İDİL

YORUM TERİMİNE TÜRK HALK MÜZİĞİ AÇISINDAN BİR BAKIŞ

Erhan USLU
Dr. Öğr. Üyesi., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, uslue@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0879-9497

Uslu, Erhan. "Yorum Terimine Türk Halk Müziği Açısından Bir Bakış". idil, 110 (2023 Ekim): s. 1739–1755. doi: 10.7816/idil-12-110-11

ÖZ

Çalışmada, müzik çevrelerinde ya da halk arasında bir performansa dair estetik değerlendirme söz konusu olduğunda sıkça kullanılan "yorum" teriminin etrafında şekillenen önermelerin Türk halk müziğindeki ifadesi ve yorumun gelenek içerisindeki durumunun açıklanması amaçlanmıştır. Bu eksende ilgili alanyazın taranmış, uzman görüşleri doğrultusunda kavramlar açıklanmıştır. Yorum terimi ve yorum ile ilgili kavramlar Türk müziği terminolojisi içerisinde tartışmalı bir konumda olup, uzmanlara göre farklılık göstermektedir. Müzik bilimi açısından incelendiğinde, yorum terimi "üslûp" ve "tavır" terimlerinden ayrı düşünülemez. Bu terimler genelden özele doğru düşünülürse: önce üslûba, sonra tavra, daha sonra da bu iki unsurun yoğrularak, kişiselliğin zirve yaptığı "yorum"a ulaşılabilir. Buradan hareketle belirli ortaklıklar içeren bir bölgedeki müzik türlerinin ve icra tarzlarının bütünü "üslûbu" oluşturmaktadır. Bu alanlardaki aktörlerin bireysel icra anlayışlarının geneli, icracı özelindeki "tavrı" oluşturmaktadır. Belirli bir üslûp ve kişisel tavırla yoğrulmuş eser ya da tür özelindeki bireysel sunuş biçimi ise "yorumu" oluşturmaktadır. Çalışma sürecinde örneklem için seçilen bölgeden/topluluktan incelenen sekiz eserin, farklı zaman dilimlerinde, farklı icracılar tarafından kaydedilen icraları incelenmiştir. İncelenen eserler ve beş farklı icracıya ait ses kayıtları QR kod ile çevrimiçi bir depo kaynağına yönlendirilerek, araştırmacıların erişimine sunulmuştur. Bu inceleme sürecinde tespit edilen değişimler, yeniden üretim ve bireysel sunma süreçleri halk müziğindeki "yorum" unsurunun varlığını açıkça ortaya koymaktadır. Geleneksel müziklerde, bir esere yaşama gücü veren etken, "yorum"dur. Bu müzik türünün yorumdan uzak düşünülmesi, eserlerin belli bir dönemde var olup yaşama gücünü yitirmesi ve zamanla yok olması demektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Müziği, Yorum, Yorumcu, Yorumlamak.

Makale Bilgisi:
Geliş: 5 Eylül 2023 *Düzeltme:11 Ekim 2023* *Kabul: 18 Ekim 2023*

© 2023 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Cumhuriyetten sonra başlayan türkülerin derleme süreci, Türk halk müziğinde yeni bir dönemin başlangıcıdır. Cumhuriyet sonrası devlet imkânlarıyla yüzlerce halk türküsü derlenerek repertuvara kazandırılmış, zaman içerisinde derlenen bu repertuvar ile yayın yapmaya başlayan topluluklar kurulmuştur. Bunlardan başta geleni Muzaffer Sarısözen yönetimindeki "Yurttan Sesler" korosudur. Bu topluluklar aynı zamanda birer eğitim yuvası olmuş, bünyesine kazandırdığı sanatçılara eğitim vererek bugün Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) başta olmak üzere, diğer resmi icra kurumlarında da takip edilen "radyo ekolü"nü ortaya çıkarmıştır. Devlet eliyle yapılan bu halk müziği hareketlerinin bütünü düşünüldüğünde merkeziyetçi, kurumsal ve modernist bir oluşum karşımıza çıkmaktadır. Aslında Osmanlı'nın neredeyse son 200 yılı ile başladığı düşünülen modernizm süreci yeni Türkiye'de üst noktalara ulaşarak her alanda olduğu gibi müzik alanında da etkili olmuştur. Şüphesiz, bugün birçok araştırmacı ve icracı için büyük önem arz eden ve kaynak teşkil eden TRT Türk halk müziği (THM) repertuvarı arşivi, bu sancılı sürecin sonucunda ortaya çıkan bir külliyattır.

1975 yılında Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının kurulması ve bu konservatuvarın 1982 yılı itibariyle İstanbul Teknik Üniversitesi çatısı altında eğitim vermeye başlaması ile Türk Müziği eğitimi akademiye taşınmıştır. Konservatuvarın ilk hocalarının, bu modernist sürecin ikinci kuşak aktörlerinden oluştuğu söylenilebilir (Uslu-Doğrusöz, 2021:1106). Zaman içerisinde Türk müziği eğitimi veren konservatuvarların sayılarının artması ve bu konservatuvarların kendi mezunlarından oluşan akademisyenlerinin yetişmesi ile birlikte ülkemizde müzik bilimi; müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri önem kazanmıştır. Bu süreçte halk müziğinin bireysel araştırmacılarının oluştuğunu, merkeziyetçi, yapısalcı ve modernist anlayışın yerini giderek postmodernist ve postyapısalcı bir sürece bıraktığı söylenilebilir. Böylece, bilimin sorgulayıcı ve rasyonel tavrıyla, "şu hoca böyle okurdu", "bu hoca böyle çalardı", "türkünün aslı böyledir", "orijinali budur" gibi somut olmayan önerme ve hegemonyalar göz ardı edilerek, halk türkülerinin neden sonuç ilişkisi içinde -kültürel konjonktür içerisindeki değişim çizgisi de gözetilerek- algılanması sağlanmıştır.

Hemen her platformda halk kültürünün dinamik (değişken) yapısı vurgulanmasına rağmen zaman içerisinde Cumhuriyet sonrası yapılan derleme çalışmaları sonucu oluşan nota yayınları türkülerin icrasında neredeyse tek kaynak olarak kullanılmaya başlanmıştır (Uslu-Doğrusöz, 2021:1106). Böylece bu anlayışta olan kurumsal yapılardaki icralar, günün normlarını yakalayamayarak güncel algı ve anlayıştan uzaklaşmaya başlamıştır. Doğa ve insanın değişimi, evrenin değişmez kuralıdır. Bugün altmış yaşında olan bir insanın yirmi sene önceki fotoğrafı ile fiziksel olarak aynı olamayacağı, bu değişimin sadece fiziksel değil, davranışsal olarak da farklı olacağı aşikârdır. Kültürün devamlılığı açısından büyük önem arz eden, Âşıklık geleneği içerisindeki taşıyıcı/aktarıcı halk sanatkârlarının, aynı türkü için kronolojik sıraya göre tespit edilen icra kayıtları incelendiğinde de yorum farklılıklarını görmek mümkündür. Heraklitos'un "Aynı nehirde iki kez yıkanılmaz" sözü de bu tespitlerimizi destekler niteliktedir. Bu mantıkla kaynağını insanın sosyal davranışlarından alan ve sürekli bir sonraki nesile aktarım süreci içinde olan türkülerin, yalnızca geçmişte belirlenen icra vesikası (nota) üzerinden algılanması mümkün değildir. Şüphesiz kültürel mirasın, yazılı, görsel ve işitsel olarak tespiti kültürel hafızanın korunması ve aktarımı açısından önemlidir. Bizim bu noktadaki düşüncemiz, konservatif yapının sadece koruma ve kollama görevinin olmaması, geçmiş ile bugün arasındaki bağın, süreçteki değişim çizgisi göz önünde bulundurularak algılanması yönündedir.

Stone, Theory for Ethnomusicology adlı eserinde kültürün yapısıyla ilgili şu bilgileri vermektedir:

"Kültür ürünleri statik değil dinamiktir. Kayda, yazıya geçirilmiş bir eser bitmiş değildir. Sözlü kompozisyon yöntemiyle dikkat çekilen icracı ve alıcının bir eseri oluşturmadaki etkisi performans teorisinin ilk temel tanımını oluşturmuştur. Doku, metin, bağlam (text, texture, context) performansın ana ilkeleridir(…) Etnomüzikoloji derleme ağırlıklı çalışmalarla başlamış, kültürel müzik ürünleri tarihi-coğrafi genişliğine ve derinliğine göre takip edilmiş, müziklerin bilinçaltındaki bastırılmış duygu temellerine, müziklerin yapısındaki kalıp ifadeler ile onlarda bulunan değişen ve değişmeyen unsurlar belirlenmiş, buradan da müziğin icra bağlamındaki şartlarının dikkate alındığı bir yaklaşıma doğru gidilmiştir. Burada hem icracı hem de alıcı aynı referans grubuna dâhildir. Değerleri, inançları geçmişe dair ortak bilgi paylaşımına aynı kodlar sistemine sahiptir. Her yeni icra kültürel bir yeniden üretimdir, yeniden yorumlanıştır" (2008:136-141).

Stone'un ifadelerine paralel olarak, geleneksel müzik ürünlerinin yüzyılları aşarak günümüze kadar yaşayabilmesinin, hatta ölümsüz olabilmesinin en temel nedenlerinden biri; her çağa ve o çağın gereklerine göre kendini yenileyebilme refleksini bünyesinde barındırması, yani statik (durağan) değil dinamik (değişken) oluşudur.

Bu olgu bir başka söyleyişle; bir eserin genel üslûp ve tavır özellikleri, yani özü, duygusal alt yapısı,

dil, edebi yapı, özgün karakteri, vb. temel dinamiklerinin korunup, güncel algı, duygu ve anlayış içerisinde yorumlanarak çağın özelliklerini de içinde barındıran (contex) yeni bir esere dönüşmesi sürecidir. Bu yönüyle doğal bir süreçte var olan dinamizm ya da yorum aynı zamanda doğanın gereğidir. Bütünüyle insan doğasından kaynaklanarak zamanla geleneğe dönüşmüş olan melodi kalıpları ve şiirler yine doğanın değişmez yapısı gereği, özden kopmadan, kesintisiz bir süreçte günün anlayışına göre yorumlanarak tazelenir ve yaşama gücü kazanır. En uzun ömürlü eserler, zaman içerisinde yorumlanıp sağlam bir konu, söz, melodi, anlatım bütünlüğüne kavuşmuş ve kendi sürekliliği doğrultusunda çağa göre yenilenebilme refleksini yapısında barındıran eserlerdir (Parlak 2023, Kişisel Görüşme).

1. Türk Halk Müziği Açısından Yorum Terimine Bir Bakış

Çalışmada, müzik çevrelerinde ya da halk arasında bir müzik eseri icrası için estetik değerlendirme söz konusu olduğunda sıkça kullanılan "yorum" sözcüğünün ve bu sözcük etrafında şekillenen önermelerin Türk halk müziğindeki ifadesi ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Yorum terimi ve yorum ile ilgili kavramlar Türk müziği terminolojisi içerisinde tartışmalı bir konumda olup, uzmanlara göre farklılık göstermektedir. Yorum: "Bir ürünün, bir modelin, bir sanat eserinin farklı bir açıdan ele alınarak yeniden oluşturulmuş biçimi; versiyon, bir müzik parçasını veya bir tiyatro oyununu kendine özgü bir duyarlık ve teknikle çalma, söyleme veya oynama" anlamlarıyla, sözlükte yer almaktadır (TDK). Şenel'e göre "Yorum: bir esere, sanatsal açısından yaklaşımla kişisel yeni bir anlam kazandırma süreci ve sunma biçimidir" (Şenel, Kişisel Görüşme, 2010).

Müzik bilimi açısından incelendiğinde, yorum terimi "üslûp" ve "tavır" terimlerinden ayrı düşünülemez. Bu kavramlar kaynaklarda çeşitli anlamlarda yer almaktadır. Arapça kökenli olan (uslūb) üslûp: "Bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi; biçem, tarz, stil" (TDK). Say, Avrupa müziği terminolojisinde kullanılan stil terimini, üslûpla aynı anlamda açıklamaktadır. "Müzikte karakteristik niteliklerin belirlediği bütünsel kavrayış" (2009: 491).

Şenel'e göre "bir müzik terimi olarak gerek anonim gerekse beste müzikleri açısından üslûp: Bir ürünün ya da ürünlerin kendi aralarında taşıdıkları içsel ya da dışsal ortaklıklar bütünü, bir başka söyleyişle; kendini oluşturan kuruluş, ana yapı, biçim ve türsel kimlikle ilgili ortaklıklar veya ortaklıkları çağrıştıran benzerlikler bütünüdür" (Şenel, Kişisel Görüşme, 2010)

Tavır terimi (tavr) Arapça kökenli olup, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügatta "hâl, eda, gidiş; davranış"; "musikide tutulan şahsi ve üstadane tarz" şeklinde sözlükte yer almaktadır (Develioğlu 2006: 1041).

Atlığ, kendisi ile yapılan kişisel görüşmede üslûp ve tavır terimlerini karşılaştırmalı olarak değerlendirmektedir. "Üslûp tabiatıyla daha geniş ve köklü bir anlam ifade ediyor; tavır ise üslûbun genel çerçevesi içerisinde daha şahsi bir kavram olarak telakki edilebilir. Tavır bir icrâcı için zamanla genişlik kazanıyor ve başkalarını da etkiliyor." (Atlığ 2012, akt. Zeybek 2012: 6)

Yavaşça ise üslûp ve tavrı etki alanları açısından değerlendirmektedir. Yavaşça'ya göre üslûp daha genel ve ortak bir icra anlayışını yansıtırken, tavırda kişiye özgülük öndedir. "Üslûp daha çok toplu icraları içine alan bir konudur diyebiliriz. Üslûp, belirli bir topluluğu, mesela bir koroyu ele alır. Mesut Cemil'in korosunun üslûbudur, bu devamlılık taşımaktadır. Tavır, eda kişiye mahsustur. Ustanın tavrıdır, tarzıdır, ustanın üslûbu değildir. Tavır, eda solisttir. Tavır bir kişinin ayrıcalığındadır. Ondan sonra gelen bir kişi, o ayrıcalık teşkil edenden seçme yapar". (Yavaşça 2012, akt. Zeybek 2012: 6-7)

Türk müziği alanı özelinde yapılan çalışmalarda, üslûp, tavır ve yorum kavramlarıyla ilgili tam bir mutabakat sağlanamamış, bu kavramlar sıkça tartışılagelmiştir. Alanın uzmanlarınca üslûp ve tavır terimlerinin çoğu kez birbirlerinin yerine kullanıldığı da ifade edilmektedir[1]. Türk Sanat Müziği çevrelerince, üslûbun belli bir tarzın içerisinde genel ortaklıklar bütününü ifade ettiği, tavrın ise daha kişisel bir bütünü ifade ettiği görüşü ağırlık kazanmaktadır. Bu kavramlar bir icracı için genelden özele doğru düşünülürse: önce üslûba, sonra tavra, daha sonra da bu iki unsurun yoğrularak, kişiselliğin zirve yaptığı "yorum"a ulaşılabilir.

Çalışma alanımız olması sebebiyle, Türk halk müziği açısından bu kavramları örneklemek, konuya dair bakış açımızı daha da somutlaştıracaktır. Örneğin ülkemizin Güneydoğu Anadolu bölgesinde sıklıkla icra edilen bir uzun hava türü "gazel" icralarının ortak hususiyetleri "Güneydoğu Anadolu bölgesi gazel

[1] Üslûp, tavır ve yorum terimleri üzerine yapılan detaylı araştırmalar için bknz. (Avcı Akbel, 2023), (Ayyıldız 2020), (Ersoy, 2017), (Terzi, 2016), (Zeybek, 2013).

okuma üslûbu" olarak tanımlanabilir. Bu üslûbu oluşturan aktörlerden Bakır Yurtsever'in (Bekçi Bakır) kendi duygulanma hali ya da gelenek içerisindeki kültürlenmesi ya da müzikal birikimi ile bütünleşen icralarındaki ortaklıklar bütünü "Bekçi Bakır Tavrı", gazel icrasında kullandığı ses tekniği, nüanslar, kalıp ezgilerin işlenişi vb. iç dinamikleri de "Bekçi Bakır Yorumu" olarak tanımlanabilir. Yine benzer bakış açısıyla, Orta Anadolu bölgesindeki müzik türlerinin ve icra tarzlarının bütünü, Orta Anadolu üslûbunu oluşturacaktır. Daha dar bir alanda üslûp ve tavır için bir tanımlama da yapılabilir. Orta Anadolu'nun Kırşehir, Yozgat, Kırıkkale gibi daha kuzeyinde kümelenmiş Türkmen-Abdal aşiretine has tür ve icra tarzlarındaki ortaklıklar bütününün, kendi içinde bir üslûp oluşturduğu söylenebilir. Buradan hareketle bu üslûpta icra yapan Türkmen-Abdal sanatçıların öncüleri: Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'ın bireysel icra tavırları, Orta Anadolu Türkmen-Abdallarına dair genel bir icra üslûbunu oluşturmaktadır. Bahsi geçen aktörler özelindeki "yorum" anlayışı, , Orta Anadolu Türkmen-Abdallarına özgü bir üslûp ve kişisel tavırla oluşan sunuş biçimi şeklinde ifade edilebilir.

"Âşıklık Geleneği sadece çalıp söylemeye dayanmayan, aynı zamanda bir usta tarafından öğretilmesi gereken bir iştir[2]. Âşıklıkta çırak yetiştirmek bir gelenektir. Usta olan kişi saza ve söze yeteneği olan bir genci çırak edinir, yanında gezdirir" (Kaya, 2007: 752), (Artun, 2001: 63-64). Bu ilişkide yazılı bir müzikal aktarımdan ziyade hafızaya dayalı bir aktarım söz konusudur. Çırak ustasından aldığı usta malı eserleri özümseyerek zaman içerisinde kendi ustalık yolunda yeniden üretme, yani kişisel yeni bir anlam kazandırma ve sunma sürecine girmektedir. Anadolu Âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinden olan Abdal Âşıklar arasında da değişim ve yoruma dayalı kişisel yeniden üretim çizgisini görmek mümkündür. Yöre; Kırşehir yöresi halk müziğinin sözlü ve çalgısal bağlamda yorumlanması/seslendirilmesine ilişkin çeşitli yorumcuların ses kayıtlarını karşılaştırmalı olarak incelediği çalışmasında, uzun havaların ve ölçülü ezgilerin doğaçlamaya (improvisation) ve buna bağlı yeniden yaratmaya (recomposition) dayalı olarak seslendirildiğini, Abdal müzisyenlerin kendilerine ve Kırşehir yöresine özgü yöresel dil ve üslûpları çerçevesindeki yorumlama şeklinin geçmişe dayalı orijinallik anlamındaki geleneksel otantisite (authenticity) içinde olduğunu, ayrıca Abdal olmayan müzisyenlerin de, benzetme (impersonate) yoluyla geleneksel otantisite içinde bu ezgileri yorumlamaya çalıştıklarını tespit etmiştir (2012: 572).

Gelenek içerisindeki güçlü temsiliyeti ile bilinen Orta Anadolu Türkmen Abdallarından Neşet Ertaş'ın sanat profili incelendiğinde; kronolojik olarak, babası Muharrem Ertaş'tan başlayan ve sonrasında Hacı Taşan ve Çekiç Ali ile devam eden gelenek çizgisini ve bu çizgiye bağlı oluşan yeniden üretim sürecini tespit etmek mümkündür.

2. Orta Anadolu Türkmen Abdal Geleneğinde Yorum

Çalışma sürecinde, sekiz eser: "Acem Kızı", "Anam Ağlar Baş Ucumda", "Bana Gül Diyorlar", "Başımda Altın Tacım", "Başında Pare Pare Karın Var Senin", "Bilmem Neden Böyle Soldun", "Biter Kırşehir'in Gülleri Biter", "Şu Sille'den Gece Geçtim" Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali, Neşet Ertaş ve Rıza Konyalı icralarının ses kayıtları üzerinden incelenmiştir.

	Çekiç Ali	**Neşet Ertaş 1.Yorum**	**Neşet Ertaş 2.Yorum**	**Neşet Ertaş 3.Yorum**
Acem Kızı				

Tablo 1"Acem Kızı" yorum örnekleri.[3]

TRT THM Repertuvarında[4] 1398 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Acem Kızı" türküsü Osman Özdenkçi tarafından Çekiç Ali'den derlenip notaya alınmıştır. Eserin ulaşılabilen icra kaydı ile TRT THM Repertuvarındaki notası farklılık göstermektedir. Özdenkçi'nin notasyonu incelendiğinde eserin giriş sazının,

[2] Bu durum Âşıklık Geleneğinde 'Usta-Çırak' ilişkisi şeklinde tanımlanmaktadır.
[3] Tablolarda QR kod ile kısayol oluşturulan yorum örneklerine, akıllı cihazlarla kod taratılarak ya da kodun üzerine tıklanarak çevrimiçi erişim sağlanabilir.
[4] TRT THM Repertuvarı Notalarına çevrimiçi: https://www.repertukul.com/ web sitesi üzerinden erişilebilir. Erişim Tarihi: 15.03.2023

vokal icranın bir bölümünden elde edildiği izlenimi oluşmaktadır. Oysaki Çekiç Ali'nin bugün ulaşılabilen saz ve vokal icrası Özdenkçi'nin notasından oldukça farklıdır[5]. Aynı gelenek içerisinde yer alan Neşet Ertaş'ın erken dönemde yaptığı düşünülen icrası, kendi içerisinde yorum özellikleri bakımından farklılaşan hususiyetler gösterse de temelde Çekiç Ali icrasıyla benzer yapıdadır. Ertaş'ın ilk ses kaydından daha geç dönemde kaydedildiği düşünülen icraları (Ertaş 2. yorum[6], Ertaş 3. yorum) ise özellikle vokal ve saz icrası bakımından oldukça farklılaşmıştır. Ayrıca, Ertaş türkünün sözülerine kendi dörtlüğünü de ilave etmiştir (Tablo 1).

	Neşet Ertaş 1.Yorum	**Neşet Ertaş 2.Yorum**	**Çekiç Ali**
Anam Ağlar Baş Ucumda			

Tablo 2 "Anam Ağlar Baş Ucumda" yorum örnekleri.

TRT THM Repertuvarına 2454 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Anam Ağlar Baş Ucumda" adlı eserin notası Altan Demirel tarafından, Neşet Ertaş'ın plak kaydından yazılmıştır. Neşet Ertaş'ın ulaşılabilen plak kaydı ile mevcut nota yayını karşılaştırıldığında saz ve vokal bölümlerinde farklılık olduğu anlaşılmaktadır. Eser'in Çekiç Ali icrası dinlendiğinde, Neşet Ertaş icrasından üslûp itibariyle ayrışmadığı, tavır ve yorum itibariyle birtakım farklılıklar olduğu söylenilebilir. Neşet Ertaş'ın ilk verilen yorum örneğinden daha geç bir dönemde kaydedildiği düşünülen 2. yorum kaydı incelendiğinde ise saz ve ses tavrının aradan geçen zaman içerisinde değiştiği, yorumunun güncellendiği düşünülmektedir (Tablo 2).

	Muharrem Ertaş	**Neşet Ertaş**	**Nida Ateş**
Bana Gül Diyorlar Neme Güleyim			
Kar mı Yağmış Yüce Dağlar Başına			

Tablo 3 Bana Gül Diyorlar Neme Güleyim" yorum örnekleri.

Muharrem Ertaş kaynaklığı ile bilinen "Bana Gül Diyorlar Neme Güleyim" adlı türküye ait nota yayınına TRT THM Repertuvarında rastlanamamıştır. Fakat gelenek çizgisi takip edildiğinde zaman içerisinde bu türkünün Neşet Ertaş icrasıyla başka bir türküye dönüştüğünü söylemek mümkündür. TRT THM Repertuvarında 1824 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Kar mı Yağmış Yüce Dağlar Başına" adlı türkü kanımızca Muharrem Ertaş'ın icra ettiği "Bana Gül Diyorlar Neme Güleyim" adlı ezgiden türeyerek Neşet Ertaş yorumuyla ve farklı sözlerle yeni bir türkü hüviyetine bürünmüştür. "Kar mı Yağmış Yüce Dağlar Başına" adlı eserin saz bölümlerindeki makamsal yapı "Bana Gül Diyorlar Neme Güleyim"den farklı olmasına rağmen, temelde kalıp ezgiler bakımından Muharrem Ertaş türküsüyle aynıdır. Bu eksende,

[5] Esere ait nota yayını ve icra kaydı için bkz. Ek 1.
[6] Esere ait nota yayını (Parlak, 2013) ve icra kaydı için bkz. Ek 2.

günümüz kentli ve profesyonel icracılarından Nida Ateş'in "Bana Gül Diyorlar Neme Güleyim" icrasını da güncel, 3. farklı bir yorum olarak değerlendirmek mümkündür. Muharrem Ertaş icrasının saz bölümleri kürdi, vokal bölümleri hicaz; Neşet Ertaş icrasının bütünü hicaz, Nida Ateş icrasının bütünü de kürdi makamı ile benzerlik göstermektedir (Tablo 3).

	Muharrem Ertaş	**Neşet Ertaş (1. Yorum)**	**Neşet Ertaş (2. Yorum)**
Başımda Altın Tacım			
Su Gelir Millendirir			

Tablo 4 "Başımda Altın Tacım" yorum örnekleri.

TRT THM Repertuvarına 954 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Başımda Altın Tacım" adlı türkü, Nida Tüfekçi tarafından Muharrem Ertaş'tan derlenip, notaya alınmıştır. Bu türkünün ulaşılabilen Muharrem Ertaş'a ait icra kaydı ve mevcut nota, saz ve vokal bölümlerini oluşturan çekirdek ezgiler bakımından aynıdır; fakat notasyonda, Muharrem Ertaş icrasında tekrar eden pasajlardaki yorum farkları gözetilmeksizin bir standardizasyona gidilmiştir. Neşet Ertaş, erken dönemde olduğu düşünülen 1. yorum kaydında, aynı türküyü farklı sözlerle "Su Gelir Millendirir" adıyla icra etmektedir. Bu icradaki nakarat bölümü eklentisi ve saz bölümündeki farklılıklar yorum açısından dikkat çekicidir. Neşet Ertaş, geç dönem olduğu düşünülen 2. yorum örneği icra kaydında ise türküyü Muharrem Ertaş'ın okuduğu sözlerle okumaktadır. Bu performans, Muharrem Ertaş icrasına daha yakın olmasıyla beraber yine vokal ve saz icrasındaki yorum farklıkları dikkat çekicidir (Tablo 4).

	Hacı Taşan	**Çekiç Ali**	**Neşet Ertaş 1.Yorum**	**Neşet Ertaş 2. Yorum**	**Neşet Ertaş 3. Yorum**
Başında Pare Pare Karın Var Senin					

Tablo 5 "Başında Pare Pare Karın Var Senin" yorum örnekleri.

TRT THM Repertuvarında nota kaydı bulunmayan "Başında Pare Pare Karın Var Senin" adlı, Muharrem Ertaş kaynaklı bozlağın, Muharrem Ertaş icra kaydı bulunamamış ancak Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş tarafından icra edilen ses kayıtlarına ulaşılmıştır. Bahsi geçen üç icracı arasında yorum farklılıkları bulunmaktadır. Hacı Taşan ve Çekiç Ali yorumları birbiriyle daha benzer bir yapıda olmasına karşın, Neşet Ertaş yorumu ayrışmaktadır. Neşet Ertaş'ın bozlağa ait farklı dönemlerdeki icra kayıtlarındaki değişen yorum çizgisi de dikkat çekicidir (Tablo 5).

	Muharrem Ertaş	**Neşet Ertaş 1. Yorum**	**Neşet Ertaş 2.Yorum**
Bilmem Neden Böyle Soldun			

Tablo 6 "Bilmem Neden Böyle Soldun" yorum örnekleri

TRT THM Repertuvarına 4388 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Bilmem Neden Böyle Soldun" adlı türkü, Ahmet Turan Şan tarafından Muharrem Ertaş'tan derlenip, notaya alınmıştır. Bu türkünün ulaşılabilen Muharrem Ertaş'a ait icra kaydı ile kayıtlı nota arasında önemli farklar yoktur. Yer yer usûl tamamlanmış, ayrıca müzik cümlelerinin tekrarları bakımından bir standardizasyona gidilmiştir. Aynı türküye ait Neşet

Ertaş'ın saz ve vokal icra bölümlerindeki yorum farklılıkları dikkat çekicidir (Tablo 6).

	Şemsi Yastıman	Muharrem Ertaş	Çekiç Ali	Neşet Ertaş
Biter Kırşehir'in Gülleri Biter				

Tablo 7 "Biter Kırşehir'in Gülleri Biter" yorum örnekleri.

TRT THM Repertuvarı'nda 4388 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Biter Kırşehir'in Gülleri Biter" [7] adlı türkü, Muzaffer Sarısözen tarafından Şemsi Yastıman'dan derlenip notaya alınmıştır. Bu eseri Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Çekiç Ali ve gelenek çizgisindeki diğer icracılar da seslendirmiştir. Oyun orjinli bir türkü olması ve icracıların düğün ortamlarında da bu türküyü çoğu kez icra etmiş olduğu düşüncesiyle, bu eser için icracı özelinde doğal yorum ortamının oluştuğu söylenilebilir. Sunulan icra kayıtlarında, kalıp ezgilerin üslûp olarak korunduğu, yorumun icracılara göre farklılaştığı görülmektedir (Tablo 7).

	Rıza Konyalı 1. Yorum	Rıza Konyalı 2. Yorum	Neşet Ertaş
Şu Sille'den Gece Geçtim			

Tablo 8 "Şu Sille'den Gece Geçtim" yorum örnekleri

TRT THM Repertuvarına 4174 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Şu Sille'den Gece Geçtim" adlı türkü, Erdem Çalışkanel tarafından Konya yöresi mahalli sanatçısı Rıza Konyalı'dan derlenip notaya alınmıştır. Konyalı'nın erken dönem olduğu düşünülen 1. yorum örneği ile nispeten daha geç dönemdeki 2. yorum örneği arasındaki yorum farkları dikkat çekicidir. Aynı eser, Neşet Ertaş yorumuyla yeni bir türkü hüviyeti kazanmıştır. Bu anlamda melodik varyant kabul edilebilecek niteliktedir (Tablo 8).

Sonuç

Konservatuvar mezunu akademisyenlerin yetişmesi ile ülkemizde müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri önem kazanmıştır. Halk müziğinin akademik anlamda bireysel araştırmacılarının artmasıyla merkeziyetçi, yapısalcı ve modernist anlayış yerini postmodernist ve postyapısalcı anlayışa bırakmıştır. Bu süreç, halk türkülerinin neden sonuç ilişkisi içinde, kültürel bağlamından koparılmadan algılanmasını sağlamaya başlamıştır.

Türk müziği alanı özelinde yapılan çalışmalarda, üslûp, tavır ve yorum kavramlarıyla ilgili net sınırlar çizilememiştir. Alanın uzmanlarınca "üslûp" ve "tavır" terimleri çoğu kez birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Türk sanat müziği akademik çevrelerince "üslûbun" belli bir tarzın içerisinde genel ortaklıklar bütününü ifade ettiği, "tavrın" ise daha kişisel bir ifade tarzı olduğu görüşü ağırlık kazanmaktadır. Bu kavramlar bir icracı için genelden özele doğru düşünülürse: önce üslûba, sonra tavra, daha sonra da bu iki unsurun yoğrularak kişiselliğin zirve yaptığı "yorum"a ulaşılabilir. Buradan hareketle belirli ortaklıklar içeren bir bölgedeki müzik türlerinin ve icra tarzlarının bütünü "üslûbu" oluşturmaktadır. Belli ortaklıklar içeren geniş bir bölgenin, (Örn. Orta Anadolu Bölgesi) daha dar bir alanında da özel üslûplar oluşabilmektedir. Bu alanlardaki aktörlerin bireysel icra anlayışlarının geneli, icracı özelinde bir "tavır" olgusunu oluşturmaktadır. Belirli bir üslûp ve kişisel tavırla yoğrulmuş eser ya da tür özelindeki sunuş biçimi ise "yorum" kavramının Türk halk müziği içerisindeki ifadesini ortaya koymaktadır.

Geleneksel müzik ürünlerinin yüzyılları aşarak günümüze kadar yaşayabilmesi, hatta ölümsüz

[7] Türkü, Orta Anadolu coğrafyasının hemen her yerinde bilinen oyun orjinli bir türküdür. Kaşıklı oyun ezgisinin ana karakterini oluşturan nakarat bölümü üslûp olarak korunurken Orta Anadolu içerisinde bölgelere ve icracılara göre şekillenen yorum farklıları göz çarpmaktadır. Örnek eser için bkz. TRT THM Repertuvarına 3988 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Pınar Başı Burma Burma" adlı türkü. Bu ezginin nakarat bölümü "Biter Kırşehir'in Gülleri Biter" adlı türkünün nakarat bölümüyle melodik açıdan aynı olup sözleri farklıdır. "Biter Kırşehir'in Gülleri Biter" in vokal bölümündeki serbest üslûp ise terk edilmiştir.

olabilmesinin en temel nedenlerinden biri; her çağa ve o çağın gereklerine göre kendini yenileyebilme refleksini bünyesinde barındırması, yani statik (durağan) değil dinamik (değişken) oluşudur. Çalışma sürecinde örneklem için seçilen bölgeden/topluluktan incelenen eserlerin, farklı zaman dilimlerinde, farklı icracılar tarafından kaydedilen icra kayıtlarının incelenmesi sonucunda tespit edilen değişim, yeniden üretim ve sunma süreci, halk müziğindeki "yorum" unsurunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu yapı yalnızca farklı icracılar arasında değil, aynı icracının farklı zaman dilimlerindeki icra kayıtlarında da net olarak görülmektedir. Bu da geleneksel müziklerin yapısındaki "dinamiklik" unsuruna paralel olarak gelişen "yorum" olgusunu ortaya koyar ve destekler.

Şüphesiz kültürel mirasın yazılı, görsel ve işitsel olarak tespiti, kültürel hafızanın korunması ve aktarımı kültür belleği açısından önemlidir. Kaynağını insanın sosyal davranışlarından alan ve sürekli bir sonraki nesile aktarım ve etkileşim süreci içinde olan türkülerin, bugün yalnızca geçmiş tarihte belirlenen bir icra vesikası (nota) üzerinden algılanması mümkün değildir. Bizim bu noktadaki düşüncemiz konservatif yapının sadece koruma ve kollama görevinin olmaması, geçmiş ile bugün arasındaki bağın süreçteki değişim çizgisi de göz önünde bulundurularak algılanması yönündedir.

Geleneksel müziklerde, bir esere yaşama gücü veren etken, "yorum" olup onu yorumdan uzak düşünmek, bu müzik türünün belli bir dönemde var olup, yaşama gücünü yitirmesi ve zamanla yok olması demektedir. Bu olguya paralel olarak, bir sanatçının var olabilme gücü, bıraktığı etki, etkileme süresi ve kazandığı önem, onun yorum gücü ile orantılıdır. Sanatçılar ancak, bir esere herkesten farklı bir açıdan bakabilme, o eseri özden kopmadan genel icra özellikleri yanında kişisel yönlerini de katarak farklı ve tutarlı bütüne kavuşturabilme yetilerine bağlı olarak var olabilme, etkileme ve topluma mal olma mertebesine ulaşabilirler.

Kaynaklar

Artun, Erman. (2001). *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Avcı-Akbel, Burcu. (2021). "Türk Müziğinde Terminoloji Sorununun Ekol, Üslûp, Tavır, Yorum Terimleri Özelinde İncelenmesi". Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 21(3), 941-955. https://dx.doi.org/10.17240/aibuefd.2021.21.64908-869847

Develioğlu Ferit. (2006). *Osmanlıca -Türkçe Ansiklopedik Büyük Lügat.* (2006). Haz. Aydın Sami Güneyçal, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Ersoy, İlhan. (2017). "Üslûp Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye'de Geleneksel Müziklerde Performans Normları", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 10, no:49, 302-314. doi:10.17719/jisr.2017.1582

Kaya, Doğan. (2007). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimler Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Parlak, Erol. (2023). Kişisel Görüşme. (E. Uslu, Röportaj Yapan)

Parlak, Erol. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Demos Yayınları.

Say, Ahmet. (2009). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Stone, Ruth M. (2008). *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Şenel, Süleyman. (2010). Kişisel Görüşme. (E. Uslu, Röportaj Yapan)

TDK, Güncel Türkçe Sözlük. https://sozluk.gov.tr/ (Erişim Tarihi: 20.03.2023)

Terzi, Cihangir. (2016). "Bağlama İcrasında Tavır Üslûp Yorum Ekol ve Doğaçlama Kavramları Üzerine Terminolojik ve Algısal Saptamalar", (Ed. Adnan Koç), I. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu (9-13 Nisan 2012), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.

TRT Müzik Dairesi Yayınları, TRT Halk Müziği Sözlü Eserler Repertuvarı (dijital notalar), https://www.repertukul.com/ (Erişim Tarihi: 15.03.2023)

Uslu, Erhan, Nilgün Doğrusöz Dişiaçık. (2021). "Türkülerin Dinamik Yapısını Oluşturan Olguların Öğretiminde İzlenecek Bir Yaklaşım Önerisi: Orta Anadolu Ağzı Örneği". idil, 83 (2021 Temmuz): s. 1105–1137. doi: 10.7816/idil-10-83-10

Yöre, Seyit. (2012). "Kırşehir Yöresi Halk Müziği Kültürünün Kodları ve Temsiliyeti". Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, *9*(1).

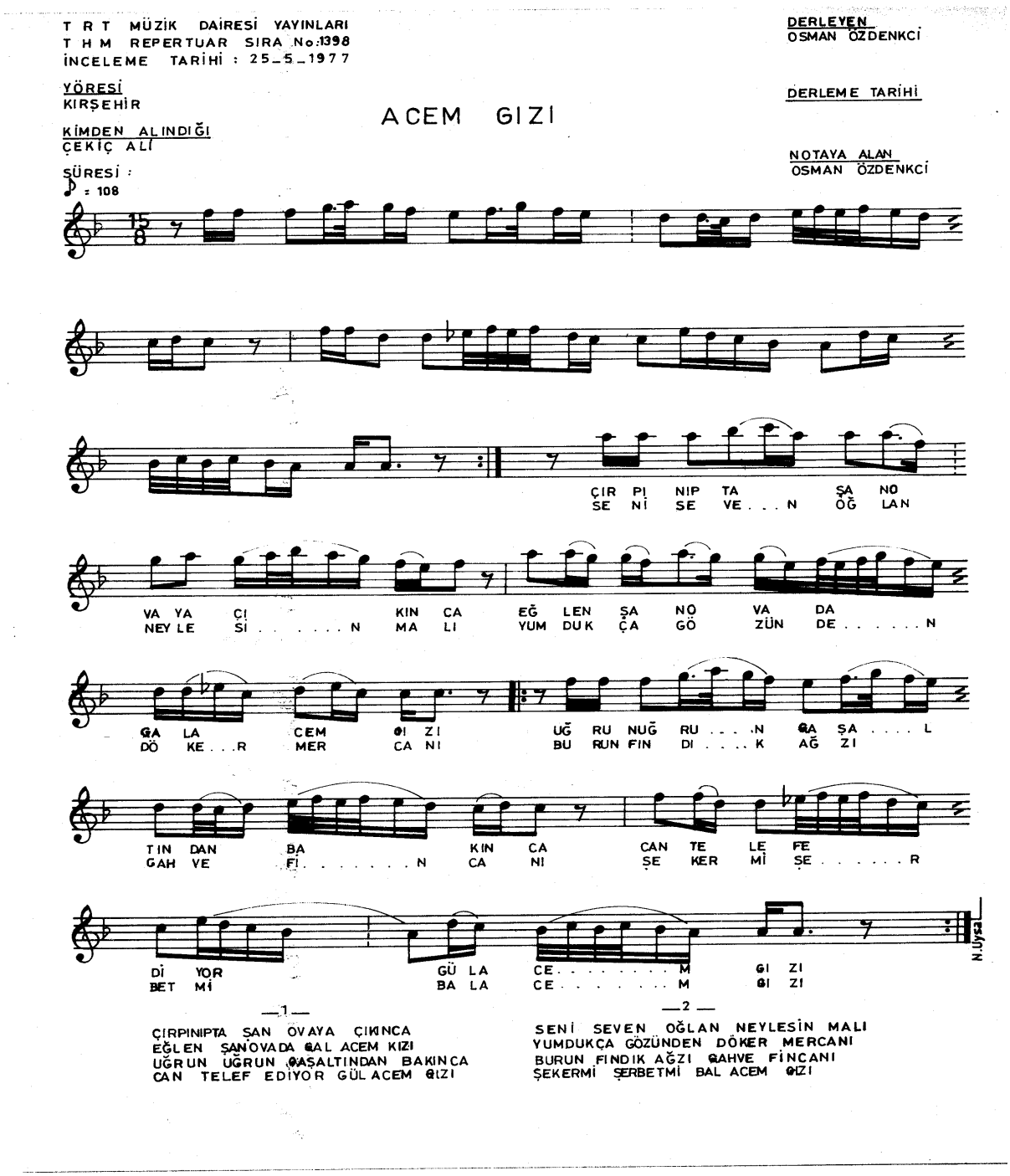
Zeybek, Özge. (2012). "Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Makalede İncelenen Ses Kayıtlarının İndirme Bağlantısı:

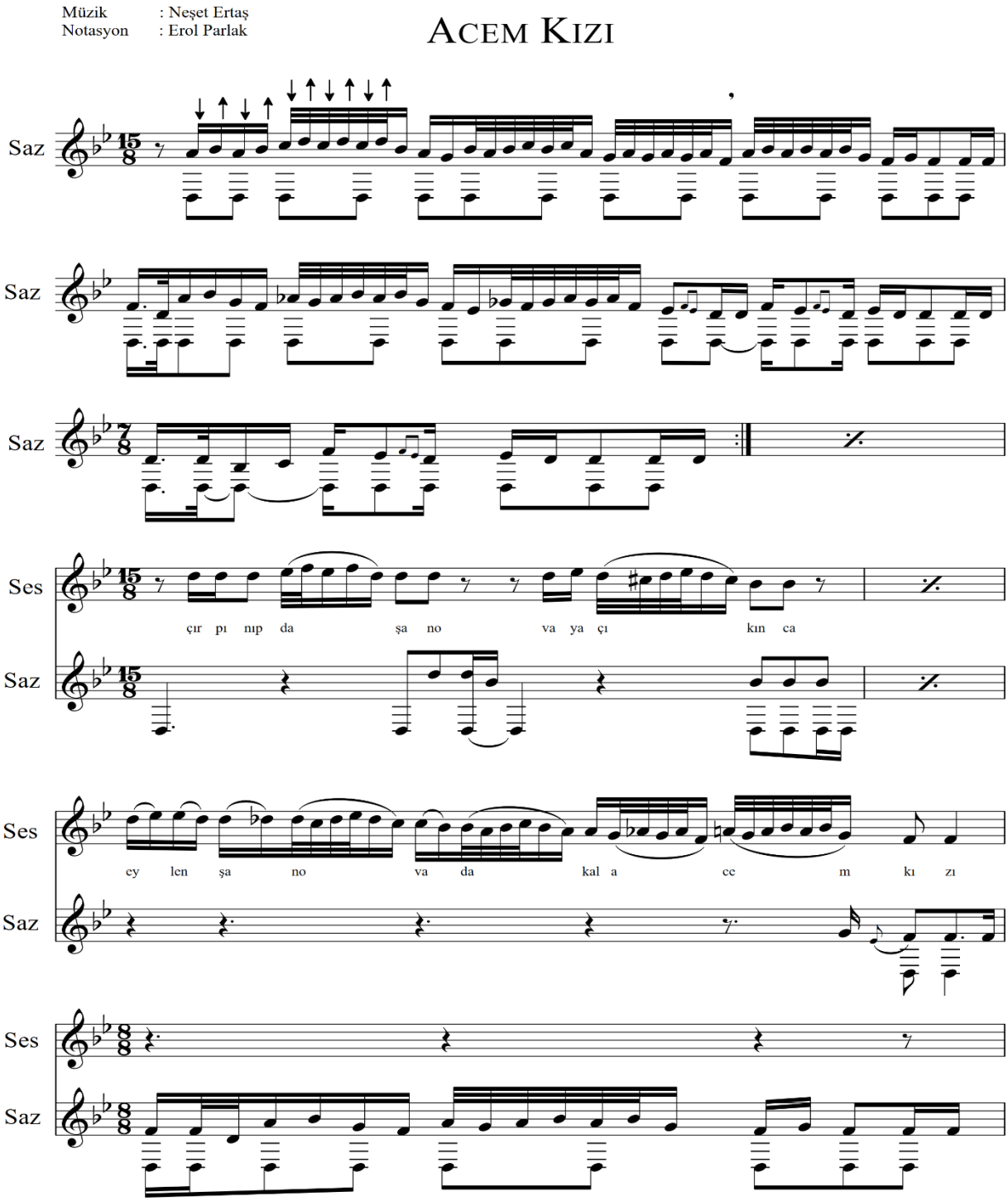
https://drive.google.com/drive/folders/15YjqoVNmhlQ7C2FaedszjvyO05ufP64O?usp=drive_link

Ekler

Ek 1: “Acem Kızı” adlı türküye ait TRT THM Repertuvarı Notası



Ek 2: “Acem Kızı”, Neşet Ertaş’ın 2. Yorum Notası (Parlak, 2013).



2

Ses

uğ ru nuğ ru n ka şa l tın da n ba har ken

Saz

Ses

can te le fe di yo gü la ce m kı zı

Saz

1.

2.

Ses

gü la ce m kı zı

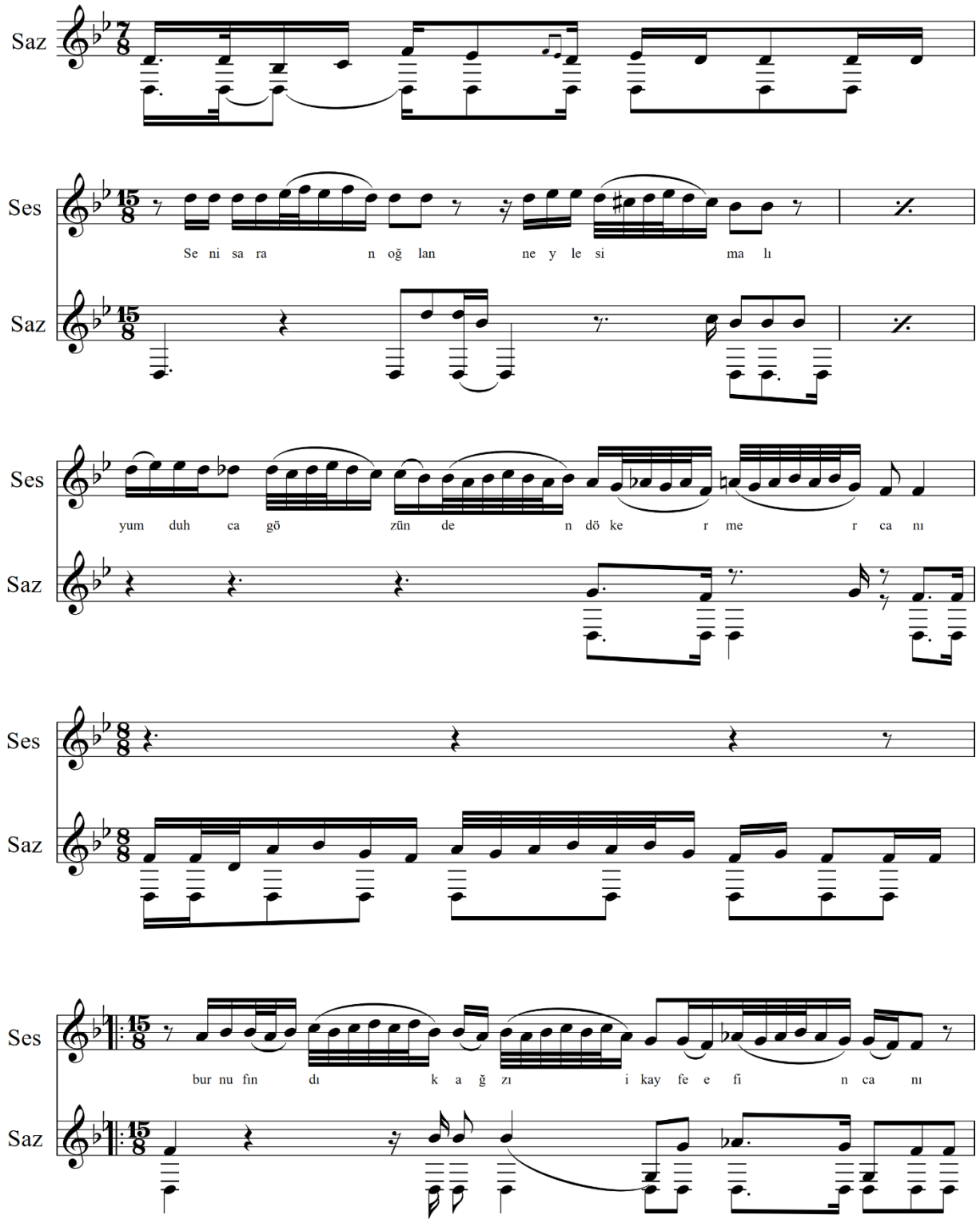
gü la ce m kı zı

Saz

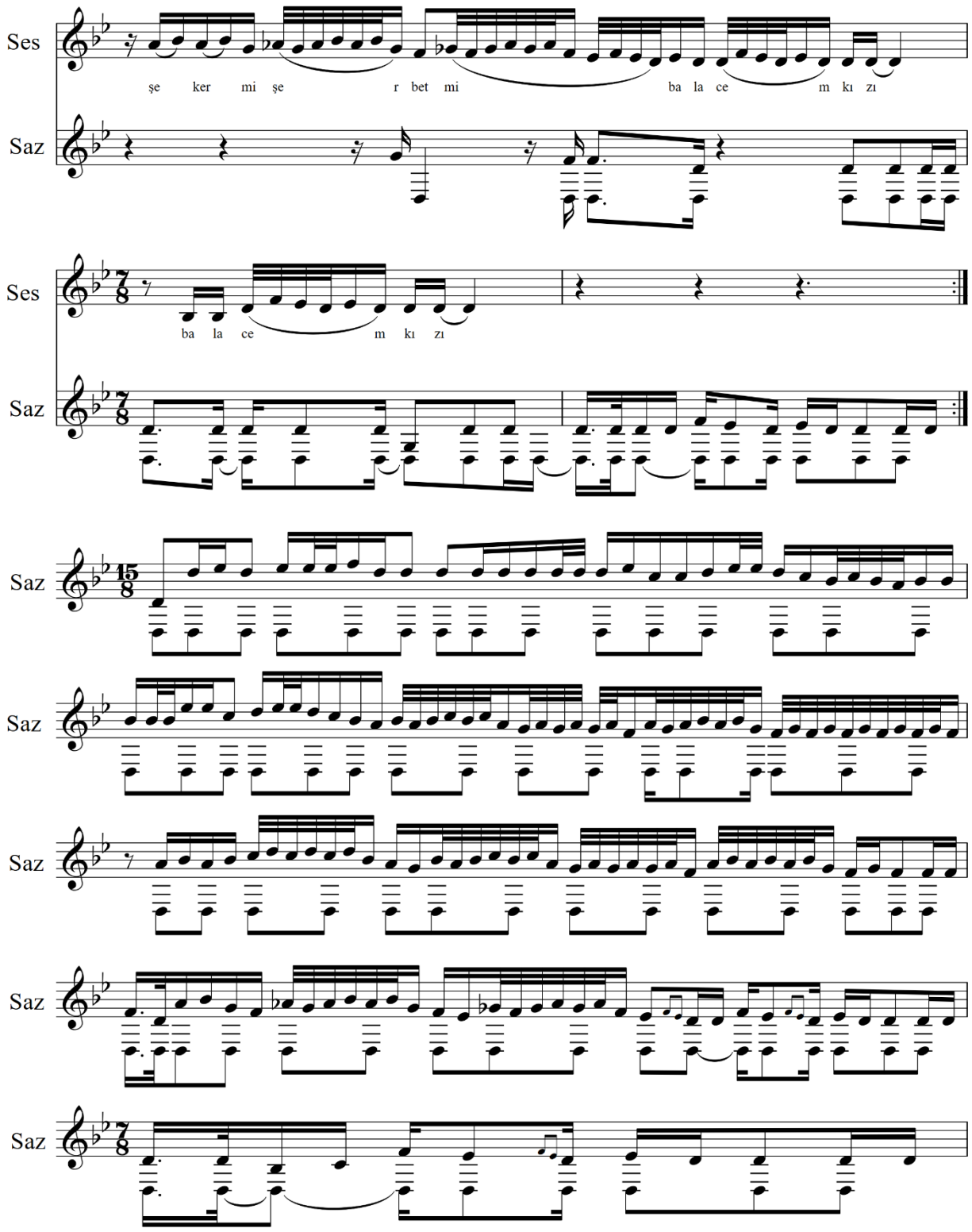
Saz

Saz

3


Saz
Ses
Se ni sa ra n oğ lan ne y le si ma lı
Saz
Ses
yum duh ca gö zün de n dö ke r me r ca nı
Saz
Ses
Saz
Ses
bur nu fın dı k a ğ zı i kay fe e fi n ca nı
Saz

4


Ses
şe ker mi şe r bet mi ba la ce m kı zı
Saz
Ses
ba la ce m kı zı
Saz
Saz
Saz
Saz
Saz
Saz

5

Saz

Saz

Saz

Ses

Av ru pa kur ba n ol sun ka ra ka şı na

Saz

Ses

in gi liz fı ran sı z dey mez dö şü ne

Saz

Ses

Saz

Ses

A me ri ka Be l çi ka düş müş pe şi ne

Saz

6

Ses

bir de Al ma n kur ba n bil a ce m kı zı

Saz

1.

Ses

ba la ce m kı zı

Saz

SON

2.

Ses

ba la ce m kı zı

Saz

AN OVERVIEW OF THE TERM INTERPRATION IN TURKISH FOLK MUSIC

Erhan Uslu

ABSTRACT

The aim of the study is to explain the term of "interpretation " which is frequently used by music critics or the public when it comes to an aesthetic evaluation of a performance, to explain the expression of the propositions about this concept in Turkish folk music and to explain the status of the “interpretation” in the tradition. For this purpose, the relevant literature was scanned and the terms were explained in accordance with expert opinions. In Turkish music terminology, the term "interpretation" and concepts related to “interpretation” are controversial and vary according to experts. When the term "interpretation" is examined in terms of music science, it cannot be considered separately from the terms "üslûp" (style), and "tavır". If these terms are considered from general to specific, first "üslûp", then "tavır" and then a personalized "interpretation" can be obtained by combining these two terms. The whole of musical genres and performance styles in a region with certain commonalities constitutes "üslûp". The perspective of the individual performances of the performers in these fields constitutes the "tavır" specific to the performer. Individual performance combined with a certain "üslûp" and personal "tavır" constitutes a folk song or genre-specific "interpretation". During the research process, the performances of eight folk songs recorded in different time periods by different performers from the region/community selected for the sample were examined. The examined folk songs and voice recordings of five different performers were directed to an online cloud resource via QR code and made available to the researchers. The changes, reproduction and individual performance processes identified during this analysis, clearly reveal the existence of the concept of "interpretation" in Turkish folk music. In traditional music, the factor that makes a song permanent is "interpretation". Considering traditional music without "interpretation" means that this type of music becomes periodic and disappears over time.

Keywords: Turkish Folk Music, Interpretation, Interpreter, Interpret.