www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

Research Article / Araştırma Makalesi

INTERNATIONAL
BALKAN
UNIVERSITY

Sponsored by IBU

Klasik Türk Müziği Ses İcrâcılığında Alternatif Süslemeler

Alternative Ornaments in Turkish Classical Music Vocal Performance

Özge Şen Tuncel*

Abstract: This study aims to pave the way for vocal performers to produce different variations of ornamentations by showing the alternative uses of ornaments with examples, which have been transferred to the present from past generations, that take place in the musical knowledge of the performers in Turkish Classical Music vocal performance and in order to put forward an idea about the “flexible borders” of the freedom of interpretation in vocal performance by presenting basic suggestions from the currently used ornament variations. Since the focus of the study is to reveal the ornaments used as they exist, it has been conducted using the descriptive survey model inside the context of the qualitative research method. A well-known exemplary piece was chosen, and three alternative ornaments were shown for each measure on a part of this work and a large number of alternative ornaments were developed even in a small section. These ornaments were notated in detailed writing, in addition since the notation can show the micro ornaments in the structure of Turkish Classical Music only in an approximate size, the performance of each related ornament has been sung by me and converted into a QR code in order to provide the opportunity to make comparisons. As a result of the research, it has been shown that the ornaments are not fixed, but have a structure that is very open to diversification according to the background and acculturation of each performer, and that vocal performers can create alternative ornaments by making different combinations with small note values of ornaments in various time units. The ornament alternatives presented in the study gain a guiding quality in the development of students’ improvisation skills and their perceptions of ornament variety. The “flexible borders” of the ornaments’ were drawn with the melody line of the composition remaining recognizable and with the performer could developing a taste for her/his field. The attitudes of the performers who have experienced the mesk tradition on adherence to the rhythmic structure, have been evaluated as another factor that gives an idea about the subject. At the end of the study, the question of whether the ornaments are related to compositional structures was asked, and it was suggested that a similar study be carried out on different forms.

Structured Abstract: This study focuses on demonstrating with examples the alternative uses of ornaments, which have been inherited from generation to generation and have taken a place in the musical memories of Turkish Classical Music vocal performers. The aim of the study in this focus axis is to encourage vocal performers to produce different variations in the use of ornaments by presenting basic suggestions from the ornamental varieties currently used in Turkish Classical Music vocal performance, and to put forward an idea about the “flexible borders” of the freedom of interpretation.

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü
Asst. Prof., Ankara Hacı Bayram Veli University, Turkish Music State Conservatory, Voice Training Department
ORCID 0000-0002-7361-3014

ozge.sen@hbv.edu.tr

Cite as/ Atıf: Tuncel, Ö.Ş. (2021). Klasik Türk müziği ses icrâcılığında alternatif süslemeler. *Turkish Studies*, 16(6), 1789-1805. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.54199>

Received/Geliş: 14 November/Kasım 2021

Accepted/Kabul: 25 December/Aralık 2021

Published/Yayın: 30 December/Aralık 2021

Checked by plagiarism software
CC BY-NC 4.0

One of the most important elements used by the performer who performs a musical work to beautify the work in terms of aesthetics is ornaments. The performers' musical background and acculturation about her/his field play an important role in shaping the ornaments that the performers prefer to use. This acculturation develops within the teacher-student relationship in Turkish Classical Music vocal performance and affects the performance style.

In Turkish Classical Music which does not adhere to a written tradition, the works were mostly notated later than the date they were composed. The note, whose most important task was to prevent the works from being forgotten, remained as a draft. For this reason, the ornaments were not transferred to the note exactly, but were considered as an area of freedom of interpretation belonging to the performer. It is possible for the performer to interpret the work in a different way in each performance, except for the parts that are not allowed to be changed and that draw the framework of the piece, such as the mode, length, tonic note, rests and instrumental parts of a piece. What reveals the difference in these interpretations is the ornaments used.

Ornaments have been among the controversial issues for a long time in Western Classical Music, which has a written tradition. The ornaments that were not shown in the notation in the period before the XVII. century, are performed as improvisation by the performers' own skills, just like in Turkish Classical Music. From this date on, the ornaments began to be shown on musical notes, composers developed their own symbols and showed them in their works as tables. The uncertainty about the symbols and naming of ornaments, which developed especially in the baroque period, continued in the classical period as well. The standardization of ornaments in Western Classical Music mostly occurred at the end of the XVIII. century. Since the XIX. century, detailed writing of notes has been preferred instead of ornament symbols.

On the other hand, in Turkish Classical Music, there are different note versions of the works. While some of them use a notation based on showing the main melody line quite simply, others have a more detailed notation. In these notes, the representation of the ornaments was generally limited to the writing of the appoggiatura notes, and the detailed writing of the note values was more preferred.

In the studies on ornaments in both Turkish Classical Music and Western Classical Music, it is seen that the subject is mostly evaluated through music writing. In the studies in Western Classical Music, issues such as whether the ornaments are transferred to notation, the way they are transferred to the notation, the symbols used to show the ornaments, the confusion arising from the differences between countries or composers and whether the performers can correctly understand the ornaments through the notation are leading issues. There is a similar focus in studies on Turkish Classical Music. Classification of ornaments that are not shown in the note, symbol suggestions for the display of ornaments, the problems caused by the not matching the note with the performance, the comparison of the ornaments of different performers performing the same piece with each other and with the piece notation, the differences between the notation of a piece and the sound recording of its performance are among the most discussed topics.

In music genres that did not develop with a written tradition, the first contact with a work is not with the notation of the music, but with the sounds themselves. Ornaments are the most basic embroideries in music, which is based on the oral tradition and improvisation is important. For this reason, in the eyes of Turkish Classical Music vocal performers, the most important thing is not to apply the note exactly or to find everything needed on the note, but to be a teacher from whom melodies can be learned. Since the reference of the work is not the note, but the teacher from whom the work is learned, whether the ornaments are transferred to the notation is not a basis for learning the performance.

The improvisational character of Turkish Classical Music brings a freedom of ornamentation to the performers, and it is common for the same performer to make different variations in each performance. This freedom may be perceived as unlimitedness in performance, but it takes time to develop a taste for performance. The focus should be on embellishing the melodic line composed by the composer in the most appropriate way and providing a richness of melody, rather than filling the entire melodic line with ornaments which is small in note value but most in amount. Care should be taken to keep the melodic line recognizable.

Since the focus of the study is to reveal the ornaments used as they exist, it has been conducted using the descriptive survey model inside the context of the qualitative research method. A well-known exemplary piece was chosen, and three alternative ornaments were shown for each measure on a part of this

work and a large number of alternative ornaments were developed even in a small section. These ornaments were notated in detailed writing, in addition since the notation can show the micro ornaments in the structure of Turkish Classical Music only in an approximate size, the performance of each related ornament has been sung by me and converted into a QR code in order to provide the opportunity to make comparisons.

As a result of the research, it has been shown that the ornaments are not fixed, but have a structure that is very open to diversification according to the background and acculturation of each performer, and that vocal performers can create alternative ornaments by making different combinations with small note values of ornaments in various time units. The ornament alternatives presented in the study gain a guiding quality in the development of students' improvisation skills and their perceptions of ornament variety. The "flexible borders" of the ornaments' were drawn with the melody line of the composition remaining recognizable and with the performer could developing a taste for her/his field. The attitudes of the performers who have experienced the mesk tradition on adherence to the rhythmic structure, have been evaluated as another factor that gives an idea about the subject. At the end of the study, the question of whether the ornaments are related to compositional structures was asked, and it was suggested that a similar study be carried out on different forms.

Keywords: Music, Turkish Classical Music, vocal performance, ornament, improvised vocal performance

Öz: Bu çalışma, geçmiş kuşaklardan güzüme aktarılmış olan halleriyle Klasik Türk Müziği ses icrâcılığında icrâcılarının müzikal bilgi birikimlerine işleyen süslemelerin alternatif kullanım şekillerini örneklerle göstererek, ses icrâcılarının süsleme kullanımları bakımından farklı çeşitlemeler üretebilmelerinin önünü açmak ve halihazırda kullanılagelen süsleme çeşitlerinden temel öneriler sunarak, ses icrâcılığında var olan yorum özgürlüğü alanının "esnek sınırları" hakkında fikir ortaya koyabilmek amacıyla hazırlanmıştır. Çalışmanın odağı kullanılan süslemeleri var oldukları halleriyle ortaya koymak olduğundan, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde betimsel tarama modeli ile hazırlanmıştır. Bilinirliği yaygın bir örnek eser seçilerek bu eserin bir bölümü üzerinde her ölçü için üç alternatif süsleme gösterilmiş, küçük bir bölümde bile oldukça fazla sayıda alternatif süsleme geliştirilmiştir. Bu süslemeler açık yazımla notaya alınmış, ayrıca nota yazımının Klasik Türk Müziği'nin yapısında olan mikro işlemleri ancak yaklaşık bir boyutta gösterebilmesinden dolayı, karşılaştırma yapma imkanı sunabilmek için her ilgili süslemenin icrâsı tarafından seslendirilerek karekodlara dönüştürülmüştür. Çalışmanın sonucunda süslemelerin sabit değil, her icrâcının birikim ve kültürlenmesine göre çeşitlendirilmeye çok açık bir yapıya sahip olduğu ve ses icrâcılarının, küçük değerli işlemlerle çeşitli zaman birimlerinde farklı kombinasyonlar yaparak alternatif süslemeleri oluşturulabilecekleri gösterilmiştir. Çalışmada sunulan süsleme alternatifleri, öğrencilerin doğaçlama kabiliyetlerinin ve süsleme çeşitliliği algılarının geliştirilmesinde yön gösterici bir nitelik kazanmaktadır. Süslemelerin esnek sınırları ise, bestenin ezgi hattının tanınabilir kalması ve icrâcının alanıyla ilgili bir zevk geliştirebilmesi ile çizilmiştir. Meşk geleneğini yaşamış icrâcılarının ritmik yapıya bağlılık konusundaki tutumları da, konuyla ilgili fikir veren bir diğer faktör olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonunda süslemelerin beste yapılarıyla ilgili olup olmadığı sorusu sorularak, benzer bir çalışmanın farklı formlar üzerinde gerçekleştirilmesi önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Klasik Türk Müziği, ses icrâcılığı, süsleme, doğaçlama vokal icrâ

Giriş

Süslemeler diğer müzik türlerinde olduğu gibi Klasik Türk Müziği'nde de eserin estetik özelliğine etki eden en önemli müzikal unsurlardan biridir. Şüphesiz ki bir müzik eserini icrâ eden icrâcının, eserin dinleyiciye sunumu esnasında bestekarın duygu ve düşüncelerini dikkate alarak üretmiş olduğu birtakım müzikal davranışlar bulunmaktadır. Bu davranışlar içinde yer alan süslemeler icrâcının müzikal bilgi birikimi ve kültürlenmesine göre şekillenmektedir. İcrâcının kullanmayı tercih ettiği süsleme stili usta-çırak ilişkisi içinde öğrenilenlere bağlı olup icrâ üslûbuna büyük oranda etki etmektedir.

Klasik Türk Müziği yazılı bir geleneğe bağlı olmadığından, eserler çoğunlukla bestelendikleri tarihte değil, daha sonraki kuşaklar tarafından notaya alınmıştır. Dolayısıyla notanın

en önemli görevi eserlerin unutulmamasını sağlamak olarak görülmektedir. Yerine getirdiği bu görevle nota bir taslak, bir iskelet niteliğindedir. Bu nedenle süslemeler de notasyona birebir aktarılmamış, icrâciya ait bir özgürlük ve yorum alanı olarak bırakılmıştır.

Eugene Borrel'in icrâcının yorum serbestliğine yaptığı vurguyla konunun temel hatlarını çizdiği tespiti şu şekildedir;

Her şeyden önce eserin makamının değişmemesi gerekiyor. Sonra, eserin uzunluğu aynı kalmalı. Eğer eserde Aksak usulü yirmi kere vurulmuşsa bu sayı hep aynı kalır. Melodik çizginin karar sesleri, es'ler, saz payları ve aranağmeler yer değiştiremezler ve nihai karar nağmeleri hep aynı kalır. Bunun dışında aşağı yukarı her şey serbesttir: bir dörtlünün yerine iki sekizli ya da bir triole koymak caizdir, aralıklar değiştirilebilir, birçok kural çiğnenebilir. Bu noktada Türkler eski Fransız ve İtalyan ekollerine benzer. Beste, her seferinde icracı tarafından süslenmesi gereken ve onun becerilerini sergileyebileceği basit bir *şema*'dır sadece. Tıpkı Lulli'nin eserlerinde olduğu gibi, cansız bir musiki metnine geleneğe uygun fakat icracının fantezisine kalmış süslemelerle hayatıyet kazandırılması gerekiyor. İracı burada neredeyse tamamen özgürdür. Öyle ki, tanınmış bir icracının versiyonunda kromatik bir dizide icra edilen bir bölüm, diğer bir prestijli icracının versiyonunda diatonik olabilecektir. Ama bu büyük özgürlüğün düzensizliğe ve anarşiye yol açtığı sanılmasın. Çeşitli süslemelerin ardında esas bestenin melodik çizgisini her zaman teşhis etmek mümkündür (Aktaran, Behar, 2006, s. 82).

Yazılı bir geleneği olan Klasik Batı Müziği'nde de Türk müziği câmiâsında sıklıkla ifade edilenden farklı olarak, tüm süslemelerin standartlaştırılıp şüpheye yer vermeyecek şekilde notasyona tam olarak aktarılabilir durumu zaman içinde gelişme göstermekle birlikte uzun süre tartışmalı konular arasında yer almıştır.

Klasik Batı Müziği'nde XVII. yüzyıldan önceki dönemde besteciler tarafından notasyonda gösterilmeyen süslemelerin, icrâcılarının kendi yetenek ve maharetleriyle doğaçlama olarak gerçekleştirilen bir uygulama şeklinde olduğu bilinmektedir. Bu tarihten itibaren süslemelerin nota üzerinde gösteriminin ilk örnekleri görülmeye başlanmış, ilerleyen dönemde besteciler süslemeler için kendilerine ait olan bazı sembolleri kullanarak bunları tablo halinde eserlerinde göstermişlerdir (Aktaran, Özçelik, 2002, s. 79, 81).

Pirgon'un ifade ettiği gibi, süslemeler rönesans döneminden başlamakla birlikte özellikle barok dönemde büyük gelişim göstermişlerdir. Bu dönemin eserlerinin icrâsı, süslemelerin gösterim şekilleri ve adlandırılması konularında ülkeler ve besteciler arasında farklı uygulamalar bulunmaktadır. Bazı besteciler süslemeleri en yalın şekilleriyle yazıya aktarıp yorumu icrâcının alanı olarak görmekteyken, bazı besteciler ise bunları ayrıntılı olarak belirterek bunun dışına çıkılmamasını istemişlerdir. Klasik dönemde ise süsleme yazımı konusunda bazı gelişmeler yaşanmakla birlikte belirsizliklerin devam ettiği görülmektedir. Standartlaşma daha çok XVIII. yüzyılın sonlarında görülmektedir. XIX. yüzyıldan itibaren romantik dönemde süslemelerin işaretlerle gösterimi yerine ayrıntılı yazımı tercih edilmiştir (Pirgon, 2010, s. 115-118). Sözer'e göre de: "Ses ya da çalgı müziğinde, ezgiye kıvraklık kazandırdığına inanılan bu bezemeler, önceleri daha çok sanatçıların ustalıklarına, zevklerine bırakılırdı... 18. yüzyılın sonlarındaysa, besteciler süsleme öğelerini müziklerine kendileri katmaya başladılar..." (Sözer, 1996, s. 668).

Klasik Türk Müziği'nde ise eser notalarının birbirinden farklı versiyonları incelendiğinde bazı notalarda oldukça sade ve temel düzeyde ezgi hattını ifade edecek biçimde bir yazımın tercih edildiği, diğer bazı notalarda ise daha ayrıntılı bir yazıma gidildiği görülmektedir. Ancak ayrıntılı yazılan notalarda da süslemeler genellikle çarpmaların gösterilmesiyle sınırlı kalmış, ezgilerin ifade ettiği nota değerlerinin nispeten daha açık yazımı şeklinde bir yaklaşım daha çok tercih edilmiştir.

Gerek Klasik Batı Müziği'nde gerekse Klasik Türk Müziği'nde süslemeler üzerinde yapılan çalışmalar incelendiğinde konunun daha çok müzik yazısı üzerinden değerlendirildiği

görülmektedir. Klasik Batı Müziği'nde süslemelerin tarih sürecindeki değişimine odaklanan araştırmalarda tartışma konuları daha çok süslemelerin yazıya aktarılıp aktarılmaması, aktarılma biçimleri, kullanılan semboller, ülkeler veya besteciler arasındaki farklılıklardan doğan karmaşalar, icrâcılarının süslemeleri müzik yazısı üzerinden doğru anlayıp anlayamaması gibi konular üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Klasik Türk Müziği'nde süslemeler konusundaki araştırmalarda da benzer bir odak görülmektedir. Yapılan çalışmalarda, notada gösterilmeyen süslemelerin sınıflandırılması, müziğe etkilerinin analizi ve bunlara yönelik işaretlerin belirlenmesi (Turgay & Ayangil, 2016, s. 1165), notanın icrâ ile tam olarak örtüşmemesinin öğrencilerin eğitiminde yarattığı problemler (Ayaz vd., 2018, s. 1687), aynı eseri seslendiren farklı icrâcılarının kullanmış oldukları süsleme tekniklerinin birbirleriyle ve ilgili eserin notası ile karşılaştırılması (Doğan, 2019, s. 103), icrâ edilen ile notada yazılı olan ezgi arasındaki farklılıklar (Ayaz & Kaplan, 2020, s. 215), bir eserin notası ile icrâ edilmiş halinin ses kaydı arasındaki süsleme farklılıkları (Timur & Çakırer, 2020, s. 1916) gibi, süsleme kullanımlarını müzik yazısı üzerinden değerlendiren konuların ağırlıkta olduğu görülmektedir.

Süslemeler hakkındaki tanımlamalarda da aynı yaklaşım hakimiyetini korumaktadır. Örnek vermek gerekirse;

- “ifadenin şive ve gücünü arttırmak için esas bir sese katılan nağme notaları” (Gazimihal, 1961, s. 239),
- “nota yazısında bir takım fer’i işaretler vardır ki, bunlar, asıl notada gösterilmesi güç ve mahzurlu bir takım seslere delâlet ederler... Eserin tezyînine ve daha nuance’lı bir ifadeye sahip olmasına yararlar” (Öztuna, 1990, s. 324),
- “bir ezginin anlatımını güçlendirmek, kulağa daha etkili gelmesini sağlamak amacıyla eklenen notalar. Bir tür ses bezemesi” (Sözer, 1996, s. 668),
- “acciaccatura, mordan, appoggiatura, tril gibi her tür süs notası” (Aktüze, 2010, s. 440),

gibi tanımlamalar dikkate alındığında müzik yazısı odaklı bir tanımlama anlayışının varlığı ilk etapta göze çarpmaktadır.

Müzik yazısıyla süslemelerin ilişkisi elbette ki bu konuda ilk akla gelen durum olarak çalışmalarda önemli bir yer tutmaktadır. Ancak süslemelerin de çoğunlukla doğaçlama kökenli olduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle süslemeler, sözlü geleneğe bağlı, irtical ve yorum unsurunun önemli bir yer tuttuğu müziklerin en temel işlemleri olarak sayılabilir.

Yazılı bir geleneği olan müziklerde, ister bestecinin kendisinin yazdığı ister editörler tarafından yazılan notalar aracılığıyla olsun bir müzikle ilk karşılaşma nota vasıtasıyla gerçekleşmektedir (Aktaran, Yiğit & Nayir, 2019, s. 1592). Oysa yazılı bir gelenek içerisinde gelişmeyen müziklerde ise bir müzikle ilk temas müziğin yazısı değil seslerin kendisi ile olmaktadır. Müzik yazısı sonradan kullanıma girmiş bile olsa icrâcılar nazarında asıl önemli olan, notayı birebir okuyup uygulamak veya nota üzerinde ihtiyaç duyulabilecek her türlü süslemeyi bulmak değil, seslerin ve ezgilerin öğrenilebileceği bir kaynağın/hocanın varlığıdır. Bu nedenle Klasik Türk Müziği'nde meşk yöntemi (gösterip yaptırma, usta-çırak ilişkisi, karşılıklı temas ve etkileşim) her zaman vazgeçilmesi dahi düşünülemeyen niteliğiyle geçerliliğini korumaktadır.

Klasik Türk Müziği'nde bir eserin referansı eserin notasından ziyade, o eseri öğreten hoca olduğundan, süslemelerin notasyona aktarılıp aktarılmaması da icrâcılık için bir kriter olarak görülmektedir. Dolayısıyla ses icrâcılığında süslemelerin nota üzerinde gösterilip gösterilmemesi onların öğretimi, öğrenimi ve icrâsı için çoğunlukla bir temel teşkil etmemektedir. Behar'ın ifade ettiği gibi: “... bugün dahi birçok sazende ve hânende notayı eserin bizzat kendisi olarak görmez, onu sadece eseri icra etmek için yardımcı bir unsur, basit bir hatırlatma aracı olarak telâkki eder” (Behar, 2006, s. 15).

Klasik Türk Müziği'nin doğaçlama özelliği, icrâcılara da bir süsleme serbestisi getirmektedir. Aynı icrâcının her icrâsında farklı çeşitlemeler yapması sık görülmekte ve olağan bir durum olarak kabul edilmektedir. Serbest kullanım imkanının açık olduğu bir icrâ basit gibi görünebilir, istenen her şeyin yapılabileceği, uçsuz bucaksız bir alan olarak algılanabilir, ancak bir zevk geliştirebilmek zaman almaktadır. Ayyıldız'ın Türk halk müziği üzerine benzer bir konuda yaptığı çalışmada değindiği gibi:

Ham ezgisel malzemenin üretimi, yüzyıllar geçen süreçte çevresel ve yerel etkiler ile oluşan ve topluluk tarafından benimsenmiş ses sistemi, ses sistemi içerisindeki aralık ilişkileri ve perde ilişkileri ve yörenin müzik kültürü çerçevesinde var olan müzik algısını gözeterek uygulanan kişisel buluş (havalandırma) veya alıntılama yöntemi ile gerçekleşir (Ayyıldız, 2020, s. 1293).

Ezgisel hattın tümünü değer olarak küçük sayıca fazla süslemelerle doldurmak bir yöntem gibi görünebilir. Bir müzikal birikim ve kültürlenme gerektiren zevk geliştirme meselesi burada devreye girmektedir. Dikkat edilmesi gereken şey, yapılabilecek kadar çok süslemeyi en hızlı şekilde yapmak değil, bestekârın kurgulamış olduğu ezgi hattını optimum düzeyde süsleyerek ezgi zenginliği sağlamaktır. Yapılan süslemeler ne kadar serbest olursa olsun, önem verilmesi gereken icrâ ölçütünün, kabaca ezgisel hattın her hâlükârda tanınabilir bir halde kalması olduğu söylenebilir. Sınırlar yok değildir, ancak esnektir, bu “tanınabilirlik” özelliğine odaklanarak bir çerçeve çizmek mümkün olabilir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada üzerinde durulmak istenen durum, süslemelerin nota üzerinde gösterilip gösterilmemesi veya birbirinden farklı gösterim şekilleri ve bunlara ait yeni önerilerle süslemeleri sabit ve değişmez kalıplara, standartlara sokarak konuyu çözüme bağlayıp sonuçlandırmaktan ziyade; icrâda var olan özgürlük alanlarını gözler önüne sererek, ses icrâcılarının süsleme kullanımları bakımından farklı çeşitlemeler üretebilmelerinin önünü açmaktır.

Bu makalenin ilk amacı, geçmiş kuşaklardan güzüümüze aktarılmış olan halleriyle ses icrâcılarının müzikal bilgi birikimine işleyen süslemelerin birbirinden farklı kullanım şekillerini örneklerle göstererek, halihazırda var olan ancak tanımlanmakta ve açıklanmakta zorlanılan yorum özgürlüğü alanının “esnek sınırları” hakkında fikir ortaya koyabilmektir. Bunun yanı sıra icrâcılığa yeni adım atan öğrencilere, kendilerinin de üzerine eklemeler/çıkarmalar yaparak ses icrâcılığında farklı üretimler ortaya koyabilecekleri süsleme kullanımlarından temel öneriler sunabilmek de çalışmanın bir diğer amacıdır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma Klasik Türk Müziği ses icrâcılığında süslemeler konusunda yapılması gerekenlerle idealize edilmiş öneriler sunmaya odaklanmamıştır. Aksine çalışmanın odağında olan durum, kullanılagelen süslemeleri var oldukları şekilleriyle alternatifleriyle birlikte ortaya koymak ve bu yolla muhtemel yeni çeşitlemelere zemin hazırlamaktır.

Bu nedenle bu çalışma nitel araştırma yöntemi çerçevesindeki betimsel tarama modeli ile hazırlanmıştır. Nitel araştırmalarda olaylar, çeşitli nitel veri toplama yöntemleri kullanılarak tabii ortamlarında gerçekçi ve bütünlüklü bir bakış açısıyla ele alınarak değerlendirilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 41). Var olan bir durum; betimsel araştırmalarda özenli ve mümkün olduğunca eksiksiz bir şekilde açıklanmaya (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz & Demirel, 2014, s. 22), tarama modelinde ise olduğu şekliyle betimlenmeye çalışılmaktadır (Karasar, 1995, s. 77).

Çalışmanın odağındaki süslemeleri alternatifleriyle ortaya koyma durumu, seçilen bir örnek eser üzerinden gösterilmiştir. Bu seçimde özellikle eserin bilinirliğinin yaygın olmasına dikkat edilmiştir. Repertuvarda bulunan pek çok sözlü formdan bir tanesi olan şarkı formundan seçilen bir

eser üzerinde süsleme alternatiflerinden örnekler ortaya koyulmuştur. Gösterimi yapılan her bir ölçü için üç alternatif süsleme örneği verilmiştir.

Nurettin Çelik¹'e göre, insan sesi aracılığıyla yapılan süslemeler, insan hançeresinin atık hareketlerinden dolayı algılanma ve tespit edilme bakımından çalgılarla yapılan süslemelere göre daha zor olabilmekte, kimi zaman da süslemelerin ayırt edilmesi mümkün olamamaktadır (Aktaran, Turgay, 2016, s. 1167). Türk halk müziği alanında yapılan bir çalışmada da vokal icrâdaki süslemelerin algılanmasında benzer zorlukların bulunduğu gösterilmiştir. Uslu'ya göre: "...Ertaş icralarının aktarımı ve incelenmesi sırasında vibrato ile tril ifadeleri arasında zaman zaman algı sıkıntısı ortaya çıkmaktadır... Süsleme notalarının icrasıyla ilgili genel bir algının bulunmasına karşın, bu algının kesin kurallarla sınırlanmadığı ve insiyatif payının olduğu bilinmektedir" (Uslu, 2014, s. 81, 82).

Süsleme notaları elbette ki icrâ analizlerine bir yön vermektedir. Ancak ne kadar ayrıntılı yazılmış olurlarsa olsunlar Türk müziğinin yapısında bulunan mikro işlemleri tam olarak gösterememektedirler. Yapılan çalışmalarda büyük benzerlik oranıyla notalanan icrâlar bulunmakla birlikte icrânın ses kaydı dinlenildiğinde bu notalar ile yüzde yüz bir örtüşmenin sağlanamadığı görülmektedir.

Bu nedenle bu çalışmada, eserin belli bölümlerine ait olan alternatif süslemeler önce parçalar halinde notaya alınmış, ardından ilgili bölümün icrâsı tarafımdan seslendirilerek karekoddara dönüştürülmüştür. Aynı bölüme ait olan nota ve karekod metin içinde yan yana gösterilerek, okuyuculara dinleme ve karşılaştırma imkanı sağlanması yoluna gidilmiştir. Ses kayıtlarında bazı hecelerin ilk harfleri kendinden önceki ölçüde kalmış, bu durumda olan ölçülerin seslendirilmesi ölçü başına gelen harften başlatılarak yapılmıştır. İlgili ses kayıtları kız neyi akordundan icrâ edilmiştir.

Bu çalışmada, metni lüzumundan fazla uzatacağından dolayı, seçilen eserin birçok farklı arşivden açık erişimle ulaşılabilecek olan nota versiyonlarına yer verilmemiştir. Bunun yerine sadece aktarılmak istenen ilgili bölümlerin gösterimi tercih edilmiştir.

Çalışmanın odağı süslemeler konusundaki müzik yazısını geliştirmek değil, bir eserin aynı bölümündeki farklı süsleme kullanımlarını ve bunların her zaman çeşitlendirilmeye açık bir yapıya sahip olduğunu örneklerle göstermek olduğundan, nota yazımında süsleme işaretleri yerine açık bir yazım tercih edilmiştir.

Eser Üzerinde Alternatif Süslemelerin Gösterimi

Klasik Türk Müziği'nde bir eserin belli bir bölümünde uygulanabilen birbirinden farklı süslemeler bulunduğu bilinen bir gerçektir². Bu süslemeleri her icrâda az çok değiştirmek ve çeşitlendirmek de mümkündür. Farklı icrâcıların veya aynı icrâcının farklı zamanlardaki icrâlarında, eserin aynı bölümü üzerinde değişik süslemelere yer vermeleri oldukça sık rastlanan bir durumdur. Aşağıda Hacı Arif Bey'in hicaz makamındaki "Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri ahu" mısrasıyla başlayan şarkısının zemin bölümü üzerinde süsleme alternatiflerinden belli başlıları gösterilmiştir.

¹ Serhanende, fasıl müziği icrâcısı.

² Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâ derslerine ait ses kayıtlarında, öğrencilerine özellikle eserin aynı bölümünde uygulayabilecekleri süsleme alternatiflerini sesiyle örneklendirerek göstermesi, bu konuda dikkat çekici bir kayıt olarak kişisel arşivlerde yer almaktadır.

Şekil 1: Birinci Ölçünün Birinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 2: Birinci Ölçünün İkinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 3: Birinci Ölçünün Üçüncü Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

le di bu

Şekil 4: İkinci Ölçünün Birinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

le di bu

Şekil 5: İkinci Ölçünün İkinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 6: İkinci Ölçünün Üçüncü Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 7: Üçüncü Ölçünün Birinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 8: Üçüncü Ölçünün İkinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 9: Üçüncü Ölçünün Üçüncü Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 10: Dördüncü Ölçünün Birinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 11: Dördüncü Ölçünün İkinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 12: Dördüncü Ölçünün Üçüncü Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 13: Beşinci Ölçünün Birinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 14: Beşinci Ölçünün İkinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 15: Beşinci Ölçünün Üçüncü Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 16: Altıncı Ölçünün Birinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 17: Altıncı Ölçünün İkinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 18: Altıncı Ölçünün Üçüncü Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 19: Yedinci Ölçünün Birinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 20: Yedinci Ölçünün İkinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 21: Yedinci Ölçünün Üçüncü Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 22: Sekizinci Ölçünün Birinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 23: Sekizinci Ölçünün İkinci Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Şekil 24: Sekizinci Ölçünün Üçüncü Alternatif Süslemesinin Nota ve İcrâsı

Gösterimi yapılan alternatif süslemeler genel bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda, süsleme terminolojisi ile açıklanabilen bazı kullanımlar olduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak bunlar zaman zaman birbirleriyle karışabilen veya iç içe geçmiş bir yapı sergilemektedirler. İcrâ sırasındaki irticalen yapılan, birbirinden her zaman tam olarak ayrıştırılamayan süslemelerin farklı zaman değerlerindeki birleşimleri de göze çarpmaktadır. Bu çalışmada odaklanılan nokta notadan görme ve deşifre olmadığından, icrâ edilen ile yazılanın kıyası üzerinde de durulmamıştır. Makam karakterine bağlı olarak şekillenen ezgi kesitleri üzerindeki perdelerin esas veya yardımcı ses olma niteliklerine göre, kullanılan sesler arasındaki ilişki düşünülerek serbest ve özgür süslemeler yapılabilir. Ancak yine de belli ritmik kalıplarda görülen belirli süslemeler dikkat çekmektedir.

Çalışmada gösterilen alternatif süslemelerde, çarpma (appoggiatura), tremolo, tril, geçiş notası ve grupetto süsleme teknikleri bulunmaktadır.

Çarpma: Çoğunlukla esas sestten bir pest veya tiz sesin esas sese çarpıtılmasıyla meydana gelen, komşu sesle yapılan alttan veya üstten destek süslemesidir (Öztuna, 1990a, s. 197; b, s. 324). Değerini kendinden önceki veya sonraki sestten alan çeşitleri bulunmakla birlikte, Klasik Türk

Müziği'nde en çok kullanılan çeşidi değerini kendinden önceki sestten alan çarpmadır (Yahya Kaçar, 2005, s. 218). Şekil 1'de birinci düğah perdesi, şekil 7'de birinci dik kürdi ve hüseyini perdeleri, şekil 8 ve 9'da "gön" hecesine denk düşen birinci dik kürdi perdesi, şekil 19'da birinci nim hicaz ve gerdaniye perdeleri, şekil 22'de ikinci ve üçüncü hüseyini perdesi değerini kendinden önceki sestten alan çarpmaya örnektir. Bahsi geçen ezgi kesitlerinde çarpma örnekleri genellikle küçük değerli ve noktalı bir tartım bölünmesi içeren ezgi yapılarında görülmektedir.

Tremolo/Çarpma: Titreşim anlamına gelen tremolo, sesin asıl nota ile ona yakın çok küçük bir aralık arasında titreştirilmesidir (Aktüze, 2010, s. 646). Bazı tanımlara göre ise tremolo tek bir ses üzerinde yapılan oldukça küçük titreştirmelerdir ve başka bir sesle ilişkisi bulunmamaktadır (Öztuna, 1990b, s. 325). Tek bir ses üzerinde gırtlak hareketiyle elde edilen vokal tremolo zaman içinde vibrato ve tril olarak tanımlanmaya başlanmıştır (Aktaran, Özbilen, 2007, s. 19). Çalışma içerisinde süsleme alternatifleri gösterilen ezgi kesitlerinde aynı bölüm hem bir vokal tremolo hem de bir çarpma olarak değerlendirilebilir. Şekil 3'te üçleme içindeki rast perdesi üzerinde yapılan tremolo aynı zamanda düğah perdesinde yapılan bir çarpma olarak değerlendirilebilir. Rast perdesine gırtlakla yapılan her vuruş, düğah perdesinde bir çarpma yapılmış gibi bir ses çıkarılmasına neden olmaktadır. Şekil 5'te ve şekil 6'da üçleme içindeki dik kürdi ve nim hicaz perdeleri, şekil 8'de üçleme içindeki nim hicaz ve neva perdeleri, şekil 16'da birinci üçleme içindeki neva ve hüseyini perdeleri ile ikinci üçleme içindeki nim hicaz ve neva perdeleri, şekil 20'de üçleme içindeki buselik ve nim hicaz perdeleri, şekil 21'de üçleme içindeki neva ve hüseyini perdeleri için de aynı durum söz konusudur. Bahsi geçen ezgi kesitlerinde tremolo/çarpma örnekleri genellikle üçlemeli tartımlar içeren ezgi yapılarında görülmektedir.

Tril: Tril, tam veya yarım ses mesafesi bulunan iki sesin sırayla ve hızlı şekilde tekrar edilmesiyle oluşur (Uluç, 2002, s. 49). Şekil 2'de "say" hecesine denk düşen düğah perdesi, şekil 13'ün ve şekil 15'in son bölümünde hüseyini perdesi, şekil 18'de nim hicaz perdesi, şekil 23'de bağdan sonra gelen hüseyini perdesi trile örnektir. Bahsi geçen ezgi kesitlerinde tril örnekleri genellikle noktalı değil eşit bir bölünme içeren ezgi yapılarında görülmektedir.

Geçiş Notası: Genellikle değerini kendinden önceki notadan alan geçiş notaları, bir, iki ya da üç küçük ses ile eklenen süslemelerdir (Aktaran, Özbilen, 2007, s. 25). Şekil 6'da "bu" hecesine denk düşen bölümde sırasıyla nim hicaz ve dik kürdi perdeleri, şekil 24'de bağdan sonra gelen hüseyini ve neva perdeleri geçiş notasına örnektir.

Grupetto: Esas sesin bir ton yukarısı ya da aşağısından başlayan kümelenme şeklindeki üç dört sestten oluşan grupetto, esas ses, esas sesin bir üst sesi ve bir alt sesi arasında hızlıca icrâ edilmektedir (Gazimihal, 1961, s. 104). Şekil 9'da esas ses olan nim hicaz perdesinin etrafında sırasıyla nim hicaz, neva, nim hicaz, dik kürdi, nim hicaz perdeleri; şekil 12'de "lü" hecesine denk düşen bölümde esas ses olan nim hicaz perdesinin etrafında sırasıyla nim hicaz, neva, nim hicaz, dik kürdi, nim hicaz perdeleri; şekil 14'de esas ses olan neva perdesinin etrafında sırasıyla neva, hüseyini, neva, nim hicaz, neva perdeleri; şekil 17'nin son bölümünde esas ses olan nim hicaz perdesinin etrafında sırasıyla nim hicaz, neva, nim hicaz, buselik, nim hicaz perdeleri; şekil 20'de esas ses olan neva perdesinin etrafında neva, hüseyini, neva, nim hicaz, neva perdeleri ile yapılan süslemeler grupettoya örnektir.

Süslemeleri sadece görüldüğü yerlerdeki hallerine göre değil, peşi sıra veya hemen önce gelen ezgi yapılarıyla olan ilişkileri içerisinde ya da içinde bulundukları ezgisel seyirlerdeki konumlarına göre anlamlandırmak gerekmektedir. Çarpma kullanımından örnek vermek gerekirse, şekil 1'de düğah perdesinde yapılan çarpma, yeden mahiyetinde olan rast perdesinden makamın karar sesi olan düğah perdesine doğru yönelen bir ezgi içinde, eserin başlangıç bölümü olması sebebiyle makamın karar hissini kuvvetlendirmiştir. Ardından gelen "dey" hecesine denk düşen düğah perdesindeki daha uzun kalış, önceki motifte yapılan çarpmanın anlamını tamamlamaktadır. Şekil 7'de dik kürdi ve hüseyini, şekil 19'da nim hicaz ve gerdaniye perdelerinde yapılan çarpmalar

ise ezgisel genişleme yönü içinde önemli noktalarda bulunan perdelerdir. Şekil 5'te rast perdesine, şekil 6'da ise nim hicaz perdesine yönelen bir ezgi seyrinin hemen öncesinde kullanılan tremolo/çarpma ile şekil 13 ve şekil 15'te hüseyini perdesine yönelen bir ezgi seyrinden önce kullanılan tril, yönelinecek olan perdenin önceden duyurulması etkisini yaratarak sonradan gelecek olan perdeye kulakları ısındırmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Klasik Türk Müziği'nde sıklıkla kullanıldığı görülen süslemeler hem kalıplaşmış ezgiler halinde hem de icrâcılarının becerileri doğrultusunda icrâlarına doğaçlama eklemeler/çıkarmalar yapmalarıyla gelişim gösteren bir yapı sergilemektedirler. Bu yapı hoca ve öğrenci arasındaki usta-çırak ilişkisi aracılığıyla ve usta icrâcıları dinleme yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılarak müzikal hafızaya işlenmiştir.

Bu çalışma ile Klasik Türk Müziği alanındaki ses icrâcılarının hafızalarında kalan ve çoğunlukla farkında olmadan yapılagelen bu süslemelerin, aslında alternatif kullanımlara oldukça açık bir yapıya sahip oldukları gösterilmiştir. Şarkı formundan bir eserin sadece zemin bölümünde birinci mısranın işlendiği sekiz ölçülük bir kısmında bile, her ölçüye yalnızca üç alternatif kullanım gösterildiği halde, oldukça fazla sayıda süsleme alternatifi ortaya çıkmıştır. Eserin tümü düşünüldüğünde ve ayrıca nakarat dönüşlerinde de farklı süslemeler yapılması adeti göz önünde tutulduğunda olası süsleme çeşidi sayısı katbekat artmaktadır.

Bunun yanı sıra çalışmada gösterilen süsleme alternatifleri sabit ve değişmez değildirler. Her icrâcının müzikal birikim ve kültürlenmesine göre, icrâsına ufak değerli işlemelerin çeşitli zaman birimlerindeki farklı kombinasyonlarını ve ayrıca farklı nüans unsurlarını katması muhtemeldir.

Süslemeler konusundaki bu ucu açık çeşitlilik genç öğrenciler için kafa karıştırıcı olabilmektedir. Çalışmada sunulan sınırlı süsleme alternatifleri, bu konuda bir temel düzey önerisi olarak değerlendirilirse, genç icrâcılarının doğaçlama kabiliyetlerinin ve süsleme çeşitliliği algılarının geliştirilmesinde yön gösterici bir nitelik kazanmaktadır.

Gelişkin bir zevke ve birikime sahip icrâcılarda ise göze çarpan en temel nokta, daha çok küçük değerli işlemelerin farklı kombinasyonlarını bestenin ezgi hattının tanınabilirliğini kaybettirmeden kullanmalarıdır. Bu durum eserin bütün bölümlerinin süslemelerle doldurulması gerektiği anlamını elbette taşımamaktadır. Ezgisel hat icrâcı tarafından süslemelerle enine genişletilirken, ana ezgi hattı her zaman duyumsanabilir. Ayrıca bestekarın müzikal ifadesinin dışına çıkan ve uygulamış olduğu makam seyrine ters düşecek perdelerin kullanımına rastlanmamaktadır.

Bestenin ezgi hattının tanınabilir kalması ve icrâcının alanıyla ilgili bir zevk geliştirebilmesi süslemelerin esnek sınırları hakkında en genel çerçeveyi çizmektedir. Bunun yanı sıra ritmik yapının öneminin kavranması da bu konuda fikir verebilecek bir diğer husustur.

Meşk geleneğini yaşamış ve bugün ses kayıtlarına ulaşılabilen usta icrâcılarının önem verdikleri dikkat çeken bir nokta, süslemeleri özgürce uygularken eserlerin usûl yapısına uygun hareket etmeleridir. Bunun nedenini, bir geçiş ve kaynaştırma dönemi icrâcıları sayabileceğimiz bu icrâcılarının, yazılı olmayan gelenekten yetişen hocaların eğitimini tecrübe etme fırsatları olmasına bağlamak yanlış olmayacaktır. Sözlü gelenekte eserler ancak usûl kalıbı üzerine oturtularak ezberlenebildiği için bu kalıbı bozmak, kalıpların başına esler yerleştirmek, ezgilere esler sıkıştırmak hafıza için faydalı bir uygulama değildir. Sahip oldukları bu bilinç, meşk geleneğini yaşamış icrâcıları, bu yapıya uygun hareket etmeye yönlendirmektedir. Bazı kısa süreli, vurgu ve nüans amaçlı geciktirmeler, aksatmalar görülmekle birlikte, bunlar bir usûl kalıbının birim zamanının değerinden oldukça küçük değerlerde yapılmaktadır. Süsleme yapma pahasına eserin

kendi duraksamaları dışında usûl kalıbını değiştirecek eklemeler/çıkarmalar tercih edilmemekte, süslemeler mutlaka kalıba uygun halde işlenmektedir.

Bu çalışmanın neticesinde getirilebilecek en önemli öneri, benzer bir çalışmayı farklı formlar üzerinde gerçekleştirmektir. Süslemelerin beste yapılarıyla ilgili olup olmadığı, her formda benzer kalıp süslemelerin uygulanıp uygulanamayacağı gibi konular, üzerinde durulması gereken durumlar olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle farklı formlara ait eserler üzerindeki bir çalışmanın, formlarla süsleme kullanımları arasında bir ilişki olup olmadığı hakkında bulgular sağlayacağı düşünülmektedir. Melismatik öğelerin şarkı formuna göre çok daha fazla kullanıldığı beste ve ağır semâî gibi daha büyük formlarda, bir heceye düşen ezgi uzunluğu, tek nefeste icrâ edilmesi gereken hece uzunluğu gibi faktörlerin farklı formlardaki süsleme alternatiflerinde değişiklik yaratıp yaratmayacağı sorusu, incelenmeye değer bir konu olarak başka çalışmalara fikir sunmaktadır.

Kaynakça

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak ansiklopedik müzik sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Ayaz, N., Sevinç, S. & Turgay, N. Ö. (2018). Türk makam müziğinde süsleme elemanlarının kullanımının ses eğitiminde uygulanabilirliği. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*. 6(31), 1687-1720. <http://dx.doi.org/10.7816/ulakbilge-06-31-05>
- Ayaz, N. & Kaplan D. (2020). Meral Uğurlu tarafından icra edilen “bir elif çekti yine” eser örneğinde kullanılan süsleme ve icra teknikleri üzerine bir analiz. *Online Journal of Music Sciences*. 5(2), 212-231. <http://dx.doi.org/10.31811/ojomus.836960>
- Ayyıldız, S. (2020). Üslup, tavır kavramları ve icra teknikleri çerçevesinde Türk halk müziğinde süslemeler. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 9(72), 1290-1334. <http://dx.doi.org/10.7816/idil-09-72-09>
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.
- Behar, C. (2006). *Aşk olmayınca meşk olmaz geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Yapı Kredi Yayınları.
- Doğan, E. (2019). Acem aşîran makamındaki “bir haber ver ey sabâ” eseri örneğinde; klâsik Türk mûsikîsi kadın ses icrâcılarında Meral Uğurlu ve Sabite Tur Gülerman’ın tavır özelliklerinin tahlili ve mukâyesesi. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. 4(7), 102-120.
- Karasar, N. (1995). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Alkım Yayınevi.
- Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl şarkıcılığı açısından Türk Makam Müziği’nde süslemeler*. [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özçelik, S. (2002). Batı müziği yazısında süslemeler. *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 22(3), 77-91.
- Öztuna, Y. (1990a). *Büyük Türk mûsikîsi ansiklopedisi I*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990b). *Büyük Türk mûsikîsi ansiklopedisi II*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Pirgon, Y. (2010). Süslemelerin batı müziğindeki gelişim süreci. *e-Journal of New World Sciences Academy*. 5(3), 114-127.
- Sözer, V. (1996). *Müzik ansiklopedik sözlük*. Remzi Kitabevi.
- Timur, S. & Çakırer, H. S. (2020). Münir Nurettin Selçuk'un seslendirdiği bayati ayin-i şerifin icra stilleri yönünden analizi. *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*. 6(37), 1913-1920. <http://dx.doi.org/10.31576/smryj.657>
- Turgay, N. Ö. & Ayangil, R. (2016). Fasıl müziği icrasında nota dışı farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*. 4(1), 1165-1184. <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2016.04.01.00073>
- Uluç, M. Ö. (2002). *Müzik sözlüğü*. Yurtrenkleri Yayınevi.
- Uslu, E. (2014). *Orta anadolu abdallarının saz ve vokal icra özelliklerinin çözümlemesi: Neşet Ertaş örneği*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yahya Kaçar, G. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 25(2), 215-228.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yiğit, E. E. & Nayir, A. E. (2019). Rönesans ve barok dönem müzikal süslemelerinin tarihsel gelişimlerine, uygulanış şekillerine bir bakış. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 8(63), 1591-1602. <http://dx.doi.org/10.7816/idil-08-63-15>

Ses Kayıtlarının İndirme Bağlantıları

- Ölçü 1.1: https://drive.google.com/file/d/1GV5PE34IhO7C3f1Pup39n2sj_PTA0U5x/view?usp=sharing
- Ölçü 1.2: <https://drive.google.com/file/d/1j85XEe-WiH9bBWhg0qKWAicOMCT26tnt/view?usp=sharing>
- Ölçü 1.3: https://drive.google.com/file/d/14UrVWFb_bR8KQ7HnI8AhP6FXNxXJC_OY/view?usp=sharing
- Ölçü 2.1: <https://drive.google.com/file/d/1IVjyoXKu19-tgow9O0oaNuJgD6bg2Prg/view?usp=sharing>
- Ölçü 2.2: https://drive.google.com/file/d/1s_pvsVJawiB8e81-Y07BrBKcPkxvrjFx/view?usp=sharing
- Ölçü 2.3: <https://drive.google.com/file/d/12uIyY-8kta5WoqCnQfyx8o2g3nyHtmVP/view?usp=sharing>
- Ölçü 3.1: <https://drive.google.com/file/d/1F3R5i4LvknkEeMZ6RYYeWf7LHXn4VL31/view?usp=sharing>
- Ölçü 3.2: <https://drive.google.com/file/d/1MIdxq3iDMZ9nV5413kkN8LzyqM4XhGsK/view?usp=sharing>
- Ölçü 3.3: https://drive.google.com/file/d/1sFUipkhnX1sa_sPysEwteJ-g357llGSI/view?usp=sharing
- Ölçü 4.1: <https://drive.google.com/file/d/1x-9IAPRCYA11Pf4SD61lnKSjq-M7j52-/view?usp=sharing>
- Ölçü 4.2: https://drive.google.com/file/d/1jsGpIjTNLXg7mcYXIdNA5UJpefaK_3KH/view?usp=sharing
- Ölçü 4.3: <https://drive.google.com/file/d/1S0-MJrUOQF4kO-FVfzd03TheX301ZXKz/view?usp=sharing>
- Ölçü 5.1: <https://drive.google.com/file/d/1naTfkdGWixFqaH5vkQT09B55rLzkEOA8/view?usp=sharing>
- Ölçü 5.2: <https://drive.google.com/file/d/1MWNsg6vnbRYNbaJ8Erzg0LRdsHIsdGMw/view?usp=sharing>
- Ölçü 5.3: https://drive.google.com/file/d/19wUB_KZKaSTgzcl2uUt_CFTX7jPXybdV/view?usp=sharing
- Ölçü 6.1: <https://drive.google.com/file/d/1cZhkM-bMhYTWnA5Da8w7TyLTq8F3Ly7M/view?usp=sharing>
- Ölçü 6.2: <https://drive.google.com/file/d/12RzKAbW3KD847A2gXL3SB0jPmImMvCQe/view?usp=sharing>
- Ölçü 6.3: <https://drive.google.com/file/d/1EiJo85v0wl4r3xIawGY76EY6dRwF8VR/view?usp=sharing>
- Ölçü 7.1: <https://drive.google.com/file/d/17SLSn4oFV4u8JdG5K5ha0rby09g4iTQS/view?usp=sharing>
- Ölçü 7.2: <https://drive.google.com/file/d/184H2wwrBoBNE2L5pELkqF130xwKNTeeR/view?usp=sharing>

l 7.3: <https://drive.google.com/file/d/1iTpmg7JIs4rs35Lbhu55NzWEWBdFmnxR/view?usp=sharing>

l 8.1: <https://drive.google.com/file/d/1Ki3TzH4iBjSmkzPwvGu7IxlzDKhAEp7y/view?usp=sharing>

l 8.2: <https://drive.google.com/file/d/1NaTOjIIFbqurv7aiskVDfaU-qBLfqjsD/view?usp=sharing>

l 8.3: <https://drive.google.com/file/d/1FwzIoIzdLVdf3FzMEFVL8pBR9F3JoENf/view?usp=sharing>