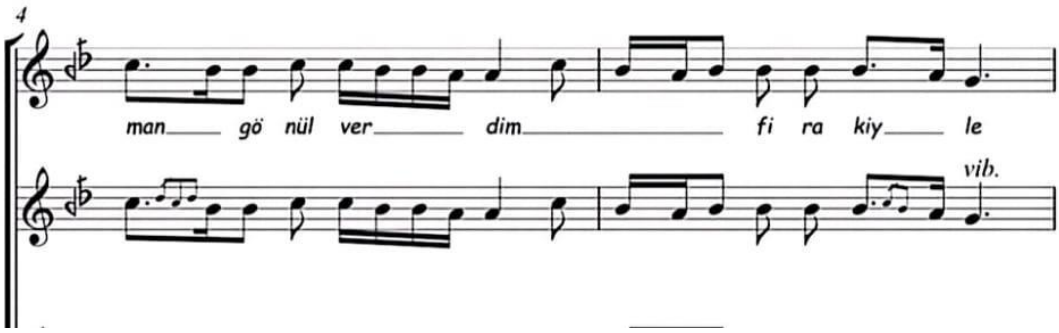
Notanın önüne veya arkasına konulan çift çarpma notalarıdır (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯). Küçük onaltılık ya da notanın üzerinde olan şekillerle gösterilmektedir. Notanın alt veya üst sesleriyle ortaya çıkan, notaya da sıra sesler sonucunda ulaşan çeşitleri vardır. Kendinden önce ya da sonra gelen notalarla değerini alır. Türk makam müziğinde iki mordan da kullanılmıştır.

Şekil 4: Mordan



Değerini kendinden sonra alan notaya örnek olarak aşağıda Tanburi Mustafa Çavuş'a ait "Bir Esmere Gönül Verdim" adlı Saba şarkıdan bir örnek verilmiştir.

Şekil 5: Mordan



Değerini kendinden önce alan notaya örnek olarak aşağıda Tanburi Mustafa Çavuş'a ait olan "Bir Esmere Gönül Vedim" adlı eser örnek verilmiştir.

Şekil 6: Mordan Örneği



3.3.3. Grupetto

Küme şeklinde, notanın bir derece altından ya da üst perdesinden başlayarak, üç ya da dört notayla meydana gelen süsleme şeklidir. Üç veya dört notadan oluşan küçük değerdeki notanın, alt veya üst sesiyle başlamasını sağlayan küçük nota kümeleridir ve (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) işaretiyle gösterilmektedir. Bu işarette eğer ilk kısım aşağıya doğru bakarsa bu grup asıl notanın alt tarafından, eğer yukarı doğru bakıyorsa da notanın üst tarafından başlamaktadır. Grupetto'nun, geleneksel olarak icra edilen eserlerin incelenmesi sonucunda eserlerde üstten başladığı görülmüştür.

Şekil 7: Grupetto



Tanburi Mutafa Çavuş'a ait olan "Bir Esmere Gönül Verdim" adlı eserin aşağıda Münir Nurettin Selçuk icrasından bir örnek yer almaktadır. Bu örnekte Neva ve Çargâh perdelerinde yer alan üçlü şekilde grupetto süslemeleri kullanılmıştır.

Şekil 8: Grupetto Örneği



3.3.4. Tril

Randel (1986)'ya göre "Yaygın şekilde kullanılan anahtar ya da armoni içinde, bir nota kendisinden sonraki nota ile az ya da hızlı bir şekilde devamlı olarak çalınarak süslenir." İtalyanca "trillo" kelimesinden türeyen ve titreme anlamına gelen tril, müzikte bir notanın üzerine konulduğunda, o notanın bir yarım ses veya ikili aralıkla bir üst sesiyle dönüşümlü olarak tekrarlanmasını sağlayan bir işarettir. Klasik Türk Sanat Müziğinde bu işarete sıkça rastlanır. (Kaçar, 2005).

Tril yaparken ritmi korumak ve notalar arasındaki geçişi hızlı ve düzenli bir şekilde yapmak önemlidir. Bu, süslemenin etkili ve doğru şekilde duyulmasını sağlar.

Şekil 9: Tril



3.3.5. Vibrato

Dalgalanışlı seslerle beraber sık aralıklarla sesin uzaması sonucunda nota değerinin tamamının ya da belir bir kısmının haçereyle tamamlanmasıdır. Ayrıca doğan sese hayat vermiş olan bir ifadedir (Germer, 2001).

Vibrato**,** müzikte enstrüman çalarken veya seslendirirken kullanılan bir tekniğe verilen isimdir. Genellikle bir notanın yüksekliğini ve düşüklüğünü hızla değiştirerek, sesin titreşimli bir şekilde verilmesini sağlar. Bu teknik, müzikal ifadenin zenginleştirilmesinde ve duygusal derinliğin artırılmasında kullanılır.

Şekil 10: Vibrato



3.3.6. Glissando

Fransızcadan dilimize geçen, Türkçe'de "kaydırarak, kaydırma" anlamları olan bu süsleme çeşiti, nota başlarında kırık çizgiler aracılığıyla gösterilmektedir. Hızlı bir şekilde iki ses arasında yer alan dizinin kaydırılma hareketidir. Ayrıca portamento hareketi olarak da adlandırılmıştır. Oktav atlayışını oldukça sık görüldüğü melodik fonksiyondur. Aşağıdaki şekilde glissando örneği verilmiştir.

Şekil 11: Glissando



Sesin titremesi ya da titreşimli halde olmasıyla müziğe sonlarda eklenen ifadelerle kullanılabilir. Bu süsleme çeşidinde bir ses, bir notanın üzerinde dilin boğazın üstünde sallanması sonucunda oluşur. Belirli bir düzene bağlı olmayan ve yavaş başlayan notaya tam olarak alınamadan hızlanan ve yalnızca iyi bir hoca sayesinde taklit sonucunda öğrenilebilen bu süsleme çeşidi, günümüze Orta çağdan önce vibrato sonra da tril olarak adlandırılmış olan geniş ve sakin bir dalgalanma olarak açıklanmaktadır (The New Grove, 2001).

3.3.7. Portamento

Bir seslendirme çeşidi olan, özellikle telli çalgılarda ve ses müziğinde bir notadan diğerine geçmeden süzülerek ya da kayarak, iki ses arasında uygun geçişin yapılmasıdır. Nota başlarında küçük "p" ve düz çizgi olarak görülmektedir. Bu süslememe çeşidi seslerin birbirinin üzerine devrilmesiyle meydana gelir ve icrasının da ustalıkla yapılması gerekmektedir.

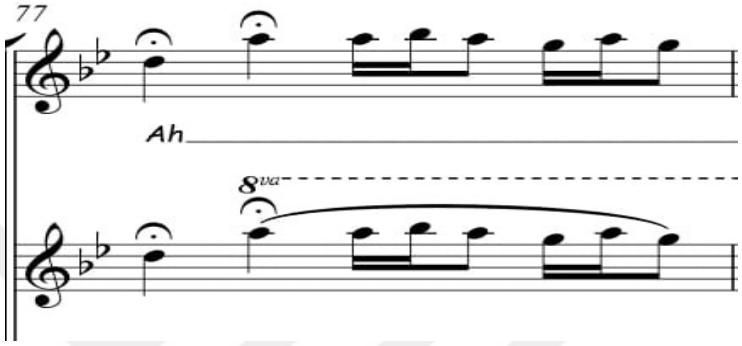
Şekil 12: Portamento



3.3.8. Falsetto

Yetişkin erkek sanatçıların, alto veya daha yüksek bir aralık olan, ikinci fonasyon olarak da adlandırılan, ses dalgalarının normalden daha kısa aralıkta titreşip dalgalandığı bir tekniktir (Grove Music Online, 2001).

Şekil 13: Falsetto



3.3.9. Rubato

Rubato, eser icra edilirken sanatçının eserle ilgili "rastgele ve kendine göre hareket edişini" ifade eder. Nota değerlerinin kesintisiz olarak anlamlı bir şekilde gecikmesi olarak açıklanır (Gazimihal, 1961). Ayrıca ritmin ve temponun dokunaklı bir değişimi olarak da ifade edilir (Grove Music Online, 2001).

Şekil 14: Rubato



3.3.10. Stapo

Ritmin belli edilme ve ritmik etkinin daha güçlü bir hale gelebilmesi için, hecelerin taklidiyle; eskiye ait ciddi olmayan söyleşinin asıl amacı müziğin notasız olarak ezberlenmesinde ritmin hançereyle vurulması ve bunun sonucunda da hecelerin taklidinin yapılacak cümle parçacıklarının usulün belirli yerlerine getirilip oturulmasının hedeflendiği bir süsleme çeşididir. Küçük "s" harfiyle gösterilir ve fasıl sanatçıları tarafından çok kullanılan ritmin durdurulması olarak da adlandırılır (Özbilen, 2007).

Şekil 15: Stapo



3.4. Solist Performansının Gelişimi İçinde Türk Müziği

Tarihin derinliklerine kök salmış Türk müziği, Osmanlı döneminde saraydan sokaklara kadar geniş bir yelpazede, askeri, dini, klasik ve folklorik olmak üzere çeşitli türlerde yaşamın her alanında kendine yer bulmuş bir sanat dalı olarak öne çıkar. Bu zengin müzikal mirasın günümüzde solist performansı olarak nasıl bir evrim geçirdiğini anlamak için, Osmanlı Türk Müziği'nin tarihine dair kaynaklar ve bu dönemde müziğin icra edildiği alanlar ve bunların toplum içindeki müziğin yayılmasına katkıları önem taşır.

Mevlevihaneler, Mehterhaneler, müzik esnafı loncaları, Enderun ve özel olan meşkhaneler, Osmanlı döneminde kuruluş amaçları farklı olsa da müzik eğitimi ve icrası için müziğin sosyal hayatta yer edinmesini sağlayan temel yapı taşlarındandı. Özellikle Enderûn, siyasetin yanında, diğer alanları desteklediği gibi sarayın sanatı geliştirme görevinini de üstlendiği, yüksek seviyede müzik eğitimi verilen bir kurum olmuştur.

Tekkeler de dinî ibadetlerin yanı sıra, müzik icrası ve bestecilik konusunda yetkin sanatçıların yetiştirildiği, müziğin sözlü geleneğinin korunup geliştirildiği mekanlar arasında yerini almıştır.

Ancak Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşanan batılılaşma hareketleri ve buna bağlı olarak kurumların zamanla kapanması, Türk Müziği'nin saray desteğini yitirmesine neden olmuştur. Bu süreçte müzik, özel meşk ortamları ve Dârü'l-Musiki-yi Osmanî, Dârü'l Feyz-i Musiki, Dârü't-Talim-i Musiki, Gülşen-i Musiki, Şark Musikisi Cemiyeti gibi cemiyetler aracılığıyla yaşatılmaya çalışılmıştır.

19.Yüzyılın ortalarından itibaren Batı müziğinin etkisi altında kalan Türk müziğinde, solist icra alanında önemli değişimler yaşanmıştır. Müzikte solo ve koro icracılığı yeni bir boyuta taşınmış, müziğin toplumsal algısını yükselten dönüşümler yaşanmıştır.

Thomas Edison'un icadı fonograf, 1895 yılında Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da görülmeye başlandığında büyük bir ilgiyle karşılandı. Özellikle kayıt yapma ve kullanım kolaylığı, bu yeni teknolojiyi kısa sürede popüler hale getirdi. O dönemde Osmanlı sanat hayatında önemli bir yere sahip olan gazel icrası, fonograf sayesinde yeni bir boyut kazandı. Dini kimlikleriyle de bilinen hafızlar arasında Hafız Sami ve Hafız Osman gibi isimler, bu cihazla seslerini kaydederek ünlerini artırdılar. Fonograf kayıtlarının ilerleyen yıllarda yerini alacak olan 78 devirlik plakların en önemli isimlerinden biri olan Tanburi Cemil Bey, bu teknolojiyi kullanarak taksimler ve saz eserleri gibi kayıtlar gerçekleştirmiştir.

1927 yılında Devlet radyosunun kurulmasıyla birlikte sözlü Türk müziği icrası yeni bir ivme kazanmış, bu platform, birçok ses sanatçısının yetişmesine ve solistik tekniklerin gelişmesine olanak tanınmıştır. 1927 yılından itibaren Cumhuriyet döneminde yapılan derlemeler ve ses kayıtlarının arşivlenmesi sayesinde, solo performansın tarihçesi ve teknik özellikleri konusunda değerli bilgiler biriktirilmiştir.

Günümüze kadar varlığını sürdüren musiki cemiyetleri ve vakıfları, müzik alanında gönüllü kişileri bir araya getiren, yeni icracılar kazandırma çabası içinde olan ancak akademik anlamda yeterli altyapıya sahip olamayan ancak bu alt yapının kurulmasına öncülük etmiş kurumlar olarak tanımlanabilir. Müzik eğitimi ve icrasının tekrar devlet himayesine alınmasıyla, Türk müziği akademik bir zeminde daha sistemli bir şekilde işlenmeye başlamıştır. 1917 yılında, Türk müziği eğitimine yönelik yapılan çalışmalar neticesinde, Eğitim Bakanlığı bünyesinde oluşturulan "Musiki Encümeni" tarafından

düzenlenen yönerge doğrultusunda, "Dârülelhan" adını taşıyan bir müzik okulu kurulmuştur. Bu ad, "nağmeler evi" anlamına gelmektedir. Okul hem erkek hem de kadın öğrencilere, ayrı binalarda eğitim sağlama amacıyla açılmıştır. Bu girişim, Türk müzik kültürünün eğitim yoluyla korunması ve geliştirilmesi hedefini taşımıştır. 1976 yılında İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı ve ardından açılan diğer Türk müzik eğitim kurumları, Cumhuriyetin müzik eğitimi alanında getirdiği en büyük yeniliklerden biridir.

Sonuç olarak, müzik eğitimi ve icrası için İTÜ TMDK'dan sonra kurulan müzik eğitim kurumları, aktif olarak faaliyet gösteren musiki cemiyet ve vakıfları, Türk Müziği'nin gelişimine ve yeni nesil icracıların yetişmesine katkıda bulunmaya devam etmiştir.

3.5. Gelenekten Günümüze Aktarımda Hafız Üslubu

Türk müziği, tarih boyunca zengin bir kültürel dokuya sahip olmuştur. Bu müzik geleneğinin aktarılmasında önemli bir dönem olan Hafızlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde, 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar etkili olmuştur. Bu dönem, Türk müziğinin geleneksel yapısının ve repertuarının korunması, geliştirilmesinde aktarımın anahtarı olarak rol oynamıştır.

Hafızlar, müziği ustalarından dinleyerek, gözlemleyerek ve taklit ederek öğrenen sanatçılardır. Genellikle formal bir eğitim almamış olan hafızlar, müziği ezberleyerek bünyelerine yerleştirirlerdi. Bu süreçte, makamların incelikleri, şarkı formları ve ezgileri ustalarından öğrenir ve bir sonraki nesle aktarırlardı.

Hafızların kişisel yorumlamalarını etkileyen bir dizi müzikal öğe vardır ve Türk müziği geleneğini koruma ve gelecek nesillere aktarma sürecinde çeşitli teknikler ve yöntemler kullanmışlardır. Bu yöntemler, geleneğin devamlılığını sağlamak ve müziği aktarmak için etkili olmuştur:

Hafızlar, müziği genellikle ustalarından dinleyerek ve taklit ederek öğrenirlerdi. Şarkıları ve eserleri ustalarının icralarından ezberleyerek bünyelerine yerleştirirlerdi. Bu sözlü gelenek, müziği nesilden nesile aktarma sürecinin temelini oluştururdu. Genellikle bir ustalarıyla birebir çalışır ve ustalarından doğrudan eğitim alırlardı. Bu usta-çırak ilişkisi, müziğin inceliklerini ve ustalığını öğrenmelerini sağlar ve geleneğin aktarımında önemli bir rol oynardı.

Hafızlar, Türk müziğinin temel yapı taşları olan makamları ve usulleri ustalarından öğrenir ve ezberlerlerdi. Bu yapılar, müziğin temel taşları olduğu için hafızlar, bunların ezberlenmesi ve doğru icra edilmesiyle geleneği korumaya katkı sağlardı. Daha sonra öğrendikleri müzikal eserleri sürekli olarak icra ederler ve tekrarlarlardı. Bu, ezberin güçlenmesini ve müziğin doğru şekilde aktarılmasını sağlar, aynı zamanda gelecek nesillere de örnek olurdu.

Hafızlar, müziği icra ederken sadece bireysel olarak değil, aynı zamanda toplum içinde de icra ederlerdi. Bu sayede müziği sadece öğrencilerine değil, geniş bir dinleyici kitlesine aktarırlar ve müziğin toplumsal olarak yaşatılmasına katkıda bulunurlardı. Öğrendikleri ve ezberledikleri eserlerin doğru icrasını sağlayarak da müzikal mirasın bozulmadan ve eksiksiz bir şekilde aktarılmasını sağlamışlardır. Aynı zamanda, öğrendikleri müzikal yapıları gelecek nesillere aktararak geleneğin devamlılığını sağlamışlardır.

Hafızlar, bu yöntemleri kullanarak müziği nesilden nesile aktarmış ve Türk müziği geleneğinin korunmasında önemli bir role sahip olmuşlardır. Onların bireysel çabaları ve geleneksel öğrenme metodolojileri, Türk müziği geleneğinin günümüze kadar gelmesinde büyük bir etkiye sahiptir.

Geleneksel hafızlık geleneği, günümüzde modern müzik uygulamalarına entegre olmuştur. Teknolojik gelişmeler, kayıt teknikleri ve dijital erişim, hafızlık geleneğinin aktarımını destekleyen önemli araçlar haline gelmiştir. Hafızlık geleneği, belirli müzikal eserlerin ve tarzların korunmasında etkili olmuştur. Ancak aynı zamanda, müzik dinamikleri ve icra tarzları zamanla değişmiş ve günümüzün müzikal beklentileriyle uyumlu hale gelmiştir. Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin'de gelişen teknolojiyle birlikte bu geleneğin devamını sağlayıp günümüze aktarımın önemli temsilcilerdendir.

Bu bilgiler, hafızlık geleneğinin günümüz Türk müziği pratiği ve müzik eğitimi üzerindeki etkilerini değerlendirerek, geleneksel aktarımın günümüz müzikal dinamikleriyle nasıl birleştiğini ve müzik eğitimine nasıl yansıdığını anlamamıza yardımcı olabilir. Bu, Türk müziğinin zengin geleneğinin modern uygulamalarda nasıl yaşatıldığı ve gelecek nesillere nasıl aktarıldığı konusunda önemli bir bakış açısı sunabilir.

Hafızlar Dönemi, Türk müziği geleneğinin devamlılığını sağlamada kritik bir rol oynamıştır. Ancak zamanla, teknolojik gelişmeler ve modern eğitim metodolojileriyle birlikte, müzik eğitimi daha yapılandırılmış bir şekle evrildi. Bu evrim, hafızların rolünü zamanla azaltarak bu kültürün bilinirliğini giderek azaltmaktadır.

3.6. Radyo üslubu

1938'de kurulan Ankara Radyosu, Münir Nurettin Selçuk'un yeniliklerinin yanı sıra, Türk müziğinde solo icra anlayışının gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Radyo, yerli müzik malzemesini batı tekniğiyle işleyerek, müziğin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış ve müzik eğitimi ile icracılığında yeni bir sayfa açmıştır. Radyo kayıtları, geçmiş dönem icralarına ait değerli belgeler olarak, Türk müziği tarihindeki icra gelişimini araştırmak için kıymetli kaynaklar sunar.

Cumhuriyet döneminde, solistik icra biçimlerinde gözle görülür bir çeşitlenme yaşanmıştır. Gazel geleneğine dayalı okuyuş, şan tekniğine dayalı okuyuş ve klasik üslupla okuyuş olmak üzere üç ana icra biçimi öne çıkmıştır. Sanatçılar, bu farklı yaklaşımları sentezleyerek, eserlere kendi benzersiz yorumlarını katmış ve Türk müziğinin zenginliğini daha da artırmışlardır.

Radyonun solistliğe katkılarından biri de koro faaliyetlerinin düzenlenmesidir. Mesut Cemil'in liderliğindeki "Tarihi Türk Musikisi Ünison Erkek Korosu" gibi kurumlar, Türk müziğinin disiplinli bir şekilde icra edilmesi ve yeni bir solo icra anlayışının geliştirilmesi konusunda önemli bir rol oynamıştır. Koro icraları, solistlerin bireysel yeteneklerinin yanı sıra, toplu bir performans içinde de parlamalarına olanak tanımıştır.

3.7. Münir Nurettin Selçuk

Bu çalışma için örneklem olarak seçilen usta sanatçılardan biri Münir Nurettin Selçuk'tur. Bu bölümde Münir Nurettin Selçuk'un hayatı, müzik eğitimi, icra üslubu örnek aldığı icracılar ve Türk müziğindeki önemi yer almaktadır.

3.7.1. Münir Nurettin Selçuk'un Hayatı

Birçok farklı kaynakta anlatılan Münir Nurettin Selçuk'un hayatı, doğum tarihi net olarak bilinmemektedir. Kaynaklarda doğum tarihi (1899-1900-1901 ve 1902) farklı olarak gösterilmektedir (Tokay, 2018).

1899 yılında İstanbul'un Sarıyer semtinde doğan Münir Nurettin Selçuk'un babası, Mehmet Avni Nurettin Bey'dir. Mehmet Avni Nurettin Bey, Sadaret Dairesi amiri, Divan-ı Hümayun muavini, İstanbul Üniversitesi İlahiyat profesörü ve Farsça ile Fransızca öğretmenidir. Münir Nurettin Selçuk'un annesi ise Hanife Hanım'dır. Hanife Hanım'ın soyu, Germiyanoğulları ve Selçukluklar'a kadar uzananan köklerden gelmektedir.

Münir Nurettin Selçuk'un abisi Necmi Nurettin Güngörmüş ise ayrı soy isimlerini taşımaktadır. Münir Nurettin Selçuk, ailesinin kökenine atıfta bulunarak "Selçuk" soyadını almıştır. Ayrıca Münir Nurettin Selçuk'un Mediha ve Besime adında iki kız kardeşi bulunmaktadır.

Beyazıt İlk Mektebi ve Soğukçe Askeri Rüştiyesinin ardından Kadıköy Nümune Mektebi'ne gitmiştir. Dar-ül Feyzi Musiki Cemiyetine katılmış buradan sonra da sınavla Darülelhan'a girmiştir. Kurucusu olduğu Şark Musiki Cemiyeti'nde tanınmış sanatçılarla meşk etmiş ve onlardan ders almaya da devam etmiştir.

I. Dünya Savaşı yıllarında yapılan bu çalışmalar esnasında, Macaristan'a tarım öğrenmeye gitmiştir fakat müzikten kopamamış bunun sonucunda babasıyla konuşmuş ve Türkiye'ye geri gelmiştir. Türkiye'ye geldikten sonra futbola merak sarmış hatta Fenerbahçe Spor Kulübü'nde futbol oynamıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün kulübü ziyaret etmesi sonucunda Mustafa Kemal'le de tanışmıştır.

Müezzin ve hanende olarak 1919 senesinde Muzika-i Hümayun'a girmiş burada Dolmabahçe Sarayı'nda görevlendirilmiştir. 1922 ve 1926 yılları arasında askerlik yapmıştır. 1926 yılının ardından Mustafa Kemal'den izin almış ve müzik çalışmalarına devam etmek için İstanbul'a geri dönmüştür.

İstanbul'a döndükten sonra 1927 senesinde plak doldurmaya başlamıştır. Ardından piyano, şan ve nefes dersleri için 1928 senesinde Paris Konservatuarı'na gitmiştir. Bir milat olarak adlandırılan Türk müziğindeki ilk solo konserini 1930 senesinde vermiştir. 1970'li yıllara kadar yurt içi ve yurt dışı konserlerinde plak çalışmalarını sürdürmüştür.

1938 ve 1950 yılları arasında bazı müzikal filmlerinde başrol olarak oynamıştır. Saadettin Kaynak tarafından yazılan Arap filmlerinde yeni eserleri seslendirmiş, bazı müzikal filmler için de Münir Nurettin Selçuk, yeni eserler icra etmiştir.

1942 senesinde Belediye Konservatuarı İcra Heyetinde görev yapmıştır fakat yaklaşık bir yıl sonra istifa etmiştir. 1951 senesinden sonra öğretmen olarak görev yaptığı İstanbul Belediye Konservatuvarında 1953 ve 1976 seneleri arasında İcra Heyeti şefliği de yapmıştır.

1953 ve 1958 seneleri arasında mali müşavir olarak İstanbul Radyosunda stajyerlere öğretmenlik yapmış, özel dersler aracığıyla yardımcı olmuş ve mesleğe hazır yeni öğrenciler yetiştirmiştir. 1972 ve 1973 yılları arasında İTÜ TMDK'da öğretmenlik yapmıştır.

Telif haklarını oldukça savunmuş ve bu konuda verilen mücadelenin öncüsü olmuştur. 1981 senesinde, bu öncülük ona Cumhurbaşkanlığı tarafından verilen "Atatürk Sanat Ödülü'nü kazandırmıştır.

27 Nisan 1981 yılında hayatını kaybetmiştir.

Münir Nurettin Selçuk, ismine özel pul çıkarılmış, yapmış olduğu besteler ve İstanbul'u çok sevmesi sebebiyle Kalamış'ta bir ana caddeye büstü dikilmiş, Kalamış ve Bağcılar'da da bir İlköğretim Okulu'na ismi verilmiştir (Çağın, 1989). İsminin Kalamış'ta bir ana caddeye verilmesi oldukça değerlidir.

Musikiye yapmış olduğu katkı, konservatuarlarda öğrenciler tarafından tez ve doktora konusu olmuştur. 1996 senesinde Ayşe Kulin tarafından "Bir Tatlı Huzur" isimli kitabıyla Münir Nurettin Selçuk'un hayatı kitap haline gelmiştir. 1968 senesinde eşi Enise Selçuk hayatını kaybetmiştir. Enise Selçuk'tan Meral isminde bir kızı vardır. Hayat arkadaşı olan Şehime Ertok'tan da Selim ve Timur isimlerinde iki oğlu vardır. Bu tezin yazılma aşamasında üç çocuğu da yaşamlarını devam ettirmektedir. Ayrıca Selim Selçuk ve Timur Selçuk tanınan müzisyenlerdendir.

3.7.2. Münir Nurettin Selçuk'un Müzik Eğitimi

Henüz daha 7-8 yaşlarındayken, müziğe olan yeteneği ve sesinin güzelliğinin fark edildiği, sanatsever, zengin ve görgülü bir aile çocuğu olarak yetişen Münir Nurettin Selçuk'un hayatında babası ve dedesinin rolü oldukça büyüktür.

Kendi konaklarında, o zamanların oldukça tanınmış sanatçılarının katıldığı müzik toplantılarından feyz almış ve bu sanatçıların da yardımıyla birçok farklı klasik eseri meşk etmiştir.

Kadıköy'de babasının yakın arkadaşı olan Rauf Yekta Bey'le, Ali Şamil Paşa Konağı'nda olan Dar-ül Feyzi Müziki Cemiyeti'ne katılmış, bu cemiyetin başında olan Ethem Nuri Bey'le beraber yaklaşık kırk eser fasıl meşk etmişlerdir. Cemiyet arkadaşlarından Sami Bey, Neyzen Cemil Bey, Lavtacı Hacı Tahsin gibi sanatçılardan da yardım almıştır. 1915 senesinde Kadıköy'de Apollon sinemasında bu cemiyetteki ilk konserini vermiştir. Bu konserin ardından ismini İstanbul'da duyurmaya başlamıştır.

Ali Rıza Avni'yle yapmış olduğu söyleşide Münir Nurettin Selçuk, okuyuş üslubunda ve klasik müzikte sergilediği güzel tavırlarında Ziya Bey aracılığıyla geliştirdiğini açıklamıştır.

Rauf Yekta ile beraber meşk dersleri almış, Ahmet Efendi'nin de Selçuk'u teşvik etmesiyle Ziya Paşa'nın başkanı olduğu, yeni kurulan İstanbul Belediye Konservatuarı (Darülelhan)'na katılmıştır.

Burada Abdulkadir Töre, Muallim İsmail Hakkı Bey, Leon Hancıyan gibi üstatlardan eğitim almıştır. Kurucuları arasında olduğu Şark Musiki Cemiyetinde konserler vermiştir ve bu camiada tanınması hızlanmıştır. Bu cemiyette Üsküdarlı Hoca Ziya Bey'den de geleneksel icra sanatının püf noktalarını öğrenmiştir.

3.7.3. Münir Nurettin Selçuk'un İcra Üslubu ve Örnek Aldığı İcracılar

Münir Nurettin Selçuk, 1951 senesinde başladığı teganni ve üslup öğretmenliği, 1953 senesinden sonra konservatuar ve hoca olarak İcra şefi olarak 1976 senesine kadar İstanbul Belediye Konservatuarı'nda, İstanbul Radyosu'nda 1953 ve 1958 seneleri arasında da hem müşavir hem de stajyer öğrencilere öğretmenlik yapmıştır.

Bu öğrencilerden akla ilk gelenler; Turhan Toper, Aylâ Büyükataman, Necmi Rıza Ahıskan, Selma Ersöz, İnci Çayırlı, Alâeddin Yavaşça, Meral Uğurlu, Rahmi Sönmezocak, Sevim Süer, Mülkiye Toper'dir.

Konservatuar İcra Heyetindeyken usul vurarak icra etmesi, Selçuk'un hayranlıkla anlatılan özelliklerindendir. Telmen (1996), Selçuk'un kendisine;

"Kürsüye çıkınca, heyeti iki, üçlü, dörtlü olarak değil, klasik eserlerin usullerine göre icra ederim. Bu usulleri, büyük sanatçılarla birlikte çalışarak edindim. Usulleri ve makamları kendim meşk ve hafız ettim. Eğer birisi bu usulleri icra edebilecekse buyursun… Ben yerimi veririm…" diyerek açıklamıştır.

Selçuk'un besteciliğinde kendinler bir şeyler vardır. 1920 senesinden itibaren besteler yapmaya başlamış, biraz eser besteledikten sonra yaklaşık 20 sene beste yapmamıştır. O senelerde yeni ve farklı arayışlar içinde olduğu için, dört dizeyle yetinmemiş şiirin tamamını bestelemiştir. Bu özelliği "Çobanla ben" ve "Baharı Teranedar" eserlerinde görülmüştür.

Selçuk, 1967 senesinde Ali Rıza Avni'ye yapmış olduğu açıklamada; Tevfik Fikret'in 1920 senesinde "Bahar-ı Teranedar" dizesiyle başlayan şiirini, klasik formlarla değil, mırıldanır gibi söyleyerek, yeni ve farklı alanda çalışma imkanları için bestelediğini ve asıl hedefinin şiir ve müziği birleştirerek ortaya çıkan eseri mırıldanır gibi söylemek olduğunu açıklamıştır. Sensiz ey Şuh ve Çobanla Ben eserlerinde nihavend makamıyla bestelemiş olduğunu, yaklaşık 20 senelik aranın ardından beste yapmasını Yahya Kemal'in yazmış olduğu rubailerden başlayıp yaklaşık 15-16 beste yaptığını açıklamıştır.

Çağın (1989), "1940 senesinde Yahya Kemal'in yazdığı bazı rubaileri bestelemiş, böylece besteleme becerisinin başarılı olduğunu ortaya koymaya başlamış, 17'si bu şairden olmak üzere; Cahit Sıtkı Tarancı, Tevfik Fikret, Ümit Yaşar Oğuzcan, Fuzuli, Mustafa Nafiz Irmak, Vecdi Bingöl, Nedim ve Faruk Nafiz Çamlıbel gibi alanında

tanınmış olan sanatçılardan birçok eser de bestelemiştir. Bu eserleri bestelerken; beste, kar, marş, ağır semai, ninni, ağıt, şarkı, ilahi ve fantezi eserler gibi farklı çeşitler ortaya koymuştur.

Sürekli olarak sahnede farklı gazeller icra eden Selçuk, genellikle bu eserlerinde makam seyirlerini eklemiştir. Beste yapmadığı, beste yapmaya ara verdiği zamanlarda sürekli olarak pratik yapmıştır. Bu pratikleri sahnede, seyircilerin önünde bir plana bağlı kalmadan yapmıştır. Gazel zaten belirli bir plana bağlı kalmadan okunduğu için bir pratik yapma ihtiyacı doğurmamıştır. (Uzdilek, 1977).

1930 senesinde Türk Klasik müziğinde olan solist olarak solo konserlere başlayan Selçuk, Türk Klasik müziğinden önce fasıllarda klasik müzik ve belirli bir makamdan olan eserlerin belirli sıralamasıyla sanatını icra etmekteydi. Bu fasıllarda eserlerini hanendelerle beraber okuduğu bilinmektedir. Yalnızca gazel okunurken görülen solistlik, gazel okuyabilen, gazelhanın icra esasında olan geçişleri yaparken zorlanmaması gerekmektedir. En dikkat çeken özelliği sazlarla yapılan taksimler gibi doğaçlama okunmak olan gazeller, saz müziğinde yer alan taksim anlamını da taşımaktadır.

Müzik yaşamı boyunca gazel okumayı bırakmayan Selçuk ayrıca iyi bir gazelhan olarak da bilinmektedir. "Yetişmiş en iyi gazelhan" olarak da adlandırılan Selçuk, dinleyicileri tarafından dinlenen taş plak kayıtlarında, eskiden icra ettiği gazellerde klasik üslubuyla görülmüştür fakat yıllar ilerledikçe diğer icra ettiği eserlerde olduğu gibi bu alanında da yeni ve farklı bir üslup ve anlayışa geçmiştir. Türk müziğine karşı bir önyargısı olan, gazel dinlemeyi sevmeyen insanların bile Selçuk'u dinledikten sonra bu önyargılarını bıraktıkları yapılmış olan bazı araştırmalar ve söyleşilerde ortaya çıkmıştır (Tokay, 2018).

Selçuk, saf ve özgün bir şekilde icra ettiği gazelleri, sözlerin anlaşılmasına ve geçkilerde perdelerin anlaşılır olmasına dikkat etmiş; klasik müziğin o zamanlardan geleceğe aktarılması için örnek ve yol gösterici olmuştur. İcra heyeti konserlerinde yöneticilik yaparken Selçuk, iyi eserlerin kökünün klasiğe kadar dayanmasını onların güzel ve anlaşılır bir şekilde icra edilmesine bağlı olmasıyla ilişkilendirmiştir (Avni, 1967)

Selçuk; icralarında yaptığı formları benimsemiş her eseri kendine göre teknikle yorumlamıştır (Tokay, 2018). Selçuk hem solo konserlerinde hem de icra

heyetindeyken usul vurabilmesi nedeniyle, icra etmiş olduğu eserleri doğru zamanda ve tam olarak seslendirmiştir (Tokay, 2018).

3.7.4. Münir Nurettin Selçuk'un Türk Müziğindeki Önemi

1967 senesinde Erdal Boratap ve Ali Rıza Avni tarafından yapılan röportajlar sonucunda küçük yaşlarda ciddi bir müzik eğitimiyle başlayan sanat hayatında Münir Nurettin Selçuk, sanata duyduğu aşırı sevgi ve müziği çok seven babası ve dedesi tarafından teşvik edilmesi sonucunda bu yola girdiğini açıklamıştır (Çağın, 1989).

Reşit Çağın (1989) derlemiş olduğu biyografisinde görülmektedir ki, Münir Nurettin Selçuk, Refik Fersan'ın teşviki sonucunda 1919 senesinde teğmen olarak müezzin ve hanende olarak görev yapmaya başlamış ve Dolmabahçe Sarayı'na görevlendirilmiştir.

1927 senesinde yayına başlayan Sahibini Sesi firması ile anlaşıp, "Lâl olursun (gazel), Nice bir aşkınla, Sensiz ey Şuh ve Kani yad-ı lebinle" adlı eserleri plak olarak doldurmuştur. Sahibinin Sesi firmasıyla olan anlaşması sonucunda Paris Konservatuarında ses tekniği açısından piyano, solfej ve şan dersleri için yurtdışına gitmiştir. 1928 yılında ise yurda dönüşünün ardından, Fahire ve Refik Fersan'la beraber plak çalışmalarına başlamışlar ve hem yurt içi hem yurt dışında konserler vermişlerdir.

1930 yılında Beyoğlu Fransız Tiyatrosu'nda vermiş olduğu konser Türk müziğinde bir milat olarak kabul edilmektedir. Hayatında uzun süre emek verdiği Türk müziğine, o zamanın en ünlü sanatçılarından almış olduğu eğitim sonucunda Paris Konferansının ardından kazanmış olduğu Batı müziğinin ses tekniğiyle harmanlamış ve konserlerinde yeni bir üslup ortaya koymuştur. Konserlerinde iki saati aşan bir sürede tek başına, ayakta, frak giymiş ve solo sahne konser geleneğinin öncülerinden olmuştur. Nubar Tekyay, Artaki Candan, Mesut Cemil ve Ruşen Kam konserlerde Münir Nurettin Selçuk'a eşlik etmişlerdir.

Salonunu ilk defa bir Türk sanatçısına açan Fransız Tiyatrosu, Münir Nurettin Selçuk konserlerine yaklaşık 5 yıl boyunca ev sahipliği yapmıştır. Başta Saray Sineması olmak üzere, Moda Deniz Kulübü, Elhamra, Emek, Küçük Çiftlik Parkı gibi güzide mekanlarda tek başına verdiği konserleri 1970 senesine kadar devam etmiş, "koroyla beraber solo icrası" gibi bir yeniliği de Türk müziğine kazandırmıştır.

Amerika, İngiltere, Fransa, Avusturya, Macaristan, Mısır, Irak, Suriye ve Kıbrıs gibi ülkelerde konserler vermiş, Türk müziğinin tanınmasını sağlamıştır.

Diğer konser çalışmalarını 1953 ve 1976 seneleri arasında şef olduğu "İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyeti" oluşturmaktadır. Genellikle Şan Sineması olmak üzere ortalama ayda 2 kez verilen ve yayımlanan bu konserlere gösterilen alaka oldukça fazla olmuş, müziğin altın dönemlerinden biri olarak adlandırılmış ve tarihe geçmiştir. Hayatı boyunca şef ya da solist olarak verdiği konser sayısının 1000'in üzerinde olduğu tahmin edilmektedir (Çağın, 1989).

Hem bireysel hem de İcra Heyeti'ndeyken vermiş olduğu konserlerde yapmış olduğu repertuar tercihleri kendisinin bilgisi ve zevkine göre düzenlenmiştir.

Ortaya koyduğu eserler birkaç grupta değerlendirilebilir;

1. Yeni ve eski kayıtların olduğu 7 tane 45'lik plak, 6 CD ve 3 uzunçalar
2. Ankara ve İstanbul'daki radyo konserleri
3. Mustafa Kemal Atatürk'ün sevdiği şarkı ve türküleri seslendirdiği, Cumhuriyet'in 50. Yıl dönümündeki uzunçalar
4. 1927 senesinden itibaren doldurmuş olduğu yaklaşık 400 tane taş plak
5. 1942 senesinde tekrardan katıldığı İstanbul Belediye Konservatuarında Neyzen Tevfik, Nuri Halil Poyraz, Ahmet Irsoy, Nuri Duyguer, Halil Poyraz, Dürrü Turan, Sedat Öztoprak ve Reşat Erer'in de eşlik etmesiyle arşiv için okumuş oldukları 18 plak
6. Anten reklamları için 1960 senesinde doldurmuş olduğu bantlar
7. Yapı ve Kredi Bankası için 1970 ve 1971 seneleri arasında doldurmuş olduğu bantlar (Bu bantlar ilk olarak 6 uzunçalar sonra 4 CD olarak yayımlanmıştır).

1938 senesinde "Allah'ın Cenneti" adlı film ile başlayıp ardından Kahveci Güzeli, Sadullah Ağa, 3. Selim'in Gözdesi Mihriban, ve Hasret adlı filmlerin başrolü olarak oynayan Selçuk, bu alanında da yine öncüsü olmuştur.

Bir tenor olarak yaklaşık üç oktava kadar ulaşan nefes ve ses tekniğini müzik hayatının sonlarına kadar korumuştur. Meşk icracısı olarak başladığı müzik hayatına Batı tekniği eğitimleriyle devam eden Selçuk, harika olarak adlandırılan sesi, eşsiz yorumu ve besteleriyle Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet'e kadar gelen bir kültür köprüsü görevini yapmıştır. Ayrıca yenilikçi bir sanatçı kimliği olan ve kişilik olarak da örnek olan, Türk müzik tarihinde herkesin etkilendiği bir dönüm noktası olarak da görülmektedir (Çağın, 1989).

3.8. Bekir Sıdkı Sezgin

Bu çalışma için seçilen diğer örneklem ise Bekir Sıdkı Sezgin'dir. Bu bölümde Bekir Sıdkı Sezgin'in hayatı, müzik eğitimi, icra üslubu, örnek aldığı icracılar ve Türk müziğindeki önemi yer almaktadır**.**

3.8.1. Bekir Sıdkı Sezgin'in Hayatı

1 Temmuz 1936 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Babası henüz çok küçükken müziğe karşı olan becerisi fark etmiş, bu sanatta ilk öğretmenleri de bu konularda eğitimli olan anne ve babası olmuştur. Daha yaşı çok küçükken alanında tanışmış hocalarla meşk etmiş ve kendisini geliştirmiştir. Din müziğiyle başlayan meşk aile içinde devam etmiştir. Babasından din müziğiyle ilgili olarak Kur'anı yüksek sesle güzel okuma ve ilim dersleri almıştır. Ayrıca ezan, kaside, mevlid, şugul, durak, tevşit ve na't gibi dini müzik form bilgilerini de öğrenmiştir. Annesi udi olan Sezgin, bu süreçte annesinden de şarkı formunda meşk eğitimi almıştır. Aynı zamanda 5 yaşındayken Kur'an-ı Kerim'i hafız etmiştir. (Ak, 2009).

Sezgin, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda yükseköğrenimi tamamlamıştır. Yükseköğrenimi sırasında Sadettin Kaynak'la tanışmıştır. Münir Nurettin Selçuk, Şive Ölmez, Nevzat Atlığ, Mesut Cemil Tel, Ferdi Ştatzer ve Şefik Gümeriç'ten faydalanmıştır. Sezgin ayrıca Mübaşir Kemal Efendi, Manisalı Çorapçızâde Hâfız Ahmed Efendi, Hâfız İlhâmi Efendi, Nazillili Hâfız İsmail Gürses gibi sanatçılardan üslup ve klasik repertuvarı, Mehmet Kutlugün, Turhan Yalçın, Servet Özbay ve Gürer Erman'dan nazariyat, repertuvar ve solfej; Fuat Edip Baksı ve Zeki Baran'dan edebiyat dersleri almıştır (Özcan, 2009).

Sezgin, 1956 yılında Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) İzmir Radyosu'nda işe başlamış buradan da 1975 yılında TRT İstanbul Radyo'suna geçmiştir. Burada Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı şan bölümünde repertuvar hocalığı da yapmıştır. 1996 yılında hayatını kaybeden fakat Türk musikisi için çok yönlü ve üretken bir yaşamı olan Sezgin, günümüzde de etkisinin devam ettiği eserleri vardır.

3.8.2. Bekir Sıdkı Sezgin'in Müzik Eğitimi

Sezgin kendi vermiş olduğu röportajlarda, babasından aldığı Kur'anı güzel okuma üzerine bazı dersler almış, Süleyman Çelebi'nin mevlidini, teşvik, durak, kaside ve ilahi hakkında da bilgiler almış ve babasıyla meşk etmiştir. Annesi udi Feride Hanım'da o dönemde oldukça popüler olan şarkıları meşk etmiştir.

3.8.3. Bekir Sıdkı Sezgin'in İcra Üslubu ve Örnek Aldığı İcracılar

Sezgin'in dini ve din dışı olan müzik formlarıyla ilgili olan repertuvarı oldukça geniştir. Perdeci olarak Türk müziğinde anılması, Sezgin'in ses perdeleri hakkında oldukça titiz ve hassas olmasının bir göstergesidir. Aynı zamanda yumuşak bir ses tınısı ve tenör bir ses yapısına sahiptir. Bu özelliği onun ses icrasının daha köşeli ve sert olmasını savunan sanatçılar tarafından eleştirilmesine neden olmuştur.

Sezgin, eserlerini icra ederken kendinin belirlediği 'olanı değiştirmeden aktarma ' yöntemini kullanmamış eserlerine kendinden de bazı yorumlar eklemiştir. Bu yorumları Sezgin'in yaptığı eserlerde de görebiliriz. Mustafa Doğan Dikmen (2019)'a göre; Sezgin'in icralarında, Sezginden yaş olarak büyük olan Alaeddin Yavaşça esintileri vardır. Sezgin'in hafız olması bundan dolayı da teknik açıdan farklılıklarının olması Alaeddin Yavaşça ile arasında olan bazı farklılıkları ortaya çıkarmıştır. 1982 yılından sonra 22 sayısı yayımlanan, sanat kurulu başkanlığını ve genel yönetmenliğini yaptığı "San'at ve Kültürde Kök" dergisinde kendi görüşlerini ve fikirlerini beyan etmiştir. Sezgin'in bu görüşleri onun icrasının hangi üslupta ve hangi doğrultuda oluştuğuna dair bazı ifadeleri de bize göstermektedir.

"Ben sanat icra edilirken en çok yoruma dikkat ederim. Zaten icra yapmak, yorumlamak anlamına gelmektedir. Bir eserde şair ve bestecilerin kader birliği yapması, bize eserde ikisinin de yaşadığı ruh halini bize yansıtamazsa o eser ruhsuz olur. Eser dinleyicide bir his ya da duygu oluşturmaz. Dinleyicide bir şeyler uyandırabilmek için prozodi açısından güftenin anlaşılır olarak okunması, melodiyle güftenin bir ahenk içinde sağlanması, dinleyiciye anlatılmak isteneni göstermek gerekmektedir." (Gültaş, 1982).

Sezgin eserlerinde; kendi karakterinden, duygularından, kendi estetik ve zevklerine göre esere bir şeyler katıp yenileyerek onu açığa çıkarması olarak adlandırılabilir. Bunları yaparken de kafasına göre değil belirli bir sınır içerisinde yapmaktadır.

3.8.4. Bekir Sıdkı Sezgin'in Türk Müziğindeki Önemi

Musiki bilgisine meşkle daha iyi bir şekilde öğrenileceğini söyleyen ve hayatının sonuna kadar bunu savunan Sezgin'in icralarında, kusursuz bir şekilde musikiye olan edebiyat hakimiyetiyle beraber, sesin vücutta üretildiği ve rezone olduğu fizyolojik yerlerini bilmesi ve çok kullanması sonucunda görülen ses hakimiyeti, oldukça geniş ve farklı repertuvar bilgisinin romantik ve yumuşak üslubunun sonuçlarındadır (Çoban, 2012).

Eserlerini icra ederken kendinin boyut değiştirdiğini ve bazı sesleri hissedebildiğini bunu da çok küçük yaşlarda aldığı eğitimin sayesinde bir alt yapı oluşturduğunu söylemiştir. Ses perdelerine basma konusunda göstermiş olduğu hassasiyetle beraber müzik çevrelerinde "perdeci" diye de anılmıştır (Özcan, 2015).

Sezgin, sanatını çok iyi icra etmesi sonucunda bu alanda oldukça ses getirmiş ve meşk yolunda aldığı birikimle birlikte kendini daha çok geliştirmiştir. "Sanat ve Kültürde Kök" dergisini çıkartmış ve onlarca makale yayınlamıştır (Çoban, 2012).

Bunlarla beraber saz semâisi, çocuk şarkısı, salâ, ilâhî, münâcât, mevlevî ayini, ağır semâi, şuğul, yürük semâi, kâr-ı nâtık, peşrev gibi formlarda toplam 116 eser bestelemiştir. Bu bestekarlığının güçlenmesini de Kur'an-ı Kerimi'i hafzetmesinden kaynaklandığı söylenmektedir (Çetinkaya, 2016).

4. BULGULAR

Bu bölümde yer alan ortak eserler, örneklem olarak seçilen Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin tarafından seslendirilmiş arşiv kayıtlarında yer alan eserlerdir. Eserlerin icra analizlerinin ardından belirlenen sonuçlar ve alt problemlerin cevapları her eser incelemesinden sonra ayrıntılarıyla belirtilmiştir.

4.1. “Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır” Eserinin Analizi

Şekil: 16.A.



Scanned with CamScanner

Şekil: 16.B.



Scanned with CamScanner

Şekil: 16.C.



Ömrüm seni sevmekle nihayet bulacaktır
Yalnız senin aşkın ile ruhum solacaktır
Son darbe-i kalbim yine ismin olacaktır
Yalnız senin aşkın ile ruhum solacaktır

Scanned with CamScanner

4.1.1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	1,2,5,7,8,9,17,27,28,29,33,34,37,41,42	15
Tril		
Glissando	3	1
Portamento (Ağır Glissando)	15,32	2
Tek Nota Çarpma	30,36	2
Mordan		
Grupetto		
Falsetto		
Rubato		
Stapo	34	4
Notaya göre farklı okuma		

4.1.2. Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	1,2,4,8,10,16,17,27,28,30, 33,36,41	14
Tril	39	1
Glissando	6,11,15,27,28,32	7
Portamento (Ağır Glissando)		
Tek Nota Çarpma	11,30,34	4
Mordan		
Grupetto		
Falsetto		
Rubato		
Stapo		
Notaya göre farklı okuma		

a. Vibrato, benzer ölçülerde kullanılmıştır. M.N.S, vibratoyu hem cümle ortasında hem cümle sonlarında kullanırken B.S.S ise çoğunlukla cümle sonlarında kullanılmıştır.
b. Glissando, çoğunlukla ikili aralıklarda benzer ölçülerde kullanılmıştır.
c. Tek nota çarpma kullanımı B.S.S.'de M.N.S.'ye göre daha fazla kullanılmıştır.
d. Tril, bir ölçüde M.N.S. tarafından kullanılmıştır
e. M.N.S. eseri 51 metronomda icra etmiştir.
f. B.S.S. eseri 46 metronomda icra etmiştir.

4.2. “Esti Nesimi Nev Bahar” Eserinin Analizi

Şekil: 17.A.



Scanned with CamScanner

Şekil:17.B.



Scanned with CamScanner

Şekil: 17.C.



Scanned with CamScanner

Şekil 17.D



Esti nesim-i nev bahar açıldı güller subhudem
Açsın bizim de gönlümüz saki medet sun cam-ı cem
Erdi yine ürdi behişt oldu heva amber sirişt
Alem behişt ender behişt her kuşe bir bağ-ı irem

Gül devri iyş eyyamıdır zevk-u sefa hengamıdır
Aşıkların bayramıdır bu mevsim-i ferhunde-dem
Dönsün yine peymaneler olsun tehi hum-haneler
Raks eylesin mestaneler mıtribler ettikçe nağam

Scanned with CamScanner

4.2.1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	8,10,14,21,22,24,36,37,39,42,43,44,45,48,51,52,53,54,61,62,63,64,65,66,67,68,70,71,72,73,74,75,76,78,79	40
Tril	41	1
Glissando	7,11,24,47,64,65,68,72	8
Portamento (Ağır Glissando)		
Tek Nota Çarpma	11,45,48,51	7
Mordan	79	1
Grupetto		
Falsetto	77	1
Rubato		
Stapo		
Notaya göre farklı okuma	38,75	2

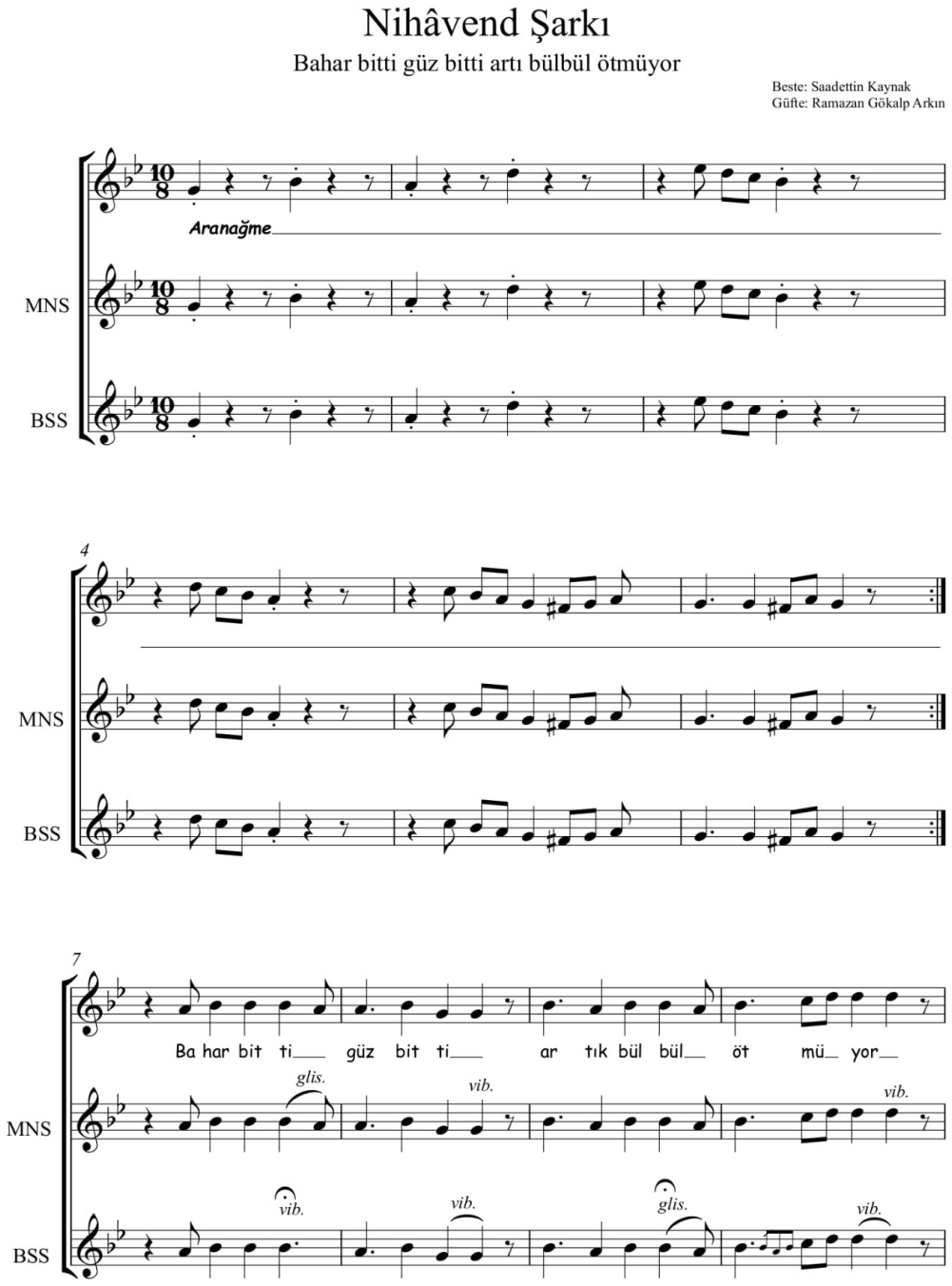
4.2.2. Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	7,8,10,11,12,13,14,21,22, 23,24,25,26,28,36,37,38, 39,41,42,45,58,51,52,54, 61,62,63,64,65,67,68,73, 74,76,77,78,79	45
Tril	41	1
Glissando	9,10,11,26,27,47,49,53	7
Portamento (Ağır Glissando)		
Tek Nota Çarpma	26,45	5
Mordan	23,26,44,48,67,79	6
Grupetto		
Falsetto	61,62,63,64	4
Rubato	13	1
Stapo		
Notaya göre farklı okuma	7	1

a. Vibrato, benzer ölçülerde kullanılmıştır. M.N.S, vibratoyu hem cümle ortasında hem cümle sonlarında kullanırken B.S.S ise çoğunlukla cümle sonlarında kullanılmıştır.
b. Glissando, M.N.S.'de ikili aralıklarda kullanılırken, B.S.S' üçlü aralıklarda kullanılmıştır. B.S.S glissandoyu M.N.S.'ye göre daha fazla kullanmıştır.
c. Tek nota çarpma, iki sanatçıda da sayıca az kullanılmıştır.
d. Tril, bir ölçüde B.S.S. tarafından kullanılmıştır.
e. Portamento, sadece M.N.S tarafından iki ölçüde kullanılmıştır.
f. M.N.S. eseri 76 metronomda icra etmiştir.
g. B.S.S. eseri 73 metronomda icra etmiştir.

4.3. “Bahar Bitti Güz Bitti” Eserinin Analizi

Şekil 18.A



Şekil 18.B


2
11
Yaz_ re tel_ çe___ kem_ de_ dim___ tel der dim_ i___ let__ mi__ yor_
glis.
vib.
MNS
BSS
vib.
glis.
vib.
rub.
vib.
vib.
15
SAZ
MNS
BSS
18
MNS
BSS

Şekil 18.C


3
20
Yol_ lar ka pa lı_____ kar_ dan_ tur na gel mez
MNS
BSS
vib.
24
di____ yar dan_____ Ha ber çık ma dı_____ yar_ dan____ bu ay rı_ lık_
glis.
28
bit_ mi_ yor_ SAZ

Şekil 18.D


4
32
MNS
BSS
35
Der dim çok
vib.
vib.
vib.
MNS
BSS
39
der ma nım_ yok
câ nan çok
vib.
vib.
tr.
vib.
vib.
tril.
vib.
MNS
BSS

Şekil.18.C.


5
43
cân nım yok
vib.
MNS
BSS
46
SAZ On suz a dım şâ nım yok
glis.
vib.
49
te sel li kâr et mi yor

Şekil 18.F



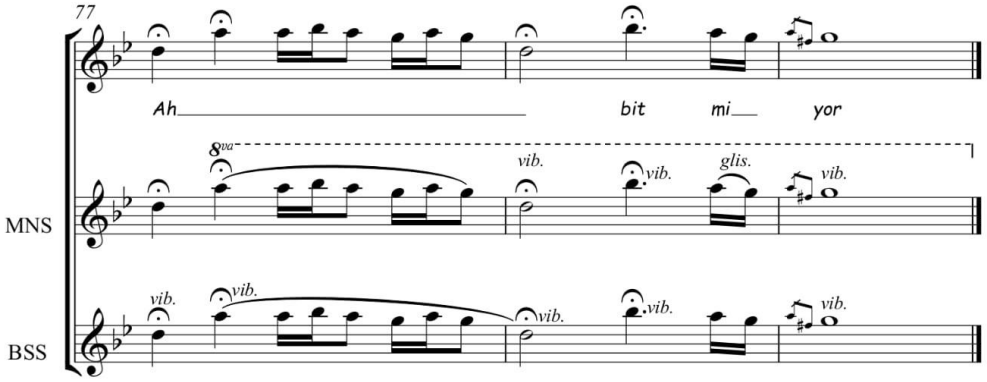
Şekil: 18.G.


7
59
MNS
BSS
61
Ba har SAZ ye şil gö züy dü bül bül tat lı sö züy dü
vib.
glis.
8va
65
gon ca pen be yü züy dü ha ya lim den git mi yor

Şekil: 18.H.


8
69
Ay rı lık de niz gi bi ö lü bir be niz gi bi
MNS
BSS
vib.
glis.
73
u za yan bir iz gi bi bit mi yor bit mi yor
?*

Şekil: 18.I.



Bahâr bitti, güz bitti
Artık bülbül ötmüyor
Yâre tel çekem dedim
Tel derdim iletmiyor

Yollar kapandı kardan
Turna gelmez diyârdan
Haber çıkmadı yârdan
Bu ayrılık bitmiyor

Derdim çok, dermanım yok
Cânân çok, cânânım yok
Onsuz adım sanım yok
Teselli kâr etmiyor

Bâhar yeşil gözüydü
Bülbül tatlı sözüydü
Gonca pembe yüzüydü
Hayâalimden gitmiyor

Ayrılık deniz gibi Ölü bir deniz gibi
Uzayanbir iz gibi Bitmiyor, ah, bitmiyor

4.3.1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	2,5,6,7,11,12,14,16,17,20 ,22,23,24,26,	14
Tril	4	1
Glissando	3,23	2
Portamento (Ağır Glissando)		
Tek Nota Çarpma	4,8,13,14,18,21,22,24	17
Mordan	11	1
Grupetto		
Falsetto		
Rubato		
Stapo		
Notaya göre farklı okuma		

4.3.2. Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	7,8,10,11,12,13,14,21,22, 23,24,25,26,28,36,37,38, 39,41,42,45,58,51,52,54, 61,62,63,64,65,67,68,73, 74,76,77,78,79	45
Tril	41	1
Glissando	9,10,11,26,27,47,49,53	7
Portamento (Ağır Glissando)		
Tek Nota Çarpma	26,45	5
Mordan	23,26,44,48,67,79	6
Grupetto		
Falsetto	61,62,63,64	4
Rubato	13	1
Stapo		
Notaya göre farklı okuma	7	1

a. Vibrato, benzer ölçülerde yoğun olarak kullanılmıştır. M.N.S, vibratoyu çoğunlukla cümle sonlarında kullanırken B.S.S ise cümle ortalarında da kullanmıştır.
b. Glissando, çoğunlukla ikili aralıklarda benzer ölçülerde kullanılmıştır.
c. Tek nota çarpma kullanımı B.S.S.'de M.N.S.'ye göre daha fazla kullanılmıştır.
d. Tril, bir ölçüde M.N.S. tarafından kullanılmıştır
e. M.N.S. iki ölçüde, B.S.S. ise bir ölçüde notaya göre farklı okumuştur.
f. Her iki sanatçı da bu eseri serbest bir okuma şekliyle okumuştur. Ritme bağlı kalmamışlardır.
g. M.N.S. eseri 197 metronomda icra etmiştir.
h. B.S.S. eseri 174 metronomda icra etmiştir.

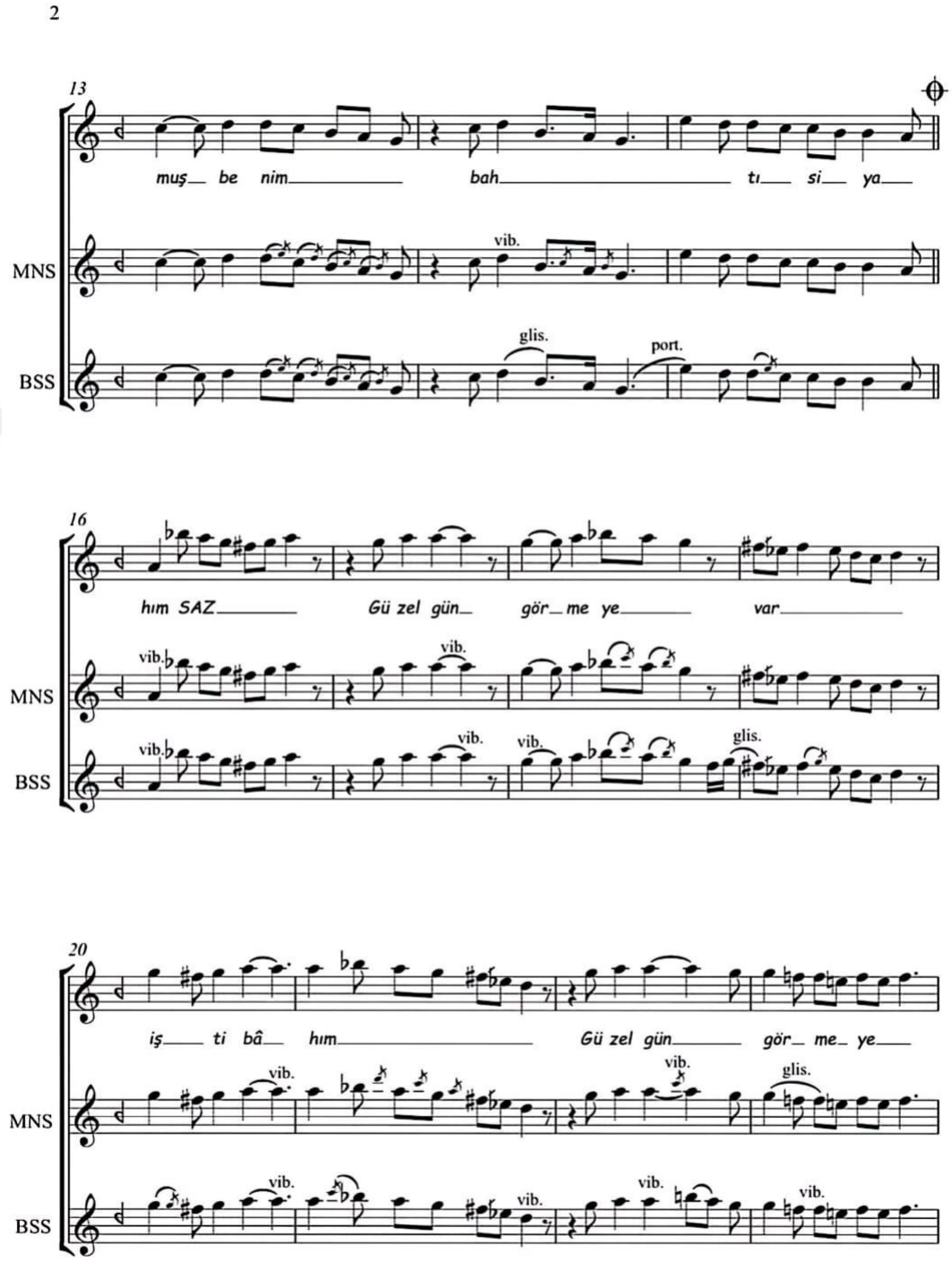
4.4. “Esiri Zülfünüm Ey Yüzü Mahım’’ Eserinin Analizi

Şekil: 19.A.



Scanned with CamScanner

Şekil: 19.B.



Scanned with CamScanner

Şekil: 19.C.



Scanned with CamScanner

4.4.1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	2,5,6,7,11,12,14,16,17,20 ,22,23,24,26,	14
Tril	4	1
Glissando	3,23	2
Portamento (Ağır Glissando)		
Tek Nota Çarpma	4,8,13,14,18,21,22,24	17
Mordan	11	1
Grupetto		
Falsetto		
Rubato		
Stapo		
Notaya göre farklı okuma		

4.4.2. Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	2,3,5,6,7,9,11,12,16,17,20 ,21,22,23,24,26	17
Tril		
Glissando	14	1
Portamento (Ağır Glissando)	14	1
Tek Nota Çarpma	8,10,13,15,18,19,20,21,2 4,25	15
Mordan	11	1
Grupetto		
Falsetto		
Rubato		
Notaya göre farklı okuma	18,22	2

a. Vibrato, benzer ölçülerde yoğun olarak kullanılmıştır. M.N.S, vibratoyu çoğunlukla cümle sonlarında kullanırken B.S.S ise cümle ortalarında da kullanmıştır.
b. Glissando, iki sanatçıda tarafından da ikili aralıklarda kullanılmış. M.N.S. iki ölçüde, B.S.S. ise tek ölçüde kullanmıştır.
c. Tek nota çarpmalarını B.S.S., M.N.S.'ye göre daha fazla kullanmıştır.
d. Tril, bir ölçüde M.N.S. tarafından kullanılmıştır.
e. Portamento, bir ölçüde B.S.S. tarafından kullanılmıştır.
f. Mordan, iki sanatçı tarafından aynı ölçüde kullanılmıştır.
g. B.S.S., iki ölçüde notaya göre farklı okuma yapmıştır. M.N.S., beşinci ölçüde saz bölümünü kelimenin son hecesinin devamı olarak okumuştur.
i. M.N.S. eseri 48 metronomda eseri icra etmiştir.
j. B.S.S. eseri 41 metronomda eseri icra etmiştir.

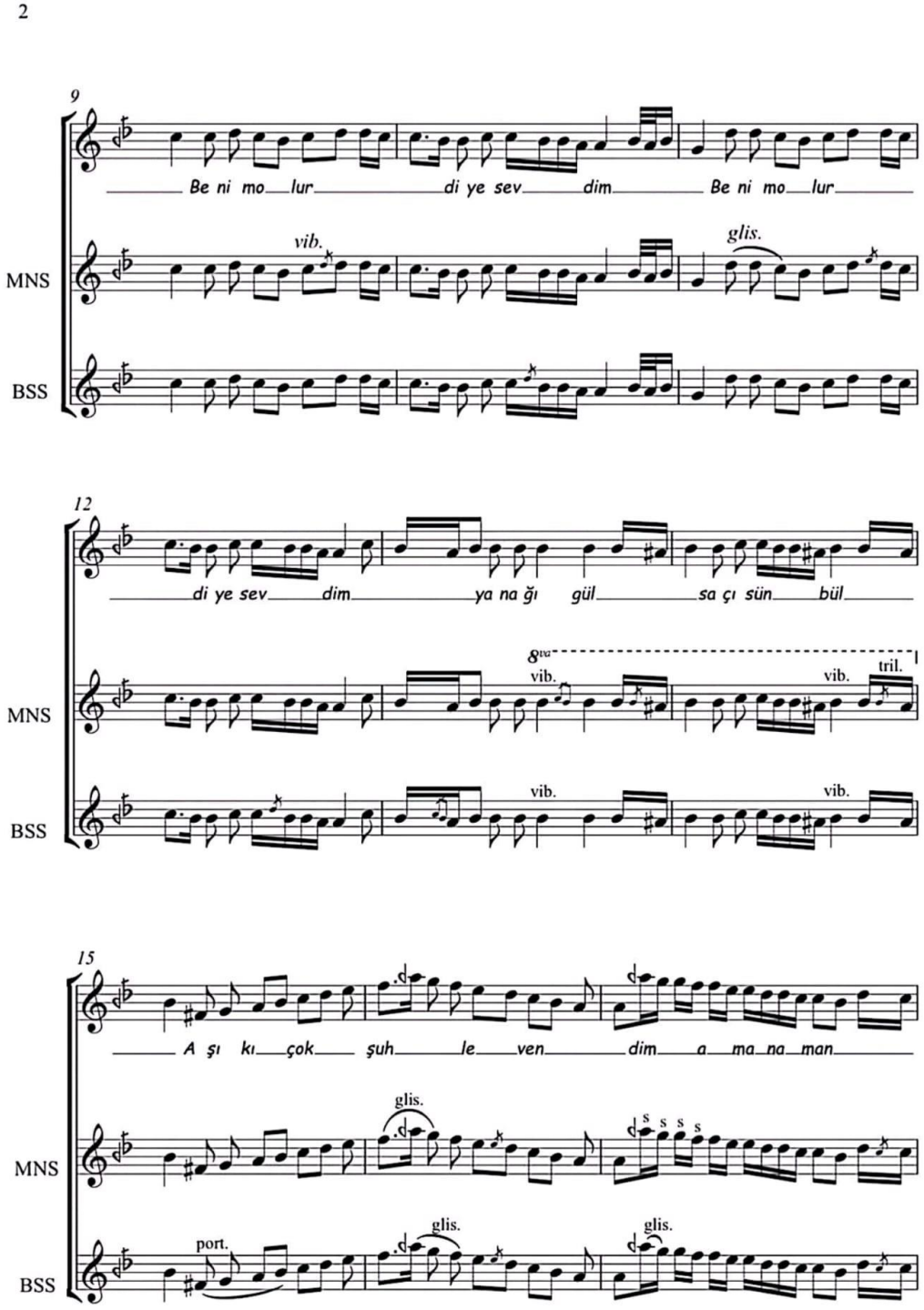
4.5. “Bir Esmere Gönül Verdim Aman Aman” Eserinin Analizi

Şekil: 20.A.



Scanned with CamScanner

Şekil: 20.B.



Scanned with CamScanner

Şekil: 20.C.



Scanned with CamScanner

Şekil: 20.D.



Bir esmere gönül verdim
Firakiyle arttı derdim
Benim olur diye sevdim

Yanağı gül saçı sümbül
Aşıkı çok şuh levendim
gel ağlatma zülfü kemendim

Scanned with CamScanner

4.5.1. Münir Nurettin Selçuk Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	5,6,7,8,9,13,14,18,26,28	10
Tril	14,17	2
Glissando	11,16,17	3
Portamento (Ağır Glissando)		
Tek Nota Çarpma	2,9,11,13,14,16,17,28	8
Mordan	5,13	2
Grupetto	2,4,26	3
Falsetto	13,25,27	3
Rubato		
Stapo	17	4
Notaya göre farklı okuma		

4.5.2. Bekir Sıdkı Sezgin Eser Analiz Tablosu

Süsleme Elemanları	Ölçü Numarası	Toplam
Vibrato	8,13,14,18,27	5
Tril		
Glissando	2,16,17,26	4
Portamento (Ağır Glissando)	6,15	2
Tek Nota Çarpma	6,7,10,12,16,17	9
Mordan	2,5,13	4
Grupetto		
Falsetto		
Rubato		
Stapo		
Notaya göre farklı okuma		

a. Vibrato, M.N.S. tarafından B.S.S.'ye göre daha fazla kullanılmıştır.
b. Glissando, iki sanatçıda tarafından da ikili aralıklarda ve benzer ölçülerde kullanılmıştır.
c. Tek nota çarpmalarını M.N.S. B.S.S.'ye göre daha fazla kullanmıştır.
d. Tril, iki ölçüde M.N.S. tarafından kullanılmıştır.
e. Portamento, iki ölçüde B.S.S. tarafından kullanılmıştır.
f. Mordan, iki sanatçı tarafından benzer ölçülerde kullanılmıştır.
g. Stapo, M.N.S. tarafından bir ölçüde kullanılmıştır.
h. M.N.S. eseri 161 metronomda eseri icra etmiştir.
i. B.S.S. eseri 140 metronomda eseri icra etmiştir.

5. SONUÇ

Bu çalışma, ekol olmuş iki usta ismin aracılığıyla Türk müziğii ses eğitiminde temel yapı taşlarının, üslubun-tavrın anlaşılması ve geliştirilmesi noktasında önem taşımaktadır. Meydana getirilen çalışmada Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin tarafından icra edilen ortak eserlerin çözümlemesi, üslup ve tavır özellikleriyle beraber karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Çalışma kapsamında gerçekleştirilen icra analizleri, Türk müziği icralarında var olan, temel, teknik, süsleme elemanları gibi öğelerin iki üstad tarafından icrada nasıl kullanıldığını gözler önüne sermektedir. Elde edilen bu veriler, halen yetişmekte olan icracılar ve gelecek nesiller için yardımcı kaynak niteliğindedir.

Genel olarak Münir Nurettin Selçuk'un, incelenen ses kayıtlarından tespit edilen üslup özellikleri arasında en belirgin olanlarından biri şudur: Üstadın, özellikle plak kayıtlarında, radyodaki icralarından daha fazla nüans unsurlarını kullanma eğiliminde olduğu gözlemlenmiştir. Bunun en önemli nedeni, plak kayıt sürelerinin kısıtlılığına dayandırılabilir. İcralarında, eserleri yazılan tempoya yakın bir tempoda icra ettiği gözlenmiştir. Münir Nurettin Selçuk'un dikkat çeken icra özelliklerinden bir diğeri ise, genellikle eserlerin sonlarında, bazen nakarat veya meyan kısımlarında gerçekleştirdiği “oktav”lı ve “falsetto”lu icra şeklidir.

Bekir Sıdkı Sezgin’in en belirgin özelliklerinden biri ise, genellikle eserlerdeki cümleleri nefesle bölmeden devam etmiş ve nefes alışlarını, cümle sonlarında gerçekleştirmiş olması olarak değerlendirilebilir. Sanatçı tarafından yapılan icralarda, genel icralara kıyasla birçok eserin temposunu olduğundan daha ağırca seslendirdiği gözlemlenmiştir. Bu gözlemler, yapılan metronom ölçümleriyle tespit edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, üstadın güçlü seslere ulaşırken tiz duraklarda veya karar perdelerinde yer alan genellikle çarpma süslemesi kullanmayı tercih ettiği anlaşılmıştır. *Crescendo* (kreşendo), *decrescendo* (dekreşendo) ve *piano* nüanslarını sıkça kullanması da Bekir Sıdkı Sezgin’in tavrında yer alan en önemli özellikler arasındadır.

Sonuç olarak, incelenen iki üstadın Türk müziği ses icrasına getirdikleri yeni ve farklı tavırlarla ve bununla beraber uyguladıkları süslemelerle, notaya tam olarak bağlı kalmadıkları, ancak eserlerin yapılarının bozulmasına izin vermeden sanatlarını icra ettikleri anlaşılmıştır.

5.1. Münir Nurettin Selçuk İcra Analizinden Elde Edilen Sonuçlar

Münir Nurettin Selçuk'un 1927 yılında şan eğitimi almak üzere gittiği Paris Konservatuvarı'na gitmeden önceki icra kayıtları ile sonraki dönemlere ait icra kayıtları arasındaki değişim, bu tez kapsamında yapılan analizlerde de belirgin bir biçimde kendini göstermiştir. Ses eğitimi almadan önceki kayıtlarında, sesinin kullanımında daha az nüans ile okuma tarzı hakimdir. Özellikle eski taş plak kayıtlarında bu tarzı yansıtan gazellerde, "hafız ağzı" olarak adlandırılan geleneksel icra tarzı belirgindir. Eğitim sonrasında, üstadın sesinin kullanımındaki teknik gelişim, icralarında birçok süsleme ve değiştirici işareti aynı eser içinde ustalıkla göstermesi olarak nitelendirilebilir., Özellikle oktav kullanımındaki tercihleri ve eser bitişlerindeki tiz ses kullanımı gibi teknikler, Münir Nurettin Selçuk'un performanslarını daha gösterişli ve etkileyici kılmaktadır. Ancak, onun bu teknikleri abartmadan, eserin özünü bozmadan ustaca kullanması, icra sanatındaki ustalığının bir işaretidir. Diksiyon konusundaki titizliği ve kusursuz telaffuzu, kültürel ve eğitimsel arka planının bir yansımasıdır. Bunun yanı sıra, nüanslarla zenginleştirdiği yorum anlayışı ile önceki tarzına göre, farkedilebilir derecede kapsamlı bir tavır geliştirmiş olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının bu yönde gösterdiği gelişim, onun geleneksel Türk müziği ile kurmuş olduğu derin bağını ve icradaki evrimini, nasıl bir arada ustaca kullandığını yansıtmaktadır. Ses eğitimi sonrasında icra tavrına kazandırdığı teknik donanım ve müzikal yorum, onu sadece bir virtüöz olarak değil, aynı zamanda Türk müziğinin modernleşmesinde kilit bir figür olarak da öne çıkmasında etken bir rol oynamıştır.

Münir Nurettin Selçuk, Türk müziğinde önemli bir figürdür ve kendi adıyla anılan bir ekolün öncüsü olarak kabul edilir. Bu ekol, Türk müziğinin geleneksel değerlerini koruyarak modern tekniklerle birleştiren, dinamik ve evrilmeye açık bir yaklaşımı temsil etmektedir. Eski tavırlara hâkimiyetiyle tanınan sanatçı, bu tavırların özelliklerini koruyarak kendine özgü bir sentez oluşturmuş ve genel olarak sade bir yorum içerisinde bulunmuştur.

Üstadın Türk müziğine olan inancı ve sevgisi, onu bu alana adanmış bir hayat yaşamaya yönlendirmiştir. Hayatı ve sanatı üzerine yazılı kaynaklardan elde edilen bilgilerden anlaşılmaktadır ki, onun Türk müziği üzerindeki etkisi ve müziğin evrimleşmesinde nasıl bir rol oynadığı, sanatçının reformist yaklaşımına bağlı olarak gerçekleşmiştir.

Özellikle Paris Konservatuvarı'nda aldığı eğitimin ardından müzik yorumculuğunda edindiği yeni bakış açısı, yalnızca Batı müziğinden teknik ve metodik kazanımlar elde etmekle kalmayıp, aynı zamanda Türk müziğinin özünü koruyarak, onu modernleştirmeyi başardığını da göstermektedir. Üstadın, müzik eğitimine ve icrasına getirdiği yenilikler, günümüzde de Türk müziği pratiği ve öğretiminde önemli bir temel oluşturmaktadır. Bu nedenle Selçuk'un sanatının ve yaklaşımının, çoğu yeni nesil müzisyenleri ve müzik eğitimcileri tarafından incelenmeye, öğrenilmeye ve devam ettirilmeye değer nitelikte olduğu kabul edilmektedir. Münir Nurettin Selçuk'un Türk makam müziği ses icrası üslûbuna kazandırdığı bu mirasın, Türk müziğinin geçmişten geleceğe aktarımında bir köprü görevi üstlenerek katkı sağladığı düşünülmektedir. Sanatçının müzik estetiği anlayışı ile gerçekleştirdiği icraları, gelecek kuşaklara yol gösterici nitelikte bir değer taşımaktadır. Bu icraların çeşitli açılardan analizlerle elde edilecek bulgular, Türk müziği ses eğitiminde kullanılmasına ve Türk müziğinin evrensel dilde yer edinmesine katkı sağlayacaktır. Bu nedenle, Münir Nurettin Selçuk ekolünün değerinin, prensibinin ve müzikal anlayışının akademik çözümlemeleri, Türk müziğinin kültürel değerlerini koruyarak gelişmesine yardımcı olacaktır.

5.2. Bekir Sıdkı Sezgin İcra Analizinden Elde Edilen Sonuçları

Bekir Sıdkı Sezgin, 1970-1980'li dönemlerde Türk müziğinin en önemli solistlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının ortaya koyduğu bu yüksek icra üslûbu incelendiğinde, seslendirmek için seçtiği repertuarın niteliği, eserlerin makam ve usûl yapılarına en uygun icrayı sergilemekte gösterdiği titizlik dikkat çekmektedir. Bu özellikleri göz önüne alındığında, sanatçının klasik repertuarı seslendirirken sergilediği geleneksel icra üslubunu zamanla kendi müzik estetiğini de dahil ederek geliştirdiği ve böylelikle özgün bir tavra sahip olduğu anlaşılmaktadır. Küçük yaşlarından itibaren temel olarak eğitimini aldığı klasik icra ve dini müzik tavırlarını

birleştirerek kendine özgü ve yeni bir tavır elde etmiştir. İncelenen arşiv belgeleri göstermiştir ki sanatçı, her performansında eserin ruhunu ve duygusunu ön plana çıkarmayı tercih etmiş, bu yönüyle dinleyicinin her dinleyişinde farklı ve etkileyici bir müzikal deneyim yaşamasını hedeflemiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin, klasik Türk müziğini iyi şekilde ifade eden bir üsluba sahip icracılar arasında kabul edilir. Perdeleri tam basarak, melodi ile güfte arasındaki duygu bağını sesinin her alanını kullanarak ifade etmesi onun icra özelliklerindendir. Sezgin'in İstanbul Radyosuna katılması ve konservatuar eğitimine katkıda bulunması, onun müzikal vizyonunun genişliğini ve etkisinin derecesini göstermektedir. İstanbul Radyosu ve İzmir Radyosu gibi kurumlarda görev alması, onun müziğinin daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmasını sağlamış, müziğin yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Münir Nurettin Selçuk gibi dönemin önemli bir diğer figürü ile olan ilişkisi ve etkileşimi, Türk müziği icra anlayışında önemli bir dönüşümün yaşanmasında etkili olmuştur.

Sezgin'in icra anlayışında usule sadık kalışı, nüans kullanımındaki ustalık ve eserin ruhunu ön planda tutma yeteneği, onun solistlikteki benzersizliğini ortaya koyar. Her performansında eserin duygusunu farklı nüanslarla canlandırması, onun esnek ve duyarlı bir sanat anlayışına sahip olduğunu gösterir. Dinî müzik alanındaki derin bilgisinin yanı sıra, din dışı eserlerde de aynı duyarlılığı ve inceliği sergilemesi, onun çok yönlü bir sanatçı olduğunu kanıtlar.

Dinî müzik alanındaki derin bilgisinin icrasına yansıması, sesinin tınısal özelliğindeki yumuşaklık ve uyguladığı kontrollü şan tekniği ile Bekir Sıdkı Sezgin, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yetişmiş solistler arasında farkedilir derecede önemli bir yere sahip olmuştur. Sezgin'in müzikal yaklaşımı, dinleyicilerin ve müzik çevrelerinin büyük saygısını kazanmış, genç sanatçılara ilham ve yol gösterici olmuştur. Sanatçının en verimli döneminde hayata gözlerini yummuş olması, Türk müziği camiasının büyük kaybı olarak hissedilmiştir. Buna rağmen repertuara ve arşivlere kazandırdığı besteleri, icraları, oluşturduğu icra tavrı ve seste ileri icra tekniğine yönelik dersleri, müziğe olan katkılarını kalıcı hale getirmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin'in müziğe yaklaşımı, icra ettiği her eserde duygu ve sanatı birleştirme becerisi, Türkçe'nin doğru kullanımına verdiği önem ve geniş repertuarı, onu diğer solistlerden ayıran özelliklerdir. Kendi kendine ses egzersizleri yapması ve

düzenli bir yaşam sürerek ses sağlığını koruması, profesyonel bir solistin sahip olması gereken disiplin ve özverinin altını çizmektedir. Sezgin'in müzikal mirası, Türk müziğinin zenginliğine katkıda bulunan değerli bir hazine olmaktadır. İcra ettiği eserlerdeki ustalık ve duygusal derinlik, gelecek nesiller için ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

5.3. Türk Müziği Sözlü Eser İcralarında Tavır Değişimleri Üzerine Görüş ve Öneriler

Cumhuriyet sonrası Türkiye'de konservatuvarların kurulması ve müzik eğitiminin başlamasıyla birlikte, Türk müziği icrasında üslup bakımından bir yozlaşma problemi yaşandığı gözlemlenmiştir. Bu durum, alanında değerli ses sanatkârlarının görüşleriyle desteklenmekte, Türk müziği sözlü icrasında bir üslup deformasyonunun varlığından bahsedilmektedir. Özellikle İnci Çayırlı'nın, bir tez çalışması için yapılan kişisel görüşmesindeki ifadesi şu şekildedir; geçmişteki özen ve diyalektin kaybolmuş olduğu, TRT'nin eski çizgisinden uzaklaştığı ve yaşanılan bu değişimin sadece müzik alanında değil, esas olarak kültürel politikalar kapsamında verilen önemin azalmasıyla başlamıştır. (Kırankaya,2020)

Dr. Öğr. Üyesi Çetin Körükçü, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde hem öğrenci hem de eğitmen olarak uzun yıllar boyunca birikim sahibi olmuş biri olarak, kendi gözlemleri üzerinden bu deformasyonun sebepleri ve sonuçları hakkında düşüncelerini bir tez çalışmasında şu şekilde paylaşmıştır: Körükçü, eğitim sürecinde öğrencilerin temiz üsluplarla yetiştirildiğini ancak mezuniyet sonrası popüler müzik etkileri altında kalarak, üsluplarının bozulduğunu ifade etmiş, TRT'nin de bu dejenere olmuş kurumlardan biri olduğunu ve kaliteli müziğin önünün bu şekilde kapatıldığını belirtmiştir. Ayrıca, müzik icrasında yaşanan üslup bozulmalarının, özenti ve arabesk müzik etkisinin bir sonucu olduğunu ifade ederken, her türlü müziğin güzel olabileceğini ancak doğru icra edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bunun yanı sıra, eserlerin arabesk üslupla okunmasının Dede Efendi gibi değerli bestecilerin eserlerini bile olumsuz etkilediğini belirtirken, müziğin icra usluplarının deforme olmasının halka intikal edişinde, eserlerin basitleşmesine ve avamlaşmasına neden olduğunu dile getirmiştir. (Kırankaya,2020)

Tülin Yakarçelik ise, tez çalışmasında geçmişte üretilen şarkıların kalitesi ve günümüzde yaşanan kültürel gerileme hakkında değerlendirmelerde bulunmuş, dinleyicilerin müzik zevkindeki deformasyonun, arabesk ve basit müziklere olan alışkanlıklarından kaynaklandığını vurgulamıştır. Yakarçelik, bu durumun Türk müziği dinleyicisi için de geçerli olduğunu ve kaliteli eserlerin ağır giderde icra edildiği için algılanamadığını ve bu yüzden artık tercih edilmediğini belirtmiştir. (Kırankaya,2020)

Bu değerlendirmeler, Türk müziği sözlü icrasında yaşanan üslup deformasyonunun çeşitli sebeplerle gerçekleştiğini ve bu durumun hem sanatçılar, hem de dinleyiciler tarafında ciddi bir sorun oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

5.4. Türk Makam Müziği Ses İcrası ve Eğitimi Üzerine Görüş ve Öneriler

Türk makam müziği ses icrası ve eğitiminde farklı görüşler mevcuttur. Bir tarafta, Türk müziği eğitiminin hafızlık geleneğine dayalı olarak geleneksel yöntemlerle sürdürülmesi gerektiğini savunanlar bulunurken, diğer tarafta ise ses kullanımının bilimsel gerçekliklere dayandırılması ve sanatçının teknik bilgi birikimi ile yeteneğini harmanlayarak bilinçli bir icracı olması gerektiği görüşü savunulur. (Kırankaya,2020)

Bu iki farklı yaklaşım arasında, Türk müziği eğitiminin ve icrasının günümüz koşullarına uygun olarak tekrar gözden geçirilmesi hem geleneksel yapıyı koruyarak hem de bilimsel yöntemlerden faydalanarak müziğin ileriye taşınması gerekliliği üzerinde durulmaktadır. Özellikle Doğan Dikmen, metod geliştirilmesinin önemini vurgularken, metodun kim tarafından hazırlanıp uygulanacağı konusuna dikkat çeker. Metod geliştirme sürecinin, geleneksel bilgi ve tekniklerle donanmış, aynı zamanda günümüzün bilimsel yaklaşımlarına açık eğitmenler tarafından yürütülmesi gerektiğini belirtir. (Dikmen,2019)

Çetin Körükçü, Türk müziği eğitiminde şan metodunun olmamasının tarihî bir gerçek olduğunu, ancak temel şan kurallarının her müzik türünde geçerli olduğunu bir tez çalışmasında ifade eder. Türk müziğinde şan eğitimi verilecekse, bu eğitimin Türkçe'nin anlaşılırlığını ve müziğin ifadesini bozmadan, bilakis daha da anlaşılır kılarak uygulanması gerektiğini savunur. Bu bağlamda, ses eğitimi veren hocaların Türk müziği repertuvarı ve ifade biçimlerini iyi analiz etmeleri ve bu analizler doğrultusunda eğitim vermeleri gerektiği üzerinde durulmuştur. (Kırankaya.2020)

Türk makam müziğinin önde gelen deneyimli eğitimcileri, nota okumada ve icrada belirlenecek doğru yöntemlerin sistemli olarak kullanılmasıyla eğtimin sağlanmasının üzerinde duruken, Türk müziğinin üslubunun korunması ve aktarımın doğru şekilde yapılması gerektiğini belirtmişlerdir. Bu doğrultuda, her müzik türüne saygı gösterilmesi, birbirlerinden öğrenilerek doğru sentezlerin oluşturulması ve müziğin zenginleştirilmesi gerektiğini vurgulamışlardır. (Kırankaya,2020)

Sonuç olarak, Türk müziği vokal eğitimi ve icrası konusunda hem geleneksel değerlerin korunması, hem de modern eğitim tekniklerinden yararlanılması gerektiği üzerinde durulmaktadır. Bu hem müzikal ifadeyi zenginleştirecek hem de icracıların teknik becerilerini ve ifade alanlarını genişletecek bir yaklaşım olarak önem taşımaktadır.

5.5. İyi Bir Solistin Özellikleri ve İcracılıkta Ustalık Kazanmanın Yolları Üzerine Görüş ve Öneriler

İyi bir solist olmanın yolu, ilk olarak doğuştan gelen yeteneklerle başlamaktadır. Müzikal zekâ, hayal gücü, güçlü bir hafıza ve kaliteli bir ses, solistliğin temel taşları olarak kabul edilebilir. Ancak bu yetenekler tek başına yeterli olmamakla birlikte bir solist aynı zamanda yaşadığı çağın teknolojik imkanlarından faydalanarak, ustaları dinleyip, onların tekniklerini analiz ederek ve kendi üslubunu geliştirerek ustalaşabilir.

Ses tekniği ve üslup konusunda alınacak eğitim, solistin kendini geliştirmesinde büyük rol oynar. Türk müziği ve batı müziği şan eğitimleri, solistin hem teknik hem de ifade yeteneklerini geliştirmesini sağlar. Özellikle şan eğitimi, sesin doğru kullanımını öğretirken, solistin ses organlarını etkili bir şekilde kullanmasına katkıda bulunur. Göğüs kafesi, sırt ve karın kasları gibi organların doğru kullanımı, solistin ses hacminin artmasına yardımcı olur. Türk müziğinin sözlü eserlerinde, güftenin anlaşılabilirliği de önemli olduğu için edebi anlam bütünlüğünün doğru şekilde algılanmış olması ve bununla bağlantılı olarak uygulanan nüanslar, nitelikli bir icranın tamamlayıcısı olarak kabul edilmektedir. Bilinçli olarak uygulanan nefes kontrolü ile ise, güzel ve etkili bir sesin meydana gelmesi için doğru nefes tekniği üzerine yoğunlaşma ve bu alanda sağlanan gelişim ile solistik bir icraya ulaşılması mümkün olabilir.

Geleneksel müzikle beslenen ustalardan edinilen dersler ve izlenimler, solistik bir icranın oluşmasına yardımcı niteliktedir. Bu sebeple kabul görmüş usta icracıların dinlenmesi, özgün üslupların geliştirilmesinde temel bir rol oynar. Zamanla hafızada oluşan repertuvarın zenginleştirilmesi ve icra edilen eserlerin makam, usul, form açılarından analiz edilecek derecede bilgi düzeyine sahip olunması da önemlidir. Eserlerin aslına uygun yorumlanışlarında, süslemelerde aşırıya gidilmediği, vibrato ve glissando gibi tekniklerin yerinde ve ölçülü dozda kullanıldığı iyi bir solistte görülen izlenimler arasındadır. Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıdkı Sezgin özelinde yapılan araştırmalardan da anlaşılmaktadır ki, solistik icrada gerekli olan kazanımların elde edilmesi, uzun bir sürece ve disiplinli bir çalışmaya bağlı olarak gerçekleşebilmektedir. Bu sebeple, Türk müziği ses icracılığında, gelenekten beslenerek özgün tavırların oluşturulmasıyla sağlanacak estetik yorumlar, üslup ve tavırların şekillenmesi açısından önem taşımaktadır. Böylelikle, yetişecek yeni sanatçıların geleneksel değerlerin bozulmadan geleceğe aktarılmasında köprü olmaları, aktarıcı rol üstlenmeleri ve yeni açılımlara katkı sağlamaları, Türk müziğinin gelişimine yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

Açın, C. (1994). *Enstrüman bilimi* (*organoloji*). Yenidoğan Basımevi.

Adar, Ç. (2008). *Türk müziği nazariyatı ve solfej dersine yönelik öğretmen ve öğrenci tutumlarının incelenmesi* (Yayın No. 220081) [Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ak, A. Ş. (2002). *Türk mûsikîsi tarihi*. Akçağ Yayınları.

Ak, Ş. (2009). *Türk mûsikîsi tarihi*. Akçağ Yayınları. s. 511.

Akbulut, E. (1999). *Çalgı eğitiminde davranışların önemi*. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Sempozyumu. Pamukkale Üniversitesi.

Akdoğu, O. (1991). *Hüseyin Sadeddin Arel Türk musıkisi nazariyatı dersleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Arslan, Y. (2018). *Türk sanat müziği şarkı türü üzerine karşılaştırmalı bir araştırma* (Yayın No. 505141) [Yüksek Lisans Tezi, Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Aytaç, Ç. (1981). *Sanat ve uygarlık*. Dizgi Baskı.

Aytekin, N. (2012). *Keman eğitiminin ilk üç yılında uygulanabilecek pedagojik yaklaşımlar ve kullanılacak yöntemler* (Yayın No. 340486) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Baloğlu, B. Ş., & Büyükduman, B. (2021). Fasıl tarihinde dönüşüm ve direklerarası fasıl refakat gelenekleri. *Rast Müzikoloji Dergisi.*

Baloğlu, Ş. (2020). *Osmanlı müzik yaşamının değişim sürecinde "gelenek icadı" ve artistik icranın temsilcisi olarak Tanburî Cemil Bey* (Yayın No. 632262) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Behar, C. (2003). Aşk *olmayınca meşk olmaz- geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2005). *Aşk olmayınca meşk olmaz*. Yapı kredi Yayınları.

Behar, C. (1998). *Aşk olmadan meşk olmaz.* Yapı Kredi Yayınları, s. 13,14,17.

Beşiroğlu, Ş. (2009). *Türk müziğinin dünü bugünü ve yarını*. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 933- 949.

Beşiroğlu, Ş. (1998). *Türk musıkisinde üslup ve tavır açısından meşk. g. ay içinde*. 4. İstanbul Türk Müziği Günleri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 136-142.

Bilici, A. (2014). *Farklı güzel sanatlar ve spor lisesi mezunu öğrencilerin Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında okutulmakta olan müziksel işitme okuma ve*

yazma dersinin başlangıç düzeyini belirlemedeki etkileri (Yayın No. 354629) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Çağın, R. (1989). *Münir Nurettin Selçuk biyografisi*. El yazısı.

Çak, Ş. E. (2017). Modernleşme sürecinde Türk makam müziği solist icracıları ve Münir Nurettin Selçuk. *IBAD Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 224–231.

Çetinkaya, Y. (2016). *Müziği Düşünmek*. Büyüyenay Yayınları, s. 87.

Çevik, S. (2006). *Müzik öğretmenliği eğitiminde ses eğitimi alan derslerinin müzik öğretmenliği yeterlilikleri yönünden değerlendirilmesi*. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi.

Çoban, Ş. (2012). Bekir Sıdkı Sezgin'in hayatı, sanatı ve besteleri. *MÜSBE*, s.18.

Çölok, A. A. (2005). *Ses, nefes, konuşma ve beden ilişkisi* (Yayın No. 190132) [Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Delen, H. (2012). *TRT repertuvarı'nda bulunan evç makamı ve misket ayağındaki (dizisindeki) türkülerin makamsal – teknik yönden incelenmesi* (Yayın No. 325874) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Demirçe, H. (2010). *Konservatuarlardaki klarnet bölümü öğrencilerinin diyafram geliştirme yöntemleri* (Yayın No. 264240) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Devellioğlu, F. (1996). *Osmanlıca- Türkçe ansiklopedik lügat*. Aydın Kitabevi Yayınları.

Dikmen, M. D. (2019). *Bekir Sıdkı Sezgin icra üslûbu*. Mülakat: Ahmet Musa Balat. İstanbul.

Dikmen, M. D. (2005). Türk müziğinde şarkı icracılığı. *Mûşikîşinas Dergisi* 7, s. 97 99.

Durgutlu, M. (2013). *Sözlü Türk musikisi'nde solistik icra üzerine karşılaştırmalı bir çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin'in üslûp açısından benzerlik ve faklılıkları* (Yayın No.385572) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Erdoğan, S. (2008). *Ses eğitiminde terminoloji ve temel kavramlar bazında öğrenci yeterliliklerinin incelenmesi* (Yayın No. 230932) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Eruzun, A. (1997). *Tanburi Cemil Bey'in kemençe ile eser icrası üzerine bir çalışma (icra-nota farklılığı)* (Yayın No. 62274) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Eryılmaz, M. (1995). Şems: musikimizde bir güneş- Bekir Sıdkı Sezgin. Çan Organizasyon Film.

Fatih Dinç. (2014, 8 Haziran). *Bekir Sıdkı Sezgin-Bahar Bitti Güz Bitti*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=w3ZVflzEAxM

Feldstein S. (1998). *Practical dictionary of musical terms*. Alfred Publıshing Co. Inc.

Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.

Gedik, Gülay. (2005). Bekir Sıdkı Sezgin dinî mûsikî ve meşk usulü. *Mûsikîşinas Dergisi 7*, s. 100-103.

Gencer, B. (2011). *Hikmet kavşağında Edmund Burke ile Ahmet Cevdet*. Kapı Yayınları.

Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk sanat müziğinde meşk sisteminden notalı eğitim sistemine geçişle ilgili bazı düşünceler. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi 38*, s. 152.

Gökoğlu, U. (2009). *Operada şan tekniğinin tarihsel gelişimi* (Yayın No. 250938) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Gültaş, S. (1982). Bekir Sıtkı Sezgin'le dinî-tasavvufi mûsikî ve klâsik mûsikîmiz hakkında mülâkât. Sayı 18-19. *Aylık Fikir ve Mûsikî Dergisi*, s. 39.

Gürbüz, H. (2010). *Meşk sistemi, Türk musikisine katkıları ve günümüze yansımaları* (Yayın No. 373291) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Hıdır A.S., Sezgin H.K., & Eker Y. (2020). *Bekir Sıdkı Sezgin- musikiye vakfedilmiş bir ömür*. Ketebe Yayınları.

Hurmalı, G. (2013). *Kur'an ve şan tekniği hu*. İzmir: Işık yayınları, s. 300-01.

İtil, F. M. (2011). *Türk müziği devlet konservatuvarlarında okutulan Türk sanat müziği ses eğitimi dersine yönelik bir öğretim modeli önerisi* (Yayın No. 296117) [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Kaçar, G. Y. (2008). Türk mûsikîsinde makam. *İSTEM İslam Sanat, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi Dergisi 11*, s. 30.

Kaçar, G. Y. (2009). *Türk Mûsikî Üzerine Görüşler*, Maya Akademi Yayın ve Dağıtım.

Kaya, B. G. (2021). *Klasik Türk Musikisi Ses İcracılarından Münir Nurettin Selçuk, Meral Uğurlu ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Dört Eser Üzerinden Üslûp ve Tavır Özelliklerinin Karşılaştırmalı Analizi* (Yayın No. 686744) [Yüksek Lisans Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Kırankaya, S. (2020). *Hâfızlıktan Münir Nurettin Selçuk Ekolüne Türk Müziği Vokal Tekniğinin İncelenmesi İcrada Yaşanan Temel Sorunlar, Eğitim ve Egzersiz Önerileri* (Yayın No. 646960) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Klasik Musiki. (2015, 1 Şubat). *Bekir Sıdkı Sezgin-Bahar bitti güz bitti artık bülbül ötmüyor*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=CemoXH7VMuk

Körükçü, Ç. (1998). *Türk Sanat Müziği*. Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş, İstanbul, Türkiye, 33.

Kulin A. (2005). *Bir Tatlı Huzur,* Everest Yayınları, İstanbul.

Kuloğlu, Ü., & Gülmemed, S., (2009). *Osmanlı Müzik Kültürü*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi.

Kürkçüoğlu, S. (2016). Opera icracılığı öğrencilerinin ses gelişim süreçleri ve oluşabilecek olumsuzlukları önleme yolları. *Konservatoryum, (3*(1), s.1-13).

Kütükçü, Tamer. (2021). Bekir Sıdkı Sezgin'siz 15 yıl. *Türk Edebiyatı Dergisi,* 455 s.58-61.

Münir Nurettin Selçuk. *Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır*. Odeon Müzik.

Münir Nurettin Selçuk. *Bahar Bitti Güz Bitti*. Sahibinin Sesi.

Münir Nurettin Selçuk. (1990). *Esiri Zülfünüm Ey Yüzü Mahım.* Sahibinin Sesi.

Münir Nurettin Selçuk. (1989). *Esdi Nesimi Nev Bahar Üstad-4 CD*. Yapı Kredi İmaj Müzik.

Okudan, R. (2007). Aydınoğlu tekkesi son postnişîni Hafız Bekir Necmeddin Sıdkî. *Tasavvuf Dergisi*, 19 s .265-295.

Nacakcı, A. Z. (2015). *Türkiye'de müzik türleri ve gelişimleri*. Pegem Yayınları.

O'Connell J. M. (2022). *Alaturka: Türk müziğinde bir üslup Münir Nurettin Selçuk'un erken dönem kariyeri üzerine bir inceleme.* alBaraka Yayınları.

Özalp, N. (1997). *Bekir Sıdkı'yı Anarken*. (113 s .47-48). Türk Yurdu.

Özbilen, Ö. (2007). *Fasıl şarkıcılığı açısından Türk makam müziğinde süslemeler* (Yayın No. [Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].

Özcan, N. (2009). *Bekir Sıdkı Sezgin.* Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları Cilt; 37, s.82-83.

Özcan, N. (2015). *Müzik kültür dil*. Dergâh Yayınları.

Özcan, Ö. (2010). *Geleneksel Türk sanat müziğinde uygulanan ses eğitimi yöntemlerinin incelenmesi* (Yayın No. [Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özçimen, A. (2015). *Adım adım ses eğitimi anatomik- fizyolojik yapılar ve kullanım yöntemleri* (1). Aybil Yayınevi.

Öztuna, Y. (1976). *Türk musikisi ansiklopedisi II*. Milli Eğitim Basımevi.

Randel, D. (1996). *The new harvard dictionary of music*. London.

Recep Gayretli. *(2018, 8 Temmuz). Bekir Sıtkı Sezgin-Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır.* Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OyRCTVSWdIo&list=PLXuhsOJpyoi5u0hItmOku_KPcs_Aasr9&index=26

Recep Gayretli. (2019, 11 Ağustos). *Bekir Sıtkı SEZGİN-Esti Nesimi Nev Bahar*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=kmERcKpqKEE&list=PLXuhsOJpyoi5u0hItmOku_KPcs_Aasr9&index=24

Recep Gayretli. (2014, 23 Aralık). *Bekir Sıtkı SEZGİN-Bahar Bitti Güz Bitti*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=G5sRnnYLnes

Sahibinin Sesi. (2018, 20 Mart). *Bekir Sıtkı Sezgin-Bir esmere aman aman gönül verdim.* Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=UBkIyLYvKhA&list=PLXuhsOJpyoi5u0hItmOku_KPcs_Aasr9&index=17

Sahibinin Sesi. (2016, 9 Ekim). *Bekir Sıdkı Sezgin-Esir-i zülfünüm ey yüzü mâhım.* Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=R_aC7EFFACM&list=PLXuhsOJpyoi5u0hItmOku_KPcs_Aasr9&index=25

Salgar, F. (1996). Bekir Sıdkı Sezgin Üzerine. *Türk Edebiyatı Dergisi*, 277 s. 30-31.

Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sezgin, B. S. (1982). Düşündüklerimiz. *Sanat ve Kültürde Kök 1(12),* s.2-3.

Sezgin, H. S. (2005). Babam. *Mûsikîşinas Dergisi 7*, s.94-95.

Sezgin, H. S. (2020). *Bekir Sıdkı Sezgin-musikiye vakfedilmiş bir ömür*. Ketebe Yayınları.

Sönmez, G. (2022). Cumhuriyet dönemi klasik Türk müziği kadın icracılarından Safiye Ayla'nın 'menekşelendi sular, sular menekşelendi' eserinin icra özellikleri açısından eserinin incelenmesi. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi 23,* s.82-102.

Suzy, S. (2011). *Just breathe: breathing techniques for all ınstruments*. http://takelessons.com/blog/2011/12/just-breathebreathing-techniques-for-all instruments.

Şen, O. H. (2001). *Alâeddin Yavaşca.*. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, s. 45.

Şenyayla, R. S. (2006). *Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Klasik Türk Müziği Bölümü ses eğitimi ana sanat dalı ses eğitimi dersinde uygulanan ses alıştırmalarının incelenmesi* (Yayın No. 187433) [Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Tanrıkorur, C. (2003), *Müzik, kültür ve dil*. Dergâh Yayınları T.D.K. Sözlüğü. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Telmen, O. (1996). Aramızdan ayrılışının 15. yılında üstad Münir Nurettin Selçuk'u anarken. *Tarih ve Toplum Dergisi 148*. İletişim Yayınları.

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

Tohumcu, A. (2014). *Yeni Türkiye Türk musikisi özel sayısı*. Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı.

Tokay, D. (2018). *Türk musikisi icrâsında "Münir Nurettin Selçuk" un tavır ve üslûp farkı* (Yayın No. 513451) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Torun, M. (1996). *Ud metodu*. Pan Yayıncılık.

Töreyin, A. M. (2008). *Ses eğitimi temel kavramlar- ülkeler-yöntemler* (birinci basım). Sözkesen Matbaacılık Tic. Ltd. Şti.

Töreyin, A. M. (2000). Türkiye Türkçesine Uygun Şan Eğitimi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Sayı 583: 83-91.

Turan, Ş. (2000). *Türk Kültür Tarihi*. Bilgi Yayınevi.

Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan, A. (2005). *Geçmişten günümüze günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü.* Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uluocak, S. (2008). İlköğretim altıncı sınıf öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumlarının farklı değişkenler açısından incelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi 19(3),* s.991-1002.

Uras, E. (1998). *Türk halk müziği icra özelliklerinin ses eğitimi (şan tekniği) açısından değerlendirilmesi* (Yayın No. 72184) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Uzdilek, S. M. (1977). *İlim ve mûsikî- Türk mûsikîsi üzerinde incelemeler*. Kültür Bakanlığı Yayınları, s.267.

Uzuner, S. (2009). *Diksiyon ve ses nefes egzersizlerinin oyunculuk sanatındaki önemi ve çözümlenmesi* (Yayın No. 263391) [Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman Fonograf- Gramofon- Taş Plak*. Pan Yayıncılık.

Münir Nurettin Selçuk. (1994). *Üstad Münir Nurettin Selçuk'un Geçmiş Yıllardan Özlenen Şarkıları- Bir Esmere Gönül Verdim*. Çoşkun Plak, Sahibinin Sesi.

Yavaşça, A. (1981). İcranın dili-Türk musikisinde tavır. *Sanat ve Kültürde Kök* 1(1), s.8-9.

Yener, S. (2014). *Yeni Türkiye Türk musikisi*. Özel Sayısı 57.

Yiğit, B. (2016). Güzel sanatlar lisesi bireysel ses eğitim dersi öğretim programının uygulanmasında karşılaşılan sorunların öğretmen görüşleri ile incelenmesi. *Dergi Park*, s.74-75.

Yurdakul, A. M. (2000). *Güzel şarkı söyleme ve sesi geliştirmede kesin başarının yolları* (1). Lir Yayınları.

Zeybek, Ö. (2013). *Türk makam müziği'nde üslup-tavır görüşleri doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin icrâlarının analizi* (Yayın No. 331912) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.