

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**NEYZEN NİYAZİ SAYIN ÖRNEKLEMİNDE
TÜRK SAZ MÛSİKÎSİ ESER İCRÂCILIGINDA
YORUM FARKLILIĞI**

**HAZAR ERTÜRK
13715001**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi ASLIHAN ERUZUN ÖZEL**

**İSTANBUL
2019**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**NEYZEN NİYAZİ SAYIN ÖRNEKLEMİNDE
TÜRK SAZ MÛSİKÎSİ ESER İCRÂCILILIĞINDA
YORUM FARKLİLİĞİ**

**HAZAR ERTÜRK
13715001**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi ASLIHAN ERUZUN ÖZEL**

**İSTANBUL
2019**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NEYZEN NİYAZİ SAYIN ÖRNEKLEMİNDE TÜRK
SAZ MÛSİKÎSİ ESER İCRÂCILIGINDA YORUM
FARKLILIĞI

HAZAR ERTÜRK

13715001

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 01.07.2019

Tez Oy Birliği / ~~Oy Çokluğu~~ ile Başarılı Bulunmuştur

Tez Danışmanı

Jüri Üyeleri

Unvan Ad Soyad

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan Erzurum Özcan
: Doç. Dr. N. Özgül Turgay
Dr. Öğr. Üyesi Selman Berlioglu

İSTANBUL
TEMMUZ 2019

ÖZ

NEYZEN NİYAZİ SAYIN ÖRNEKLEMİNDE TÜRK SAZ MÛSİKÎSİ ESER İCRÂCILILIĞINDA YORUM FARKLILIĞI

Hazar Ertürk

Temmuz, 2019

Niyazi Sayın, ney icrâcılığıyla 20. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vurmuş bir neyzendir. Büyük bir gelenekten beslenerek edindiği icrâ üslûbunu kendi geliştirdiği birçok teknikle birleştirerek âdetâ yeni bir tavrın doğmasına yol açmıştır. Bu çalışmada, Neyzen Niyazi Sayın'ın icrâlarıyla hayat bulmuş, Neyzen Sâlih Dede'nin bestesi Acemaşîran Peşrevi'nin yedi, Pâdişah III. Selim'in bestesi Pesendîde Saz Semâîsi'nin dört farklı zaman ve mekândaki kayıtları üzerinden, sınırları keskin çizgilerle belirlendiği düşünülen beste mefhûmunun her defâsında yeniden yorumlanabiliyor olduğu gerçeği gösterilmiştir. Her icrânın yeni bir versiyon, hattâ yeni bir yaratım olduğu hipotezine dayanarak; notaya alınmış icrâlar hem münferit olarak değerlendirilip, teknik ve müzikal tahlilleri yapılmıştır hem de icrâlar arasındaki farklılıkların ayrıntılarıyla anlaşılabilmesi için bütün versiyonlar bir arada görülecek şekilde üst üste sergilenmiştir. Mukayeseye imkân tanıyan bu karşılaştırmalı görünümünden elde edilen veriler sâyesinde; bütün müzik yapıtları için geçerli bir kanun olan eserin icrâyâ bağımlılığı, icrânın da esere bağımlılığı sonucu, Niyazi Sayın'ın icrâ ettiği eserlerin farklı yorumlarının incelenmesi ile ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Niyazi Sayın, İcrâ, Yorum, Nota.

ABSTRACT

VARIATIONS IN THE PERFORMANCE OF TURKISH INSTRUMENTAL MUSIC AS OBSERVED IN THE EXAMPLE OF THE NEY PLAYER NIYAZI SAYIN

Hazar Ertürk

July, 2019

Niyazi Sayın, who is the predominant neyzen in 20th century with his ney player. Combining the style of his execution by feeding on a great tradition with many of his own techniques, he has led to the emergence of a new attitude. In this study, presents the annotated differentiations in Niyazi Sayın's seven different performances of Neyzen Salih Dede's peshrev in maqam Acemaşîran and Sultan Selim III's Saz Semai in maqam Pesendide. In this study, the fact that the notion of composition, whose boundaries are thought to be determined by sharp lines, can be reinterpreted each time. Based on the hypothesis that each performance is a new version or even a new creation, the technical and musical analyzes of the records have been made by evaluating each performance individually. Furthermore, in order to see the differences between the performances in detail, all the versions are noteworthy. In the conclusion part, Niyazi Sayın obtained from this comparative view, which allows comparison for the purpose of helping the interpretation of the works, has been mentioned in some of his melodic, ornamental and curtain variations. As a valid paper for all musical works, the addiction of the work to the work and the dependence of the work on the work were revealed as a result of the analysis of the different interpretations of the work mentioned by Niyazi Sayın.

Key Words: Niyazi Sayın, Performance, Version, Note.

ÖN SÖZ

Çalışmanın oluşmasında öncelikle tez danışmanım Sn. Aslıhan Eruzun Özel'e sağladığı engin hoşgörü, kolaylık ve doğru yönlendirmeleri için teşekkür ederim. Ancak hocalarım Sn. Ender Doğan ve Sn. Özer Özel'in vermiş oldukları eğitim ve aşıladıkları mûsikî aşkı olmasaydı böyle bir çalışmayı hayal bile edemezdim. Bu sebeple kıymetli hocalarıma sonsuz teşekkür eder, onlara talebe olabilme bahtiyarlığına eriştiğim için şükr ederim.

Pek tabiî kendilerinden istifâde etmeme imkân tanıyan diğer hocalarım ve büyüklerim: en câhil zamanlarımda bana sabırla bilgilerini aktaran, ilk ney hocam Sn. İlhan Barutçu'ya, meşk halkasına bizleri kabul etme lutfunda bulunarak, müzikte ifâde konusu üzerine düşünmeme kapı aralayan hocam Sn. Rûhî Ayangil'e, çalışmaya bilfiil destek olan, yazmış olduğum dikteleri zaman ayırıp inceleyen hocam Sn. Sadreddin Özçimi'ye, akademik hayata adım attığım şu ilk günlerdeki kıymetli yardımları için hocam Sn. Ali Tan'a, ilk taslağın oluşmasındaki emeğiyle Sn. Elif Sezer Aydın'ya, fikirleri için Sn. Orçun Güneşer'e, son düzeltmelerdeki tavsiyeleri için Sn. Nesibe Özgül Turgay ve Sn. Selman Benlioğlu'na, mânevî desteğini her zaman hissettiğim hocam Sn. Hakan Alvan'a ve kavramsal zemînin oluşmasındaki emeği, desteği ve ağabeyliğiyle Sn. Bekir Şahin Baloğlu'na ayrıca minnettârim.

Şüphesiz mühendislik eğitimim sonrası idealim olan mûsikî eğitimim için her türlü maddî ve mânevî imkânı sağlayan, üzerimde en büyük emeğin sâhibi aileme ve gösterdiği sabır ve teşvik için eşime ne kadar teşekkür etsem azdır.

İstanbul; Temmuz, 2019

Hazar Ertürk

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Kavramsal Zemin	1
1.2. Problem	5
1.3. Alt Problemler.....	5
1.4. Amaç, Önem ve Hedef.....	5
1.5. Araştırmanın Sayıltısı	5
1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları	6
1.7. İlgili Araştırmalar.....	6
2. YÖNTEM.....	7
2.1. Araştırma Modeli	7
2.2. Evren ve Örneklem Grubu	7
2.3. Veri Toplama Araçları	8
2.4. Verilerin İşlenmesi ve Çözümlemesi	8
3. NEYZEN NİYAZİ SAYIN	9
3.1. Hayatı, Yetiştği Çevre ve Mûsikî Kariyeri	9
3.2. Tavrı ve Etkili Olan Faktörler	11
3.3. Mûsikî Anlayışı.....	13
4. NİYAZİ SAYIN'IN İCRÂLARI.....	15
4.1. Acemaşîran Peşrev İcrâları	15
4.1.1. Birinci İcrâ	15
4.1.2. İkinci İcrâ	18
4.1.3. Üçüncü İcrâ.....	20
4.1.4. Dördüncü İcrâ.....	23
4.1.5. Beşinci İcrâ.....	26

4.1.6. Altıncı İcrâ	29
4.1.7. Yedinci İcrâ.....	31
4.1.8. Beste ile İcrâların Karşılaştırılması.....	32
4.2. Pesendîde Saz Semâîsi İcrâları.....	60
4.2.1. Birinci İcrâ	60
4.2.2. İkinci İcrâ	62
4.2.3. Üçüncü İcrâ	64
4.2.4. Dördüncü İcrâ.....	66
4.2.5. Beste ile İcrâların Karşılaştırılması.....	69
5. BULGULAR.....	79
5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	79
5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	83
5.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular.....	85
6. SONUÇ.....	86
KAYNAKÇA	88
EKLER.....	90
Ek1. Acemaşîran Peşrevi'nin Notası.....	90
Ek 2. Pesendîde Saz Semâîsi'nin Notası.....	92
ÖZ GEÇMİŞ.....	93

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Birinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. ve 2. Hâneleri)	16
Şekil 2: Birinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 3. ve 4. Hâneleri)	17
Şekil 3: İkinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. Hânesi)	18
Şekil 4: İkinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 2. ve 3. Hâneleri)	19
Şekil 5: İkinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 4. Hânesi)	20
Şekil 6: Üçüncü İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. ve 2. Hâneleri)	21
Şekil 7: Üçüncü İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 3. ve 4. Hâneleri)	22
Şekil 8: Dördüncü İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. ve 2. Hâneleri)	24
Şekil 9: Dördüncü İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 3. ve 4. Hâneleri)	25
Şekil 10: Beşinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. ve 2. Hâneleri)	27
Şekil 11: Beşinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 3. ve 4. Hâneleri)	28
Şekil 12: Altıncı İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. Hânesi)	29
Şekil 13: Altıncı İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 2. ve 3. Hâneleri)	30
Şekil 14: Yedinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. Hânesi)	31
Şekil 15: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (1. ve 2. Ölçüler)	32
Şekil 16: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (3. ve 4. Ölçüler)	33
Şekil 17: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (5. ve 6. Ölçüler)	34
Şekil 18: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (7. ve 8. Ölçüler)	35
Şekil 19: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (9. ve 10. Ölçüler)	36
Şekil 20: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (11. ve 12. Ölçüler)	37
Şekil 21: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (13. ve 14. Ölçüler)	38
Şekil 22: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (15. ve 16. Ölçüler)	39
Şekil 23: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (17. ve 18. Ölçüler)	40
Şekil 24: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (19. ve 20. Ölçüler)	41
Şekil 25: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (21. ve 22. Ölçüler)	42
Şekil 26: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (23. ve 24. Ölçüler)	43
Şekil 27: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (25. ve 26. Ölçüler)	44
Şekil 28: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (27. ve 28. Ölçüler)	45
Şekil 29: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (29. ve 30. Ölçüler)	46
Şekil 30: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (31. ve 32. Ölçüler)	47

Şekil 31: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (33. ve 34. Ölçüler).....	48
Şekil 32: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (35. ve 36. Ölçüler).....	49
Şekil 33: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (37. ve 38. Ölçüler).....	50
Şekil 34: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (39. ve 40. Ölçüler).....	51
Şekil 35: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (41. ve 42. Ölçüler).....	52
Şekil 36: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (43. ve 44. Ölçüler).....	53
Şekil 37: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (45. ve 46. Ölçüler).....	54
Şekil 38: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (47. ve 48. Ölçüler).....	55
Şekil 39: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (49. ve 50. Ölçüler).....	56
Şekil 40: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (51. ve 52. Ölçüler).....	57
Şekil 41: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (53. ve 54. Ölçüler).....	58
Şekil 42: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (53. ve 54. Ölçüler).....	59
Şekil 43: Birinci İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi)	61
Şekil 44: Birinci İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi'nin Devâmı)	62
Şekil 45: İkinci İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi)	63
Şekil 46: İkinci İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi'nin Devâmı)	64
Şekil 47: Üçüncü İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi)	65
Şekil 48: Üçüncü İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi'nin Devâmı)	66
Şekil 49: Dördüncü İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi)	67
Şekil 50: Dördüncü İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi'nin Devâmı)	68
Şekil 51: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 1	69
Şekil 52: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 2	70
Şekil 53: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 3	71
Şekil 54: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 4	72
Şekil 55: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 5	73
Şekil 56: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 6	74
Şekil 57: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 7	75
Şekil 58: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 8	76
Şekil 59: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 9	77
Şekil 60: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 10	78
Şekil 61: Beste-İcrâ Farklılığı Örneği 1	80
Şekil 62: Beste-İcrâ Farklılığı Örneği 2	80
Şekil 63: Beste-İcrâ Farklılığı Örneği 3	81
Şekil 64: Beste-İcrâ Farklılığı 4.....	82
Şekil 65: Beste-İcrâ Farklılığı 5.....	82

Şekil 66: Beste-İcrâ Farklılığı 6.....	83
Şekil 67: Beste-İcrâ Farklılığı 7.....	84

KISALTMALAR

- Bkz.** : Bakınız
Smr : Sahibi Meçhûl Röportaj
N.S. : Niyazi Sayın
N.Y. : Necdet Yaşar
İ.Ö. : İhsan Özgen

1. GİRİŞ

Bu bölümde öncelikle konunun temelini teşkil edecek kavramsal zemin açıklanmıştır. Daha sonra araştırmanın problemi, alt problemleri, amaç, önem ve hedefi, sayıltısı, sınırlılığı ve araştırmayla ilgili yapılan literatür çalışmasından bahsedilmiştir.

1.1. Kavramsal Zemin

Sınırların, yaşamın birçok noktasında tecrübe edilebileceği üzere, kısıtlayıcı bir tarafı olmakla birlikte, aslında özgürlüklere ve kavramların anlam dünyasının oluşmasına kapı araladığı düşünülebilir. (Kişinin sınırları belirli bir ev ortamında dışarıya kıyasla daha özgür olması veya coşkunun bir akarsuyun sınırları olmasa akarsu olamayacağı örneklerinde olduğu gibi.) Seslerle duyguları estetik olarak ifade etme sanatı olan müziğin de her ne kadar soyut, sınırsız, elle tutulamaz bir mefhum olduğu düşünülse de, onu ritim, süre, akord, nota vb. gibi sınırlarla anlamlandırırız¹.

Türk mûsikîsi² söz konusu olduğunda da iki tür sınır ve bununla gelen özgürlüklerden bahsedebiliriz: eser icrâsı ve doğaçlama. Doğaçlama boyutunun hemen hemen bütün müzik kültürlerinde olduğu gibi³ Türk mûsikîsinde de sanatçının bilgi, birikim ve duygu temelli yaklaşımlarının anlık dışı vurulmuş halleri olduğu bilinmektedir. Sanatçı bu alanda, içinde bulunduğu geleneğin müzikal örgüsünden beslenerek; sabit, yazılı bir şablona bağlı kalmayarak âhenk, makam gibi sınırlar içinde doğaçlama yaratımlar ortaya koymaktadır⁴.

¹ Sınırların anlamı ve değeri için bkz. Rollo May, **Yaratma Cesareti**, (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), 125-134.

² Çalışmanın genelinde mümkün olduğunca “Türk Mûsikîsi” adlandırması kullanılacaktır. Ancak “müzik” ile “mûsikî” terimleri arasında herhangi bir anlam farklılığı olmadığı için çalışmada her ikisi de kullanılmıştır

³ Doğaçlamanın dünya müzik kültüründeki yeri için bkz. Derek Bailey, **Doğaçlama**, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2001).

⁴ Doğaçlamanın Türk müziğindeki yeri hususunda geniş bilgi için bkz. Murat Birer, “Müzik Tasarımında Doğaçlama Ögesi: Türk Makam Müziği Geleneklerinde Başlıca Doğaçlama Pratikleri” (Lisans Bitirme Tezi, YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi, 2010).

Bir diğerk kısım olan eser icrâcılığı ise, önceden belirlenmiş bir şablonun sınırlayıcılığı üzerinde (bir bestede) hayâtiyet bulur. Fakat bu sınırın icrâcının tamamen aradan çıkmasına sebebiyet verdiği düşünülmemelidir; yine doğaçlamada olduğu gibi sanatçıya bilgi, birikim ve duygu temeliyle özgür bir alan oluşturmaktadır. Bu hususta Cem Behar'ın şu tespitleri dikkate değerdir:

“Klasik Türk Müziğinin üretim, icra ve yorumundaki özgürlük alanları sanıldığından çok daha büyüktür. Bugün kendisine yakıştırılan “katı”, “ağır”, “ciddi” gibi sıfatların yarattığı imgenin tam aksine, Klasik Türk Müziği geleneğinin aslında azımsanmayacak sayıda “açıklık” ögesi içerdiği görülecektir”⁵.

Müzikte anlam sorunu isimli makalesinde Tatar'ın da tafsilâtıyla ifâde ettiği gibi icrâ esere bağımlı olduğu kadar, eser de hayat bulması için icrâyâ bağımlıdır⁶. Ancak temel izleri 19. yüzyılda görülen gelişmeler, beste ve bunun icrâsında da algıların değişmesine sebep olmuştur. Ali Ufkî, Kantemir, Nâyî Osman Dede gibi kişilerin yaygınlaşmayıp bireysel boyutta kalmış denemelerini bir tarafa bırakırsak III. Selim devrine tekâbül eden 19. yüzyıl başında, Batılılaşma hareketlerinin bir neticesi olarak müziği notalamak yani kâğıt üzerinde zapt etmek anlayışı hâsıl olmuştur. Hamparsum Limoncuyan'ın Ermeni *khaz* notasından mülhem olarak geliştirdiği nota sistemi (Hamparsum notası) 1950'lere kadar kullanılmıştır. Yüzyılın sonunda Türk mûsikîsi dünyasına giren Avrupa notası ise halen eserlerin zapt edilmesi, aktarılması ve müziğin öğretilmesinde kullanılmaktadır. Yüzyıllar süren bu serüven ise Panagiotis'in de belirttiği gibi duysal algının görsele evrilmesinde etkili olmuştur⁷. Eserler geçmişte hocadan belli bir süre meşk edilerek hâfızaya alındıktan sonra icrâ edilebilirken bu görsel algının yerleşmesinden itibaren ezberlenmeden, kâğıt üzerinden okunarak icrâ edilebilen bir olguya dönüşmüştür. Bunun getirdiği bir başka değişim ise icrâyla varlık bulan eserin anlam kazanmasında büyük rolü olan ancak notada yer almayan sadece hoca aracılığıyla aktarılabilen geleneksel süsleme biçimlerinin de nakledilemez oluşudur. N. Özgül Turgay'ın aşağıda aktarılan süsleme elemanları üzerine değerlendirmeleri konuya dikkat çekici bir bakış açısı sağlamaktadır:

“Günümüzde halen birçok nota metni, icra edilmekte olan eserin sadece ana hatlarını gösteren genel bir yol haritası olma özelliğini bünyesinde barındırır. İcracıların bu genel müzik

⁵ Cem Behar, **Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler**, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987), 66.

⁶ Burhanettin Tatar, “Müzikte Anlam Sorunu”, **İslâm Araştırmaları Dergisi**, s. 22 (2009): 59-70.

⁷ Panagiotis C. Poulos, “Özel Mekânlar, Kamusal İlgiler: İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul'da Müzikli Ev Toplantıları (Meclisleri)”, çev. Akın Emre Pilgir, **Toplumsal Tarih Dergisi**, s. 242 (2014): 82-89.

hatlarına kendi üslûp özelliklerinden kaynaklanan biçimlerle gerçekleştirdikleri tasarrufların Türk makam müziğinde bugüne değin üzerinde gerekli itina ile durulmayan ve ayrı bir bilgi hanesi olarak belirlenmeyen “süsleme elemanları” oldukları ileri sürülebilir”⁸.

Bütün bunlarla birlikte, eski eğitim usûlünün tamamen kaybolmadığı da aşîkârdır. Bir geçiş dönemi sanatkarı olan 1927 doğumlu Niyazi Sayın’ın artık notanın önemli bir araç olarak kullanıldığı zaman diliminin içerisinde hocası Halil Dikmen ile meşklarına 15 sene devam etmesi, bahsi geçen modern gelişmelerin *eski düzeni* henüz bitirmediğini de göstermektedir. Nitekim aynı tarihlere denk gelen Eugène Borrel’in 1922 yılında Reveue de Musicologie dergisinde yayınlanan makalesi Türk mûsikîsinin icrâ anlayışına ışık tutmaktadır:

“Türk nağmelerinin gayet dakik ve sadık olarak iletildiklerini görüyoruz... ama bu konuda önyargılarımızı bir yana bırakıp Şark müzisyenlerinin bakış açılarını anlamamız gerekiyor. Her şeyden önce eserin makamının değişmemesi gerekiyor. Sonra, eserin uzunluğu aynı kalmalı. Eğer eserde Aksak usûlü yirmi kere vurulmuşsa bu sayı hep aynı kalır. Melodik çizginin karar sesleri, es’ler, saz payları ve aranağmeler yer değiştiremezler ve karar nağmeleri hep aynı kalır. Bunun dışında aşağı yukarı her şey serbesttir: bir dördlünün 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 Lullî’nin eserlerinde olduğu gibi, cansız bir musiki metnine, geleneğe uygun fakat icracının fantezisine kalmış süslemelerle hayatîyet kazandırılması gerekiyor. İcracı 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”⁹.

Ayrıca Aslıhan Eruzun Özel’inde dikkat çektiği gibi sınırları keskin bir biçimde belirlendiği varsayılan bir eserin icrâsında dâhi her sâzende kendi karakteristik yorumunu ortaya koymaktan çekinmez¹⁰.

Cem Behar da icracıların Türk mûsikîsindeki konumları hakkında şu sözleriyle iç açıcı bir görüş belirtmektedir:

“Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde müzisyenler ve icracılar konuruldıkları kaideden kendilerini karizmatik bir heybetle seyretmekte olan “klasik” repertuarın birer basit icracısı, o repertuarı mutlaka milim şaşmadan harfî harfine seslendirmek zorunda olan köleleri değillerdi. Çünkü sözlü aktarıma dayanan geleneklerde icrayla sürekli yaratım iç içedir”¹¹.

Kemençe sanatkarı İhsan Özgen usta bir icracı bakış açısıyla Türk mûsikîsinde yeniden yaratım husûsunun iştebildiğimiz ilk örneği üzerinden şu tespitlerde bulunmuştur:

⁸ Nesibe Özgül Özbilen, “Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği’nde Süslemeler” (Sanatta Yeterlilik Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), 2.

⁹ Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), 94.

¹⁰ Aslıhan Eruzun Özel, “Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey’in Tavrı Özellikleri”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, c. 3, s. 11 (2010): 285.

¹¹ Behar, **age**, 95.

“Tanburi Osman Bey’in Uşşak Peşrevi’ni bir başka büyük besteci ve icracı Tanburi Cemil Bey adeta yeniden besteleyerek çalmakta, musikinın gelenek ve çerçevesi içinde Batı’nın çeşitleme tekniğini kendine mahsus kimliği ile dile getirmektedir. Eser deseni ve dokusu ile artık başka bir zevke ulaşmıştır. Bir sanat hareketi olarak yaptıkları şeylerin değerleri bakımından Liszt’le Cemil arasında fark görmemek gerekir”¹².

Cemil Bey’in âdeta yeniden bestelemiş olduğu peşrev artık günümüzde neredeyse bütün sâzendeler tarafından Cemil Bey esas alınarak icrâ edilmektedir. Ustâ sâzendelerin eserler üzerindeki bu tip tasarrufları bir nevi yeni versiyonların oluşmasına da sebebiyet vermektedir.

Bunun yanı sıra eser icrâsında yahut doğaçlamadaki yaratıcılığın, yalnızca hocaya ve geleneksel köprülerle kurulan ilişkilere bağımlı olmadığını ifâde etmek gerekir. Belli bir hocadan uzun süre meşk etmemiş olan Tanbûrî Cemil Bey örneğinde olduğu gibi eser icrâsında verili ibdâ kabiliyetinin de bir o kadar önemli olduğu açıktır¹³. İhsan Özgen bu konuda şu benzetmeyi yapmaktadır:

“Besteler malzemelerdir müziğin oluşması için. İracılar ellerinde müzik ürünleri olan bir tür aşçıdır. İyi icracılar ellerindeki malzemeden nefis yemekler yapabilir. Kötü icracılar ise kötü aşçılar gibidir, yemekleri tatsız olur”¹⁴.

Bu bağlamda Türk saz mûsikîsi içerisinde Niyazi Sayın’ın meşhûr taksîm icrâcılığı kadar -İhsan Özgen’in benzetmesiyle söylemek gerekirse- eser icracılığıyla da sınırlı malzemeler ile sonsuzluğun ve güzelliğin peşinde koşabilen ve nefis yemekler pişirebilen en önemli aşçıların başında geldiği görülmektedir. İcrâ ettiği saz eserleri hâlen yeni yetişen sâzendeler için bir yol haritası konumundadır. Kendisinin de ifâde ettiği gibi aslında yazılı nota sadece bir iskelettir ve herkes melodilerin içerisine kendi yaşadığı hayatın izlerini yansıtmaktadır¹⁵. Sanat arkadaşı İhsan Özgen’in yerinde tesbiti bu durumu destekler mâhiyettedir:

“Bir müzik parçasının deseni kâğıda geçirilmiş notalardır. Burada ifade edilen ses aralıkları ve ritimleri sanal varlıklardır. Müziğin haritasıdır notalar, müziğin krokisi, desenidir. Ezgi tek başına müzik olamamakta, üzerine ses dokuları geçirildiği zaman müzik olabilmekte, melodi dinleyiciye yansıtılmaktadır. Bir ezgi, üzerine giydirilen ses dokularıyla farklı müziklere dönüşür”¹⁶.

¹² İhsan Özgen, *Avludaki Ses*, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2012), 120.

¹³ Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın’ın yaratıcılıklarını anlamak adına yapılmış mukayeseli bir çalışma için bkz. Bekir Şahin Baloğlu, “Şimdiki Zamanda Geçmiş Kurmak: Tanburî Cemil Bey Niyazi Sayın Tarafından”, *Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 10-12 Mayıs 2017 (İstanbul: Müzik Eğitimi Yayınları, 2017): 147-158.

¹⁴ İhsan Özgen, *Sanatı Yaşamak*, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009), 86.

¹⁵ Sema Özbek, “Niyazi Sayın ile Röportaj”, *Zeck Dergisi*, s. 16 (2006): 36.

¹⁶ Özgen, *age*, 116.

Bu çalışmada Niyazi Sayın'ın icrâlarıyla hayatiyet kazanan iki farklı saz eserinin¹⁷ toplam onbir farklı işitsel kaydı incelenmiştir. Kayıtların dikteleri üzerinden aşağıdaki sorulara cevaplar aranmıştır.

1.2. Problem

“Türk mûsikîsi özelinde, bestekârın ürünü olan eser, notaya döküldükten sonra artık donuk, canlılığını yitirmiş, belirli bir şablonda icrâ edilmeyi bekleyen bir yapı mıdır? yoksa her an yeniden anlamlandırmaya açık mıdır?” çalışmanın problem sorusunu oluşturmaktadır.

1.3. Alt Problemler

Alt problemlerin hepsine seçilen eserler özelinde cevaplar vermeye çalışılmıştır.

- 1- Bir eserin farklı icrâlarında Niyazi Sayın hangi değişkenler üzerinden eserleri yorumlamıştır?
- 2- Solo ve müşterek icrâları karşılaştırıldığında Niyazi Sayın'ın icrâ karakterinde belirgin bir farklılaşma var mıdır?
- 3- Değişen zaman ve mekânın Niyazi Sayın'ın icrâlarına etkisi var mıdır?

1.4. Amaç, Önem ve Hedef

Bu çalışmanın başlıca hedefi, Türk müziğinde eserlerin (bestelerin) icrâ ile anlam kazanıp farklı zaman ve mekânlarda nasıl konuşabildiğine dair bir ispat denemesidir¹⁸. Eserin zaman ve mekâna dayalı bu değişiminin diğer müzik türlerinde de geçerli bir özellik olduğu tahmin edilmektedir. Çalışma, bir ney metodu olarak veya Niyazi Sayın'ın kullandığı süsleme elemanlarını tesbit edebilmek gayretiyle yapılmamıştır.

1.5. Araştırmanın Sayıltısı

Bu çalışma Niyazi Sayın'ın icrâlarının eserleri çeşitlendirme hususunda önemli bir yere sahip olduğu ve bu kayıtların notaya alınmış hallerinin tâkibinin yeni yetişen sâzendeler için kıymetli olacağı varsayımlarına dayandırılmaktadır.

¹⁷ Neyzen Sâlih Dede'nin bestesi Acemaşiran Peşrev ve Pâdişah III. Selim'in bestesi olan Pesendide Saz Semâîsi.

¹⁸ Eserlerin konuşması metaforu için bkz. Tatar, **age**, 67-68.

1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışma, Niyazi Sayın'ın farklı zaman ve mekânlarda icrâ ettiği Neyzen Sâlih Dede'nin bestesi olan Acemaşîran Peşrev ve Pâdişah III. Selim'in bestesi olan Pesendîde Saz Semâîsi ile sınırlandırılmıştır¹⁹.

1.7. İlgili Araştırmalar

Takrîben son yirmi yılda, Türk mûsikîsinde nota-icrâ farklılıkları konulu birçok akademik çalışma yapılmıştır. 1993 senesinde Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar'ın teziyle²⁰ ilk olarak akademik hayata giriş yapan bu konu daha sonra Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan Eruzun'un Tanbûrî Cemil Bey merkezli teziyle²¹, Doç. Nesibe Özgül Turgay'ın Fasil Şarkıcılığı²², Sevda Özdemir'in klasik kemençe²³, Sevda Sever'in Tanbûrî Cemil Bey²⁴, Didem Taşkın'ın Kanûnî Vecihe Daryal²⁵, Serkan Mesut Halili'nin Erol Deran²⁶ temelli tezleriyle devam etmiştir. Son olarak da Nihat Ozan Köroğlu'nun Niyazi Sayın'ın saz eseri icrâcılığındaki tavır özelliklerinden hareketle oluşturduğu pedagojik temelli etüdlerinden mülhem doktora teziyle²⁷ hayâtiyetini devam ettirmektedir.

Bu çalışmaların genelinde üst düzey icrâcıların, birbirlerinden farklı eserleri hangi süsleme elemanlarını kullanarak icrâ ettiklerine dair detaylı analizler yapılmıştır. Ancak alanda eksik görülen, bir eserin usta bir sâzende tarafından nasıl farklı şekillerde yorumlanabileceğine yönelik bir çalışma bu tezde Niyazi Sayın özelinde gösterilmeye çalışılmıştır.

¹⁹ Acemaşîran peşrevin yedi, pesendîde saz semâsinin dört farklı icrâsı incelenmiştir.

²⁰ Gülçin Yahya, “Türk Saz Mûsikîsi’nde İcra-Nota Farklılığı” (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1993).

²¹ Aslıhan Eruzun, “Tanburi Cemil Bey’in Kemençe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma (icra-nota farklılığı)” (Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).

²² Nesibe Özgül Özbilen, “Fasil Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği’nde Süslemeler” (Sanatta Yeterlilik Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007).

²³ Sevda Özdemir, “Klasik Kemençe’de Geleneksel İcra Teknikleri Üzerine Bir Araştırma” (Yüksek Lisans Tezi, ERÜ Sosyal Bilimler Üniversitesi, 2007).

²⁴ Sevda Sever, “Tanbûrî Cemil Bey’in Klasik Kemençe ile Eser İcrasının Özellikleri” (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008).

²⁵ Didem Taşkın, “Kanunî Vecihe Daryal’ın Saz Eseri İcrasının Özellikleri” (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008).

²⁶ Serkan Mesut Halili, “Erol Deran’ın Kanun ile Eser İcrasının Özellikleri” (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013).

²⁷ Nihat Ozan Köroğlu, “Niyazi Sayın’ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçevede Oluşturulan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği” (Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2015).

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması, işlenmesi ve çözümlenmesi konularına değinilmiştir.

2.1. Araştırma Modeli

Araştırmada var olan kayıt ve belgeleri incelemeye yönelik bir çalışma olan belge tarama yöntemi kullanılmıştır.

Niyazi Sayın'ın bahsedilen icrâlarının işitsel kayıtları dinlenerek notaya alınmıştır. İcrâlarhem taşıdıkları değer açısından herhangi bir karşılaştırmaya gidilmeden ayrı bir şekilde sunulmuştur hem de birbirleriyle karşılaştırılmalarına olanak (tabîi ki esas nota ile de) sağlaması amacıyla beraber üst üste bir şekilde yazılmıştır.

Ayrıca bulunabildiği kadarıyla her icrânın temel zaman ve mekân bilgileri verilmiştir. Ve icrâlar birinci, ikinci, ...yedinci tanımlamalarıyla kodlanmıştır. Günümüz akademik çalışmaların internet ortamında indirilerek incelendiği düşüncesiyle de kayıtların internet bağlantılarının paylaşılması uygun görülmüştür. Böylelikle, konu edilen kayıtlarla eş zamanlı nota tâkibi yapılabileceği ön görülmektedir.

2.2. Evren ve Örneklem Grubu

Araştırmanın evrenini, Niyazi Sayın'ın icrâ ettiği saz eserlerinin görsel ve işitsel kayıtları oluşturmaktadır. Örneklem grubu ise Niyazi Sayın tarafından icrâ edilen, Neyzen Sâlih Dede'nin bestesi olan Acemaşîran Peşrev'in yedi, Pâdişah III. Selim'in bestesi olan Pesendîde Saz Semâisi'nin dört farklı işitsel kaydıdır²⁸.

²⁸ Eserlerin Niyazi Sayın tarafından yapılan daha başka icrâları gün yüzüne çıkarılmayı bekliyor olabilir. Ancak arşivlerde tespit edilebilen icrâlar bu kadardır.

2.3. Veri Toplama Araçları

Arşivlerde, Niyazi Sayın'ın aktif sanat hayatında yaptığı kayıtlardan birçok icrâ örneği bulunmaktadır. Bu çalışmada hem yayınlanmış albümlerindeki icrâları hem de yayınlanmamış ancak belli kişilerde bulunan özel arşivlerdeki icrâları geniş bir taramadan geçirilmiştir. Bu incelemede görülmüştür ki Niyazi Sayın kimi eserleri yalnızca bir kere, kimilerini ise birçok kere farklı ortamlarda icrâ etmiştir. Bu araştırmada veriler örneklemedeki icrâların dinlenilmesi ve notaya alınması ile elde edilmiştir. İcrâların birbirleriyle ve eserin aslı ile karşılaştırılması kısmında örnekleme alınan iki saz eserinin geleneksel notaları T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü nota arşivi taranarak belirlenmiştir. Acemaşîran Peşrev'inin notasını seçerken hem bulunabilen en eski nota hem de Niyazi Sayın ile aynı dönemde neyzen olan ve benzer meclislerde bulunmuş olan Neyzen Ulvi Erguner'den aktarılan eserin notası kıtas olarak kabul edilmiştir. Pesendîde Saz Semâsi'nin notası için ise Dârülelhan Külliyyâtı esas alınmıştır.

2.4. Verilerin İşlenmesi ve Çözümlemesi

Araştırmada Niyazi Sayın'ın icrâları süsleme işaretleri yardımıyla Finale 2014 nota yazım programı kullanılarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Niyazi Sayın'ın icrâları notaya alınırken Batı müziğinde sıklıkla kullanılan *mordan*, *tremolo*, *grupetto* vb. nota gruplarını ifâde eden kavramların sembolik işaretleri kullanılmayarak, melodik değişimler mümkün olduğunca açık bir şekilde yazılmaya çalışılmıştır.

Tezin süsleme elemanları analiz çalışması olmaması sebebiyle, Batı ornemantasyon terimlerinin açıklamalarına yer verilmemiştir. İcrâlarda sıklıkla kullanılan süsleme elemanlarını belirtebilmek için gerekli görüldüğünde Ahmet İslam Toz'un Niyazi Sayın'ın taksimlerini konu edinen çalışmasında²⁹ kullandığı işaretlerden yararlanılmıştır.

²⁹ Ahmet İslam Toz, *Neyzen Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu*, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2014).

3. NEYZEN NİYAZİ SAYIN

3.1. Hayatı, Yetiştği Çevre ve Mûsikî Kariyeri

Niyazi Sayın 1927 senesinin 12 Şubat’ında Resneli Ömer Hulûsi Bey ile Manastırlı Necmiye Hanım’ın en küçük çocukları olarak Üsküdar, Doğancılar’da dünyaya gelmiştir.

Bir Tanbûrî Cemil Bey hayranı olan babasından da kaynaklanan ilgi ile mûsikîye merâkî çok küçük yaşlarda başlayan Niyazi Sayın’ın koşma, barfiks, yüzme, masa tenisi ve futbol gibi spor dallarına da yoğun ilgisi olmuştur.

Hayatındaki dönüm noktasını mahalle câmiilerinde okunan ikindi ezanından etkilenip okuyan kişiyi bulmak için gittiğinde, ezanı okuyan mahalle büyüklerinden Mustafa Düzgünman’ın kendisini evlerinde yapılan dînî mûsikî meşklerine dâvet etmesi olarak gören Niyazi Sayın için artık yeni bir âlemin kapıları açılmıştır.

Yıl 1947’dir ve kendisine mûsikî ve Tanbûrî Cemil Bey aşkını aşılamış olan babasını bir sene önce kaybetmiş Niyazi Sayın için Düzgünmanlar’ın evi ile ehl-i târîk insanların sohbet mekânı olan “attar dükkânı”³⁰ bir “mûsikî ve ahlak mektebi” olur³¹.

Çocukluğunda Tanbûrî Cemil Bey’i dinleyerek edindiği mûsikî zevkini dâhil olduğu meşk halkasıyla pekiştiren Niyazi Sayın kendisini tasavvufî bir çevrenin içinde buluvermiştir.

Bir yandan Mustafa Düzgünman’ın meşhûr attar dükkânında çalışan Niyazi Sayın bir yandan da Hezârfen Necmeddin Okyay’ın evine ebru sanatını öğrenmek için gider. Ayrıca Gâlip Usta’dan da tespih yapmayı öğrenmeye başlamıştır bile.

³⁰Mekân ve temsil ettiği anlam dünyâsı ile ilgili geniş mâlumat için bkz. Ahmed Yüksel Özemre, **Üsküdar’da Bir Attar Dükkânı**, 23. bs. (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2018).

³¹Dr. Mustafa Çıpan, **Kutbü’n-nâyî Niyâzi Sayın** CD kitapçığı, (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 2009), 7.

Hezârfen olma yolunda ilerleyen Niyazi Sayın o günlerde de ney sazına merak sarar. Klâsik sazlar içerisinde ney sazını seçmesini 1947 senesinde dînî mûsikîyi öğrenince kendisinde uyanan geniş bir manevî havanın tesirine bağlayan³² Niyazi Sayın ilk neyini 1948 tarihinde Beyazıt Çadıcılar'daki Osman Dede'den alır. İlk ney derslerini ise iki ders olmak üzere Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Abdülbâkî Dede'nin oğlu Neyzen Gavsî Baykara'dan almıştır. Ancak asıl ney meşklerine on beş yıl boyunca her perşembe devam edeceği Güzel Sanatlar Akademisi Resim Hocası Halil Dikmen'le 21 Ocak 1949 tarihinde başlamıştır³³.

Bu başlangıç Niyazi Sayın'ı kökleri meşhûr Kuyumcu Oskiyam'a kadar bağlı olan; Neyzen Sâlim Bey, Neyzen Aziz Dede, Neyzen Hattat Emin Dede ve Neyzen Ressam Halil Dikmen'e kadar gelen bir ekolün de temsilcisi yapmış oluyordu.

Niyazi Sayın ayrıca diğer meşk ettiği hocalarından da şöyle bahsetmektedir³⁴:

“1949 senesinde Zekâî Dede'nin talebesi Kadırgalı Üdî Hüseyin Fahri Efendi³⁵'ye talebe oldum. Ondan da bir hayli eser meşk ettim. Tophânelioğlu'nda Altunizâde'de oturuyordu. Bu vaziyette de bir de dînî mûsikî çalışmalarımızda Mızıkalı Muhittin Efendi gibi Saray imamlarından olan bir zât ile tanıştık ki bizim hocamız olan Mustafa Düzgünman'ın hocasıydı. O zâtan da çok istifâde ettik”.

Hamparsum notasının iki şeklini de öğrenen Niyazi Sayın ayrıca Dr. Hâmid Hüsnü Bey (1868-1952) ve Üdî Hüseyin Fahri Tanık (1872-1953)'tan da birçok klâsik eser meşk etmiştir.

Belediye Konservatuvarı'na giren ve okulu bir yılda üç sınıf geçerek bitiren ve 1950 yılında Üsküdar Mûsikî Cemiyeti İcrâ Heyetine giren Niyazi Sayın aynı yıl TRT İstanbul Radyosu'ndaki programlara da katılmaya başlamıştır³⁶.

Mesud Cemil yönetimindeki İstanbul Radyosu Klâsik Türk Mûsikîsi Korosu'nda ney üflemeye başlayan Niyazi Sayın bu görevini 1956 yılına kadar sürdürmüştür.

³² Derya Yalçın, “Niyazi Sayın'la Röportaj”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, c. 28, s. 260:34-35.

³³ Ali Tan, “Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları” (Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), 16.

³⁴ Niyazi Sayın'la ev ortamında yapılan bir röportajın ses kaydından alıntıdır. Röportajı yapan kişi ve yapılan tarih meçhûldür. Tekraren istifâde edilen röportaj için SMR (Sahibi meçhûl röportaj) kısaltılması kullanılacaktır.

³⁵ Üdî Hüseyin Fahri Tanık (1872-1953)

³⁶ Niyazi Sayın'ın neyi ilk eline alışından iki sene sonra, ilk ney derslerinden sadece bir sene sonra radyo neşriyatlarına katılacak seviyeye gelmiş olması şaşılacak ve üzerine düşünülmesi gereken bir durumdur.

Radyo günlerinde tanıştığı kadîm dostu merhûm Tanbûrî Necdet Yaşar ile mükemmel bir uyum yakalayan ikili beraberliklerini Münir Nurettin Selçuk yönetimindeki Belediye Konservatuvarı İcrâ Heyet’inde de devam ettirmişlerdir. Birçok kere birlikte mûsikî icrâ ederek dinleyenlerde derin etkiler bırakan Sayın ve Yaşar ikilisine 1970’li yıllarda kemençeci İhsan Özgen de katılır ve ikili artık üçlü olarak konserler vermeye başlarlar.

Bu dönemlerde talebe yetiştirmeye de başlayan Niyazi Sayın 1975 senesinde İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı’nda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlar ve hocalık görevini 2005 yılına kadar sürdürür³⁷. Niyazi Sayın’ın eğitimci yönünü Nevzat Atlığ şu sözlerle övmektedir:

Niyazi Sayın, yıllardır mûsikîmizin sihirli sazını yüzlerce öğrencisine aşlamakta ve öğretmektedir. Bana göre Niyazi’nin bu özelliği, aslında, mûsikîmize yapılan en büyük ve en önemli hizmetlerden biridir.

Onun kadar sazını sevdiren ve sazının rehberi olan sanatkâr sayımız pek azdır; tıpkı Tanbûrî Cemil Bey gibi”³⁸.

3.2. Tavrı ve Etkili Olan Faktörler

Niyazi Sayın’ın neyinden çıkardığı sadâsındaki derinlik, tesir ve perdelerindeki kusursuzluk şahsiyetini ön plana çıkartmaktadır. Tavrında hemen göze çarpan diğer husus bağlı olduğu ekolün de bir yansıması olan ancak kendisinin de yeniden yorumladığı dudak vibratosudur. Bu teknik, çıkardığı seslere verdiği etkiyi daha da derinleştirirken perdeler arası geçişlerde de yumuşaklığı sağlamaktadır.

Niyazi Sayın vibratodan şu şekilde bahsetmektedir:

“Hiçbir enstrüman tek ses olarak çıkmaz. Meselâ bir kemençe çalarken, ud, kanun, keman ne olursa yayı çekiyoruz elimizle vibrato yapıyoruz. Bizim yolda Halil Dikmen, onun hocası Emin Efendi, onun hocası Aziz Dede, neyzen Sâlim Bey, Hüseyin Fahreddin Dede, Kazasker Mustafa İzzet Efendi büyük bir yol. Hocamdan gördüğüm şey dudak vibratosuyla biz bunu yapıyoruz”³⁹.

Hocası Halil Dikmen’den bizzat görüp öğrendiği vibrato tekniğini, baş ve gövde duruşunu ve bilhassa neyde hakîkî mânâda üflenilmesi zor olan bazı makamların perdelerinin parmak pozisyonlarını yeniden düzenleyerek hem transpoze tekniğine hem de yapılması elzem olan nüanslara kolaylıklar getirmiştir.

³⁷Tan, **age**, 16.

³⁸Ergun Balcı, **Nevzat Atlığ, Mûsikîmizle Övünmemiz İçin**, (İstanbul: Kubbealtı neşriyatı: 2004), 81.

³⁹Smr, **age**.

Çıkarabildiği inanılmaz uzun sesleri taksim ve eser icrâlarında da uygulayan Niyazi Sayın geçmişte pek de rastlanmayan ritmik ve kesik sesleri de üfleyişinde bolca kullanmaktan çekinmemiştir.

Niyazi Sayın'ın tavrını usta edebiyatçı Beşir Ayvazoğlu şu sözlerle özetlemektedir:

“Niyazi Sayın'ın ney icrâsında yeni (teknik) kalıplar ve pozisyonlarla bir dönüm noktası teşkil ettiği bu manada geleneğin kendi içinde yenilediği ortak kanaattir. Yani artık neyde bir “Niyazi Sayın öncesi” ve “Niyazi Sayın sonrası”ndan söz etmek gerekir. Perdeleri büyük bir titizlikle kullanması, nefes hâkimiyeti ve benzersiz legatosuyla mûsikî tarihimizde seçkin bir yer edinen Niyazi Sayın'ın eskilere nazaran daha esnek ve nüanslı, daha lirik, yerleşik kalıplara daha az bağımlı üslûbu bugün bir ekolün üslûbudur, Niyazi Sayın Ekolü'nün”.⁴⁰

Teknik anlamda özetlediğimiz tavrının şekillenmesinde etkili olan faktörlerden Niyazi Sayın kendisi şöyle bahsetmektedir:

“ Tanbûrî Cemil üstada olan sevgim ve onun elimizde olan plaklarından, oğlu Mesud Cemil'in göstermiş olduğu yoldan bilhassa istifâde etmiş olduğumu söylemeyi bir borç bilirim. Neyimde, gerek hocam Halil Dikmen'in gerekse Tanbûrî Cemil'in yollarını ve sanat anlayışlarını birleştirebilmek yegâne arzum idi”.⁴¹

Yine bir röportajında mûsikîye dînî mûsikî ile başladığını ve bunun kendisine büyük temel olduğunu belirtir⁴².

Dînî mûsikî ve Tanbûrî Cemil Bey temelli duyuş ve düşünüş iklimini hocası Halil Dikmen'den öğrendiği ney teknikleri ile mecz eden Niyazi Sayın bunlarla yetinmekle kalmamış kadîm bir ney üslûbuna “kökü mâzîde olan” yeni bir soluk getirmiştir.

Tavrında hem geleneksel Türk mûsikîsi icra tarzını yoğun bir şekilde duyabilirken iyi bir dinleyicisi olduğu klâsik Batı mûsikîsinden de zaman zaman esintiler duymak mümkün olmaktadır.

Mûsikî hayatındaki başarıyı neye borçlu olduğunu soranlara klâsik olmak şartıyla her türlü mûsikî hareketlerini dinlemiş, bilhassa Klâsik Türk ve Batı mûsikîsini derinlemesine tetkik etmiş ve köklerinin Tanbûrî Cemil Bey ve dînî mûsikîye sıkıca

⁴⁰Beşir Ayvazoğlu, **Ney'in Sırrı Hâlâ Hasret**, (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2002), 102.

⁴¹“Sadâ” Niyâzi Sayın Sufi Music Of Turkish Vol.8, (İstanbul: Mega Müzik, 2001).2.

⁴²Smr, **age**.

bağlı olmasıyla açıklayan⁴³ Niyazi Sayın bu ilgisinden ve kendi tavrına etki eden hususlardan şu şekilde bahsetmektedir:

“ Benim iyi bir mûsikîye ihtiyacım vardı ve bu sanatın içerisine girmişsem onun arkasından koştum. Meselâ batı müziğine de çok düşkünüm. Belki bir batı mûsikîsiyle meşgul olanın elinde o kadar plak yoktur. Onlardan da istifâde ettim. Sonra bizim mûsikîde önderimiz olan Tanbûrî Cemil’in plaklardaki seslerinden istifâde ettim, hâlen de ediyoruz”.⁴⁴

3.3. Mûsikî Anlayışı

Sanatın, özelde mûsikînin temelinin bir kültür meselesi olduğuna sık sık vurgu yapan Niyazi Sayın kişinin kendisini kültürel mânâda geliştirmedeği sürece ortaya koyacağı eserlerin de şahsiyetsiz olacağını her fırsatta dile getirmektedir.

Niyazi Sayın duyduğu şu ilk mekteplerdeki müzik târifini bütün talebelerine öğrettiği bilinmektedir⁴⁵: “ Müzik derûnumuzdaki ihtizâzâtın (titreşimler) ve kalbî temâyülâtın âhenktar nağmelerle beyan ve îlânına denir.” Ve bu tanımın tefsirini de müziğin ruhtan beslenen ve zuhur eden bir melodik yapı olduğunu, sanatçının da rûhunu belirli bir mertebeye getirecek kaynaklardan beslenmesi gerektiği şeklinde yapmaktadır⁴⁶.

Müzikteki güzellik anlayışıyla da ilgili birçok ifâdesi olan Niyazi Sayın bir röportajında şunları söylemektedir⁴⁷:

“Müzik demek Türk Müziği, Batı Müziği, Doğu müziği şu müziği bu müziği diye değil müzik melodilerden teşekkül etmiş bir şekildir bunu nasıl ne şekilde ortaya koyar da bilene - bilmeyene değil çünkü bilenle bilmeyen bir değildir- hitap ederse o güzeldir bana göre. İster çok sesli yap ister tek sesli yap”

Geleneksel icrâ hususundaki görüşlerini Niyazi Sayın şu şekilde ifâde etmektedir:“Geleneksel diye bir şey yok, güzel diye bir şey var. Güzelin ardından koşmak lazım”⁴⁸.

Niyazi Sayın’ın meşhur taksim icrâcılığı kadar eser icrâcılığında da “güzeli” arayışının bir yansıması olarak sanatının bütün incelikleri görülebilmektedir. Bir

⁴³ Yalçın, **age**, 34.

⁴⁴ Tan, **age**, 35.

⁴⁵ Smr, **age**.

⁴⁶ Burak Yedek, “Ney meşkinde sözlü gelenek ve nesiller arası değişimi: Niyazi Sayın, Salih Bilgin ve Hüseyin Özkılıç özelinde” (Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014), 53.

⁴⁷ Niyazi Sayın’la ev ortamında yapılan bir röportajın ses kaydından alıntıdır

⁴⁸ Tolga Ünal, “2000’li Yıllarda Türkiye’de Ney Sazı, Tavrıları ve Bu Tavrıların Belli Başlı İcracıları” (Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), 19.

eseri icrâ etmeden önce “Bu eseri acaba nasıl daha güzel icrâ edebilirim?” sorusundan hareketle çalışmaya başlamak gerektiğini; vibrato, çarpma ve diğer nüansların eserin neresinde daha iyi duyulacağını çalışarak bulmak gerektiğini söyleyen Niyazi Sayın, böylece ortaya çıkan icrânın daha lezzet vereceğini anlatır⁴⁹.

Tez çalışmasının temelini oluşturan kendi sözlerinden anlaşıldığı kadarıyla, besteli bir eseri güzel icrâ etmiş olmanın notayı doğru ve hatasız çalabilmekten müteşekkil olmadığına; esere ruh elbisesi giydiremedikten sonra ortaya konulan icrânın lezzetsiz olacağına işâret edilmektedir.

İhsan Özgen’in şu sözleri de Niyazi Sayın’ın mûsikî anlayışını destekler mahiyettedir:

“ Üçlü (Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen üçlüsü), bana göre, motivasyonunu Niyazi’den alıyordu. Zaten bizim bir araya gelmemizdeki payı büyüktü. O hiçbir zaman bunu ima eden bir söz veya davranışta bulunmamıştır. Çünkü zaten böyle olduğunu aklından bile geçirdiğini sanmıyorum; o sadece, bir güzelliğin nasıl yaratılacağı ile ilgiliydi. Grup çalışırken önerilerini “ Şöyle yapsak nasıl olur acaba? Böyle daha mı iyi olur?” şeklinde ifade etmiştir. Necdet Yaşar müziğin geleneksel yapısını sağlam ve mükemmel icralarıyla temsil ederken ben ve Niyazi sazlarımızın izin verdiği ölçülerde müziğe perpektif vermeye çalıştık”⁵⁰.

Ayrıca İhsan Özgen yazar Attilâ İlhan’ın bir köşe yazısında “ Üç Türk müzisyeni bir araya gelmiş, adeta Bach yorumlar gibi Gazi Giray çalışıyorlar” diyerek kendilerinden sitâyişle bahsedişini unutamadığını söyler⁵¹.

Ancak Niyazi Sayın’ın sanatındaki başarısının sırrını kadîm dostu Ahmed Güner Sayar, Niyazi Sayın’ın kendisinden duyduğu şekilde şöyle aktarmaktadır:

“Bir vesîle ile aramızdaki sohbet zevk-i selîm küresinde dolanırken söz birden Niyâzi Sayın’ın ney’de yakaladığı o zatına mahsus virtüozitesine geldi. “Neyin sırrı”na hâkim bu aziz dost neydeki üstadlığını kabul etmiyor, bizleri bu ikrâmın ana kaynağına götürmek istiyordu. Kâmil bir insan, Eyüplü sucu Ali Efendi vakti zamânında gönülden bir duâda bulunmuş Niyazi Sayın’a. Başarısının sırrı burada düğümlemişti. Ali Efendi üflüyordu Niyâzi’nin neyinden!”⁵².

⁴⁹ Tan, **age**, 35.

⁵⁰ Özgen, **age**, 42.

⁵¹ **age**, 42.

⁵² Ahmed Güner Sayar, “Üsküdar Yârânı”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, s.151(2009): 12.

4. NİYAZİ SAYIN'IN İCRÂLARI

4.1. Acemaşîran Peşrev İcrâları

4.1.1. Birinci İcrâ⁵³

6 Nisan 1974 senesi İzmir Radyosu'nda ney kayıt tarihinin zirvelerinden biri olarak nam salmış 29 dakika 36 saniye süren meşhur “Pençgâh Solo”sunda makamlar arası gezintiler yapan Niyazi Sayın, pençgâh makamında başladığı seyrüseferinin yirmi dördüncü dakikası civarında acemaşîran makamına geçiş yapmaktadır. Kısa bir taksimden sonra bu çalışmaya konu olan peşrevi icrâ etmektedir.

Peşrev formunun esas yeri olan Mevlevî âyin-i şerîflerindeki tempo ve etkinin hissedildiği icrânın bitişine gelindiğinde, ikilik nota değerindeki acemaşîran perdesi duyurulmadan, aynı makamda taksime bağlanılmıştır.

Kırk yedi ve kırk sekizinci ölçülerin kesişiminde yapılan sesin alçaltılıp arttırılması ve hemen akabinde seri çarpmalarla bu etkinin farklılaştırılması dikkate değerdir.

Âhenk: Mansur ney.

Metronom: ♩= 56-64-66-68-70-65.

Toplam Süre: Üç dakika yirmi saniye olarak tespit edilmiştir.

⁵³ İcrânın İşitsel Kaydı: <https://youtu.be/XFovO7NElv8>

Acemaşîran Peşrev

Pençgâh solodan

Neyzen Sâlih Dede

Devr-i Kebîr

1.
Hâne



2.
Hâne



Şekil 1: Birinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. ve 2. Hâneleri)

3. Hâne

29

31

33

35

37

39

41

43

4. Hâne

45

47

49

51

53

55

♩ = 70

♩ = 60

SON Taksime bağlanmış.

Toplam Süre: 03:20

Sehven bir dördlük "es" in eksik icrâ edildiği düşünülüyor.

Şekil 2: Birinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 3. ve 4. Hâneleri)

4.1.2. İkinci İcrâ⁵⁴

Kemençe sanatkarı İhsan Özgen ve müzikolog Walter Feldman ile Amerika’da yapılan kayıta göze çarpan ilk husus, devr-i kebîr (28/4) usûlündeki peşrevin sofyan (4/4) usûlü eşliğinde icrâ edilmesidir. Son derece hızlı icrâ edilen eserde Niyazi Sayın’ın yine de nüanslardan ve vurgulardan tâviz vermediği işitilebilmektedir. Bilhassa ikinci hânenin on dokuzuncu ve yirminci ölçülerindeki tiz bûselik, şehnâz ve gerdâniye perdelerinin vurgulanışları estetik açıdan dikkat çekicidir.

Âhenk: Mansur ney. Metronom: ♩ = 99 – 97. Toplam Süre: İki dakika yirmi bir saniye olarak tespit edilmiştir.

Acemaşîran Peşrev
İhsan Özgen ile müşterek icrâsından
Neyzen Sâlih Dede

Devr-i Kebîr ♩ = 94

1. Hâne

3

5

7

9

11

13

Şekil 3: İkinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev’in 1. Hânesi)

⁵⁴İcrânın işitsel kaydı: <https://youtu.be/XKiM4rcvInY>

2. Hâne

3. Hâne

Şekil 4: İkinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 2. ve 3. Hâneleri)

4. Hâne

SON

Toplam Süre: 02:21

Şekil 5: İkinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 4. Hânesi)

4.1.3. Üçüncü İcrâ⁵⁵

Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ve İhsan Özgen'in müşterek bir şekilde 1978 senesi Ramazan ayında TRT televizyonunda haftada bir kez olmak üzere verdikleri saz eserleri dinletilerinden birindeki müşterek icrâdır. Peşrev, icrâsı on üç dakika elli altı saniye süren dinletinin içindeki bir kısımdır.

Peşreve nispeten hızlı başlanmakta ve gittikçe hızlandırılan coşkulu bir anlayışın hâkim olduğu ve Niyazi Sayın'ın sık sık çarpma yaptığı duyulmaktadır. Solo üfleyişlerine göre detaylar ve nüanslar pek hissedilememektedir. Üçüncü hânedeki nevâ seslerine peşi sıra yapılan vurgular fark yaratmaktadır. Teslimlerin sonlarının birbirine benzer bitirildiği ve farklılık yaratma düşüncesine gidilmediği görülmektedir. Âhenk: Kız ney. Metronom: ♩ = 70-76-79-80-82-74. Toplam Süre: İki dakika elli üç saniye olarak tespit edilmiştir.

⁵⁵İcrânın işitsel kaydı: <https://youtu.be/LCY8sm9c47Q>

Acemaşîran Peşrev

Necdet Yaşar ve İhsan Özgen
ile müşterek icrâsından

Neyzen Sâlih Dede

Devr-i Kebîr

1. Hâne

2. Hâne

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first Hâne (1. Hâne) consists of 14 measures, starting with a tempo marking of quarter note = 70. The second Hâne (2. Hâne) consists of 13 measures, starting with a tempo marking of quarter note = 82. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 6: Üçüncü İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. ve 2. Hâneleri)

3. Hâne

29

31

33

35

37

39

41

43

45

47

49

51

53

55

4. Hâne

SON

♩ = 80

♩ = 82

♩ = 74

♩ = 70

Toplam
Süre: 02:53

Şekil 7: Üçüncü İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 3. ve 4. Hâneleri)

4.1.4. Dördüncü İcrâ⁵⁶

1980 – 1981 öğretim yılında bir öğretim yılı süresince ABD’ye Türk mûsikîsi dersleri vermeleri için davet edilen Niyâzi Sayın ve Necdet Yaşar ikilisi bu süreç içerisinde Washington’da, Dallas’ta, Boston’da, New York’ta (St. John katedralinde), Michigan Ann Arbor’da ve bir de Kanada’nın Toronto şehrinde konserler vermişlerdir⁵⁷.

Elimizdeki bu icrânın kaydı da 1981 yılında Toronto’da verdikleri konserde Niyâzi Sayın’ın solosundan bir kesittir. Teknik bir sorundan kaynaklı olarak dördüncü hânenin ortalarından itibaren kaydın kesildiği anlaşılmaktadır.

İcrâyâ ağır bir şekilde başlanmış ve ilk muhayyer perdesinde estetik açıdan hoşagiden bir tını yakalanmıştır⁵⁸. Bunun da icrâyâ keskin ve sert bir hava kattığı düşünülmektedir. Ancak akabinde gelen (2. ölçü başındaki) gerdâniye perdesinin diğer icrâlara göre daha uzun vurgulandığı işitilmektedir. Dördüncü ölçünün sonundaki Çargâh perdesinde *puandorglu* uzatıştan sonra ritimde hızlanma hissedilmektedir. Altıncı ölçüde yer alan hüseyinî perdesindeki ısrarlı kalış ise, diğer icrâlarda görülmemektedir.

İkinci hânedeki bulunan şehnaz perdelerinin vurgulanarak üflemeşleri ve bilhassa 01.26’da yapılan kalışın muazzam duyulduğu düşünülmektedir. Yirmi birinciölçüdeki *staccato* üflemeşler ve akabinde çargâh perdesinde usûlden çıkmayı göze alarak uzun *vibratolu* kalışın ise dikkate değeri olduğu düşünülmektedir.

Üçüncü hânenin icrâsında ilk tiz kısımlar coşkulu ancak hicaz makamına geçilen kısımda ise bir o kadar sakin bir üflemeş tercih edilmiştir.

Âhenk: Mansur ney.

Metronom: ♩ = 44 – 54 – 58 – 54.

Toplam Süre: Üç dakika kırk altı saniye olarak tespit edilmiştir.

⁵⁶ İcrânın işitsel kaydı: <https://youtu.be/YwsoH0S9peg>

⁵⁷ Bülent Aksoy, **Türk Müziği Ustaları, Niyazi Sayın – Necdet Yaşar** CD kitapçığı, (İstanbul: Kalan Müzik, 2006), 15.

⁵⁸ Neyzen Sadreddin Özçimi ile yapılan görüşmede kendileri burada “kamışın ihtizâza geldiğini” söylemiştir.

Acemaşîran Peşrev

Toronto'daki solosundan

Neyzen Sâlih Dede

Devr-i Kebîr ♩=44

1. Hâne

3

5 ♩=54

7

9

11

13

15

2. Hâne

17

19

21

23

25 ♩=53

27

Şekil 8: Dördüncü İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. ve 2. Hâneleri)

3.
Hâne

29

31

33

35

37

39

41

43

45

47

4. Hâne

58

55

54

Kayıt kesiliyor. İcrâ devam ediyor mu bilinmiyor.

SON

Toplam Süre: 03:46

Şekil 9: Dördüncü İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 3. ve 4. Hâneleri)

4.1.5. Beşinci İcrâ⁵⁹

Kayıt ile ilgili bilgiyi Niyazi Sayın'ın kendi dilinden öğrenebilmekteyiz. “ Bu taksim Nisan 1971 yılında İstanbul Radyosu'nda arkadaşım Turhan Oflazoğlu'nun arzusu ile yapılmıştır. Değerli teknisyen Korkmaz Çakar tarafından 3.stüdyoda özel olarak alınmıştır”⁶⁰.

Niyazi Sayın'ın bahsettiği taksim sabâ makâmında başlayan ve sık sık şevkefzâ makâmına göndermeler yaptığı meşhur icrâsıdır. Çalışmaya konu olan peşrev ise, on iki dakika kırk yedi saniye süren kaydın yedinci dakikasında icrâ edilmeye başlanmaktadır.

İcrâdaki asâlet ve vakur edânın yarattığı hava henüz bririnci hânedeki nüanslardan hemen farkedilmektedir. Bilhassa otuz dördüncü ölçüde nevâ perdesindeki bekleyişi ve soluklanması bu havayı daha da hissettirmektedir.

Ancak üçüncü hânedeki bir karışıklık yaşandığı düşünülmektedir. Benzerliklerinden ötürü sehven üçüncü hânenin yarısından itibaren dördüncü hânenin ikinci kısmının icrâ edildiği tahmin edilmektedir. Akabinde tekrar dördüncü hâne bir daha seslendirilmiş ve hiç yavaşlamadan taksîme devam edilmiştir.

Âhenk: Mansur ney.

Metronom: ♩ = 60. (Sabit hızla ilerliyor gibi görünse de bazı yerlerde hafif ağırlaşmalar yapıp tekrar aynı hıza bağlanılmaktadır).

Toplam Süre: Üç dakika elli beş saniye olarak tespit edilmiştir.

⁵⁹İcrânın işitsel kaydı: https://youtu.be/n2Az9_8uAtw

⁶⁰ Sada, **age**, 6.

Acemaşîran Peşrev

Sadâ albümündeki
sabâ taksimden

Devr-i Kebîr

Neyzen Sâlih Dede

1. Hâne

1. Hâne

2. Hâne

Şekil 10: Beşinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. ve 2. Hâneleri)

Sadâ albümündeki
sabâ taksimden
2

3. Hâne

29

31

33

35

Schven 3. hâne yerine 4. hâneye geçildiği düşünülüyor.

37

39

41

4. Hâne

42

44

46

48

50

52

54

SON Taksime bağlanmış.

Toplam Süre: 03:55

Şekil 11: Beşinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 3. ve 4. Hâneleri)

4.1.6. Altıncı İcrâ⁶¹

Kayıt tarihi bilinmeyen icrânın arka planda gelen sesler sebebiyle samîmi bir dost meclisi esnâsında hayat bulduğu düşünülmektedir. Hattâ seslerin inilti, ağlama ve bir iç çekiş havasında olduğuna dikkat edilirse, ney sesinden hüzünlenebilecek derecede manevî olgunlukları ve aşkları yüksek bir zümre tarafından dinlenildiği tasavvufî bir ortamda, yani bir dergâhta icrâ olduğu kuvvetle muhtemeldir.

Ne yazık ki teknik bir aksaklıktan mı yoksa icrânın nihâyete erdirilmesinden mi bilemiyoruz; kayıt, üçüncü hânenin yarısında kesilmektedir. Âhenk: Yıldız ney. Metronom: ♩ = 60-62-66. Toplam Süre: İki dakika on beş saniye olarak tespit edilmiştir.

Acemaşîran Peşrev
Bir dost meclisindeki icrâsı
Neyzen Sâlih Dede

Devr-i Kebîr ♩ = 60

1. Hâne



Şekil 12: Altıncı İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. Hânesi)

⁶¹İcrânın işitsel kaydı: <https://youtu.be/tDaCt1LZmrs>

2.
Hâne

15
17
19
21
23
25
27
29
31
33
35

♩ = 62
♩ = 66

3.
Hâne

29
31
33
35

♩ = 66

Kayıt kesiliyor. İcrâ devam ediyor mu bilinmiyor. Toplam Süre: 01:12 SON

Şekil 13: Altıncı İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 2. ve 3. Hâneleri)

4.1.7. Yedinci İcrâ⁶²

Solo icrâ edilen peşrevin kayıt tarihi ve yeri tam olarak bilinmemektedir. Ancak 1958 yılından itibaren Münir Nurettin Selçuk yönetimindeki İstanbul Belediye Konservatuarı İcrâ Heyeti'ne dâhil olan Niyazi Sayın'ın, topluluğun Şan Sineması'nda verdiği konserlerin solo bölümlerinde sahne aldığı icrâlarından bir kesit olduğu tahmin edilmektedir⁶³.

Yavaş ve vurgulu başlanılan icrâ ağır başlı ve nüansların üst düzeyde yer alışıyla karakter kazanmaktadır. Teslim kısmına geçildiği an, âni bir yavaşlama olmakta ve son derece sâkin bir şekilde sadece birinci hâne icrâ edilmek sûretiyle eser bitirilmektedir. Âhenk: Mansur. Metronom: ♩=55-52-35-40. Toplam Süre: Bir dakika on iki saniye olarak tespit edilmiştir.

Acemaşîran Peşrev
Şan Sineması'ndaki solosundan

Neyzen Sâlih Dede

Devr-i Kebîr ♩=55

1. Hâne

SON
Toplam Süre : 01:12

1. Hâne ve teslim üflenmiş.

Şekil 14: Yedinci İcrâ (Acemaşîran Peşrev'in 1. Hânesi)

⁶²İcrânın işitsel kaydı: <https://youtu.be/FOkWtGajlWk>

⁶³ Sadreddin Özçimi ile özel görüşmeden edinilen bilgi.

4.1.8. Beste ile İcrâların Karşılaştırılması

Acemaşîran Peşrev
Beste ile İcrâların Karşılaştırması

Devr-i Kebîr Neyzen Sâlih Dede

1. Hâne
Beste

1. İcrâ
Solo

2. İcrâ
İ.Ö. ile
müşterek

3. İcrâ
N.Y. ve
İ.Ö. ile
müşterek

4. İcrâ
Solo

5. İcrâ
Solo

6. İcrâ
Solo

7. İcrâ
Solo

Şekil 15: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (1. ve 2. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması

2

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 16: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (3. ve 4. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması

3

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 17: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (5. ve 6. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması

4

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 18: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (7. ve 8. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması

5

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 19: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (9. ve 10. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması
6

Beste 11

1. İcrâ Solo 11 =66

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek 11 =98

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 11 =76

4. İcrâ Solo 11 =54

5. İcrâ Solo 11 =60

6. İcrâ Solo 11 =60

7. İcrâ Solo 11 =52

Şekil 20: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (11. ve 12. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması

7

Beste 13

1. İcrâ Solo 66

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek 98

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 76

4. İcrâ Solo 54

5. İcrâ Solo 60

6. İcrâ Solo 60

7. İcrâ Solo 35

40

1. Hâne ve teslim üflenmiş. SON

Toplam Süre: 01:12

Şekil 21: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (13. ve 14. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması
8

2. Hâne

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 22: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (15. ve 16. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması
9

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 23: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (17. ve 18. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması
10

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 24: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (19. ve 20. Ölçüler)

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 25: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (21. ve 22. Ölçüler)

Beste 23

1. İcrâ Solo 23 ♩ = 66

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek 23 ♩ = 98

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 23 ♩ = 82

4. İcrâ Solo 23 ♩ = 54

5. İcrâ Solo 23 ♩ = 60

6. İcrâ Solo 23 ♩ = 62

7. İcrâ Solo 23

Şekil 26: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (23. ve 24. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması
13

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 27: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (25. ve 26. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması
14

The image displays a musical score for comparison between Beste and İcrâ performances. The score is organized into seven staves, each representing a different performance. The first staff is labeled 'Beste' and the subsequent six are labeled 'İcrâ Solo'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is indicated by a quarter note followed by a number: 68, 98, 82, 54, 60, and 62. The score is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains a sequence of eighth and sixteenth notes, while the second measure contains a sequence of quarter and eighth notes. The notation is in a traditional Western style, with notes and rests clearly marked on the staves.

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 28: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (27. ve 28. Ölçüler)

3. Hâne

Beste

1. İcrâ Solo $\text{♩} = 68$

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek $\text{♩} = 98$

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek $\text{♩} = 82$

4. İcrâ Solo $\text{♩} = 54$

5. İcrâ Solo $\text{♩} = 60$

6. İcrâ Solo $\text{♩} = 66$

7. İcrâ Solo

Şekil 29: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (29. ve 30. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması
16

The image displays a musical score for a comparison between a 'Beste' (composed) version and seven 'İcrâ' (improvised) solo performances. The score is written on seven staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). A vertical dashed line divides the score into two measures, labeled 31 and 32. The 'Beste' staff is the top staff, followed by seven 'İcrâ Solo' staves. Each 'İcrâ' staff has a tempo marking above it: 1. İcrâ Solo (♩=68), 2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek (♩=98), 3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek (♩=80), 4. İcrâ Solo (♩=54), 5. İcrâ Solo (♩=60), 6. İcrâ Solo (♩=66), and 7. İcrâ Solo (♩=66). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some staves showing more complex rhythmic patterns and ornaments.

Şekil 30: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (31. ve 32. Ölçüler)

Beste 33

1. İcrâ Solo 68

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek 98

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 80

4. İcrâ Solo 54

5. İcrâ Solo 60

6. İcrâ Solo 66

7. İcrâ Solo 33

Şekil 31: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (33. ve 34. Ölçüler)

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

SON
Toplam Süre: 01:12

Kayıt kesiliyor. İcrâ devam ediyor mu bilinmiyor.

Şekil 32: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (35. ve 36. Ölçüler)

The image displays a musical score for comparison between a 'Beste' (composed) version and seven 'İcrâ' (improvised) versions. The score is organized into seven horizontal staves, each representing a different performance. The first staff is labeled 'Beste' and contains a single melodic line. The subsequent staves are labeled '1. İcrâ Solo', '2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek', '3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek', '4. İcrâ Solo', '5. İcrâ Solo', '6. İcrâ Solo', and '7. İcrâ Solo'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo or pulse is indicated by a quarter note followed by a number: 70 for the first solo, 98 for the second, 80 for the third, 54 for the fourth, and 60 for the fifth. The score is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains a single note (B-flat) in the 'Beste' staff and a series of notes in the solo staves. The second measure contains a single note (B-flat) in the 'Beste' staff and a series of notes in the solo staves. A bracket in the fifth staff points to the second measure with the text 'Doğru kıyaslama için ölçü boş bırakılmıştır.' (The measure is left empty for correct comparison).

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Doğru kıyaslama için ölçü boş bırakılmıştır.

Şekil 33: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (37. ve 38. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması
20

Beste 39

1. İcrâ Solo 70

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek 98

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 80

4. İcrâ Solo 55

5. İcrâ Solo 60

6. İcrâ Solo 39

7. İcrâ Solo 39

Şekil 34: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (39. ve 40. Ölçüler)

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 35: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (41. ve 42. Ölçüler)

4. Hâne

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 36: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (43. ve 44. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması
23

Beste 45

1. İcrâ Solo 70

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek 98

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 80

4. İcrâ Solo 55

5. İcrâ Solo 60

6. İcrâ Solo 45

7. İcrâ Solo 45

Şekil 37: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (45. ve 46. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması
24

Beste 47

1. İcrâ Solo 70

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek 98

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 80

4. İcrâ Solo 54

5. İcrâ Solo 60

6. İcrâ Solo 47

7. İcrâ Solo 47

Kayıt kesiliyor. İcrâ devam ediyor mu bilinmiyor.

SON

Toplam Süre: 03:46

Şekil 38: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (47. ve 48. Ölçüler)

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Sehven bir dörtlük "es" in eksik icrâ edildiği düşünülüyor.

Şekil 39: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (49. ve 50. Ölçüler)

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 40: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (51. ve 52. Ölçüler)

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ Solo

5. İcrâ Solo

6. İcrâ Solo

7. İcrâ Solo

Şekil 41: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (53. ve 54. Ölçüler)

Beste ile İcrâların Karşılaştırması
28

The image displays a musical score for a comparison between a 'Beste' (a type of Turkish folk song) and seven different 'İcrâ' (performance) styles. The score is written on seven staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). A vertical dashed line divides the score into two parts. The first part of the score (left of the line) shows the 'Beste' and the first five 'İcrâ' performances. The second part (right of the line) shows the 'Beste' and the remaining two 'İcrâ' performances. The 'Beste' is marked with a tempo of 55. The 'İcrâ' performances are marked with various tempos: 70, 65, 97, 92, 74, 60, and 70. The 'Beste' is marked 'SON' at the end. The 'İcrâ' performances are marked 'SON' at the end, with some also marked 'Taksime bağlanmış.' (connected to the next measure). The total duration for each performance is given: 03:20, 02:21, 02:53, and 03:55.

Beste 55 SON

1. İcrâ Solo 55 70 65 SON Taksime bağlanmış. Toplam Süre: 03:20

2. İcrâ İ.Ö. ile müşterek 55 97 92 SON Toplam Süre: 02:21

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 55 74 70 SON Toplam Süre: 02:53

4. İcrâ Solo 55

5. İcrâ Solo 55 60 SON Taksime bağlanmış. Toplam Süre: 03:55

6. İcrâ Solo 55

7. İcrâ Solo 55

Şekil 42: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması (53. ve 54. Ölçüler)

4.2. Pesendîde Saz Semâîsi İcrâları

4.2.1. Birinci İcrâ⁶⁴

Bu icrâyâ tıpkı yukarıda diktesi yapılan Niyazi Sayın'ın birinci icrâ adıyla kodladığımız Acemaşîran Peşrev kaydı ile aynı gün, aynı yerde ruh verilmiştir. 6 Nisan 1974 senesi İzmir Radyosu'ndaki "Peçgâh Solo"sunun on üçüncü dakika kırk dördüncü saniyesinde çalışmaya konu olan saz semâîsini icrâ eden Niyazi Sayın eseri nihâyete erdirdikten sonra uzunca sürecek taksîmine devam etmektedir ve bahsi geçen Acemaşîran Peşrev'i de aynı ortamda icrâ etmektedir.

Kayıtta ilk göze çarpan hususun Niyazi Sayın'ın icrâsında *glissando*, *portamento*, *puandorg* vb. nüans elemanlarını sıkça kullanmasıdır. İcrânın kaydının son derece temiz oluşunun da etkisiyle neredeyse bütün nüanslar net bir şekilde duyulabilmektedir.

İcrâyâ ♩= 96 hızında başlanmakta ve eserin ilk ölçüsündeki bûselik perdesindeki *puandorglu* kalış farklılık yaratmaktadır. İkinci ölçüden itibaren ♩=102 hızına doğru hafif bir hızlanma görülmektedir.

Pesendîde makamının karakteristik özelliği olan başlangıçta bûselik perdesinin kullanılması ancak bitişlerde segâh perdesine dönüşleri Niyazi Sayın icrâsında vurgulu bir şekilde belirtmektedir. Örneğin teslimlerin ikinci ölçülerinin başındaki ve sonundaki segâh perdelerinde bu duyulabilmektedir.

Âhenk: Mansur ney.

Metronom: Birinci, ikinci ve üçüncü hânelerde ♩=96 – 102 – 100 – 104 – 98 – 106 – 104 olarak değişkenlik göstermiştir. Üçüncü hâneye yavaş bir şekilde girdikten sonra 15. ölçüde anide hızlanması dikkate değer bir yorumdur.

Saz semâîlerine has bir icrâ anlayışı olan dördüncü hânelerdeki hızlanış Niyazi Sayın'ın icrâlarında da görülmektedir. Bu hânede ♩=132 ortalama hız olarak tespit edilmiştir.

Toplam Süre: İki dakika otuz dört saniye olarak belirlenmiştir.

⁶⁴ İcrânın işitsel kaydı: https://www.youtube.com/watch?v=JdoZq1IuB_g

Pesendîde Saz Semâisi

Pençgâh Solodan

Selîm-i Sâlis

1. Hâne $\text{♩} = 96$ $\text{♩} = 102$

3

Teslim 1

5

2. Hâne $\text{♩} = 100$ $\text{♩} = 104$

9

Teslim 2

11

3. Hâne $\text{♩} = 98$ $\text{♩} = 106$

15

Teslim 3 $\text{♩} = 104$

17

4. Hâne $\text{♩} = 132$

19

21

23



Şekil 43: Birinci İcrâ (Pesendîde Saz Semâisi)



Şekil 44: Birinci İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi'nin Devâmı)

4.2.2. İkinci İcrâ⁶⁵

Çalışmaya konu olan icrâ, Niyazi Sayın'ın Tanbûrî Necdet Yaşar ile birlikte 1981 yılında Kanada'nın Toronto şehrinde verdikleri konserdeki solosundan bir kesittir. Yine benzer şekilde analizi yapılan dördüncü Acemaşîran Peşrev'in de Niyazi Sayın'ın bu solosundan bir icrâ olduğunu hatırlatmak gerekir.

İcrâya son derece yavaş (♩=72) başlanmıştır. Henüz ilk ölçüde farklılığa gidilerek soru-cevap mâhiyetindeki melodinin cevap kısmı dem seslerle verilmiştir. İkinci ölçüde eserden tamamen bağımsız bir şekilde Niyazi Sayın'ın âdetâ yeni bir beste yaptığı düşünülmektedir. Beşinci ölçüde düğâh perdesindeki bekleyiş dikkate değerdir. Birinci ölçüde yapılan dem seslerle icrânın bir benzeri bu sefer daha uzun bir şekilde on ikinci ölçüde de görülmektedir.

Genel anlamda son derece özgür ve serbest bir icrâ anlayışının hâkim olduğu kayıtta eserin bitişinde tekrar taksime bağlanılmaktadır. Ancak kısa bir taksimden sonra tekrar eserin teslim kısmı icrâ edilmektedir.

⁶⁵ İcrânın işitsel kaydı: <https://www.youtube.com/watch?v=jYEX5EHDhBk&t=177s>

Âhenk: Mansur-kız mâbeyni ney.

Metronom: Birinci, ikinci ve üçüncü hânelerde ♩=72 – 96 – 86 – 90 – 82 – 72 gibi çeşitli değerler arasında serbestçe gezinilmektedir. Dördüncü hâne âdet gereği daha hızlı icrâ edilmiştir. ♩=130 değeri ile başlanılan hâne ♩=108 değeriyle sona ermektedir. Toplam Süre: Dört dakika on iki saniye olarak tespit edilmiştir.

Pesendîde Saz Semaisi

Kanada Toronto'daki Solodan

1. Hâne ♩=72 Selim-i Sâlis

3. Hâne ♩=82

Teslim 1 ♩=86

2. Hâne ♩=90

Teslim 2 ♩=90

3. Hâne ♩=82

15. Hâne ♩=106

Teslim 3 ♩=102

4. Hâne ♩=130

Şekil 45: İkinci İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi)

25
27
29
31
33
Teslim 4
35
Teslim 5
37
Teslim 6
39
SON
Toplam Süre: 04:12

Şekil 46: İkinci İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi'nin Devâmı)

4.2.3. Üçüncü İcrâ⁶⁶

Niyazi Sayın'ın, Tanbûri Necdet Yaşar ve Kemençeci İhsan Özgen ile birlikte icrâ ettiği eserin kayıt tarihi ve yeri hakkında kesin bilgilere sahip değiliz. Ancak tahminler 1978 senesi Ramazan ayında TRT'de verdikleri dinletilerden bir kesit olduğu yönündedir. Dinleti pençgâh makamında ney taksimi ile başlamaktadır. Akabinde aynı makamda Kantemiroğlu'na ait saz semâsi icrâ edilmektedir. Boşluk bırakılmadan icrâ edilen müşterek taksimden sonra çalışmaya konu olan eser icrâ edilmiştir.

Niyazi Sayın özelinde kayıt dinlenildiğinde toplu icrânın vermiş olduğu etkiyle solo icrâlarına göre daha kısıtlı nüanslar yapıldığı farkedilmektedir. Ancak dördüncü

⁶⁶ İcrânın işitsel kaydı: <https://www.youtube.com/watch?v=fQuyTZvxi78>

hânede kendi karakteristik yorumunu *staccatolu* üfleyişleriyle yapmaktan çekinmemiştir. Âhenk: Kız ney. Metronom: Birinci, ikinci ve üçüncü hânelerde ♩= 118 – 124 – 132 gibi değerler tespit edilmiştir. Dördüncü hânede ♩=160 ortalama değer olarak belirlenmiştir. Toplam Süre: İki dakika yedi saniye olarak tespit edilmiştir.

Pesendîde Saz Semaisi

Necdet Yaşar ve İhsan Özgen ile müşterek icrâsından

1. Hâne ♩=118 Selim-i Sâlis

Teslim 1 ♩=124

2. Hâne ♩=130

Teslim 2 ♩=130

3. Hâne ♩=132

Teslim 3 ♩=132

4. Hâne ♩=160

Şekil 47: Üçüncü İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi)

25

27 ♩=170

29

31

33

Teslim 4 ♩=132

35

♩=112 SON

Toplam Süre: 02:07

Şekil 48: Üçüncü İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsinin Devamı)

4.2.4. Dördüncü İcrâ⁶⁷

Bu kaydın da tıpkı üçüncü icrâ gibi 1978 yılındaki Niyazi Sayın'ın, Necdet Yaşar ve İhsan Özgen ile birlikte vermiş oldukları Ramazan dinletilerinden bir kesit olduğu düşünülmektedir.

Kayıtta dikkat çeken ilk husus esere Niyazi Sayın'ın solo giriş yapması akabinde diğer sâzendelerin eşlik etmesidir. Dördüncü hânedeki icrâ anlayışı da dikkate değerdir.

Âhenk: Kız ney.

Metronom: Birinci, ikinci ve üçüncü hânelerde ♩=72 – 86 – 98 – 110 – 118 – 122 gibi birbirinden epey farklı değerler tespit edilmiştir. Dördüncü hâne ise yine daha hızlıca ve ♩=154 – 164 – 170 – 188 gibi değişiklik gösteren hızlarda icrâ edilmiştir.

Toplam Süre: İki dakika yirmi iki saniye olarak tespit edilmiştir.

⁶⁷ İcrânın işitsel kaydı: <https://www.youtube.com/watch?v=08snIgQymcQ>

Pesendîde Saz Semâîsi

Necdet Yaşar ve İhsan Özgen ile müşterek 2. icrâsından

Selîm-i Sâlis

1. Hâne ♩=72 86 98

Ney solo giriyor. Diğer sazlar katılıyor.

3. Teslim 1 ♩=118

2. Hâne ♩=118

3. Teslim 2 ♩=118

3. Hâne ♩=122

3. Teslim 3 ♩=124

4. Hâne 1 ♩=154 164

170

The musical score is written in 11/8 time and consists of four Hâne sections and three Teslim sections. The first Hâne section starts at measure 1 and ends at measure 10, with tempo markings of 72, 86, and 98. The first Teslim section starts at measure 11 and ends at measure 18, with a tempo marking of 118. The second Hâne section starts at measure 19 and ends at measure 26, with a tempo marking of 118. The second Teslim section starts at measure 27 and ends at measure 34, with a tempo marking of 118. The third Hâne section starts at measure 35 and ends at measure 42, with a tempo marking of 122. The third Teslim section starts at measure 43 and ends at measure 50, with a tempo marking of 124. The fourth Hâne section starts at measure 51 and ends at measure 58, with tempo markings of 154 and 164. The final section starts at measure 59 and ends at measure 66, with a tempo marking of 170. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as performance instructions like 'Ney solo giriyor' and 'Diğer sazlar katılıyor'.

Şekil 49: Dördüncü İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi)

25

27

29

31

33

35

4. Hâne 2 ♩=188

Teslim 4 ♩=110

SON

Toplam Süre: 02:22

Şekil 50: Dördüncü İcrâ (Pesendîde Saz Semâîsi'nin Devâmı)

4.2.5. Beste ile İcrâların Karşılaştırılması

Pesendîde Saz Semâisi
Beste ile İcrâların Karşılaştırması

Birinci Hâne Selim-i Sâlis

The musical score is written for a single melodic line in 10/8 time, key of D major. It consists of two systems of staves. The first system includes a Beste staff and four İcrâ Solo staves. The second system includes a Beste staff and four İcrâ Solo staves. The İcrâ Solo parts are marked with tempo values: 96, 102, 72, 96, 118, 72, 86, and 98. The score is labeled 'Birinci Hâne' and 'Selim-i Sâlis'.

Beste

1. İcrâ Solo $\text{♩} = 96$ $\text{♩} = 102$

2. İcrâ Solo $\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 96$

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek $\text{♩} = 118$

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek $\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 86$ $\text{♩} = 98$

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ Solo

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek $\text{♩} = 110$

Şekil 51: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 1

Teslim

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ Solo

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

İkinci Hâne

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ Solo

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

Şekil 52: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 2

Beste 9

1. İcrâ Solo 9

2. İcrâ Solo 9

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 9

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 9

Teslim

Beste 11

1. İcrâ Solo 11 104

2. İcrâ Solo 11 90

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 11 130

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 11 118

Şekil 53: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 3

Üçüncü Hâne

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ Solo

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ Solo

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

Şekil 54: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 4

Teslim

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ Solo

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

Dördüncü Hâne

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ Solo

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

Şekil 55: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 5

21 Beste

21 1. İcrâ Solo

21 2. İcrâ Solo

21 3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

21 4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

23 Beste

23 1. İcrâ Solo

23 2. İcrâ Solo

23 3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

23 4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

Şekil 56: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 6

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ Solo

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ Solo

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek ♩ = 170

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek ♩ = 188

Şekil 57: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 7

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ Solo

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

Beste

1. İcrâ Solo

2. İcrâ Solo

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

Şekil 58: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 8

Beste 33 10/8 40

1. İcrâ Solo 33 10/8 40

2. İcrâ Solo 33 10/8 40

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 33 10/8 40

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 33 10/8 40

Teslim 35 10/8 40

1. İcrâ Solo 35 10/8 40

2. İcrâ Solo 35 10/8 40

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 35 10/8 40

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek 35 10/8 40

SON
Toplam Süre: 02:34

SON
Toplam Süre: 02:07

SON
Toplam Süre: 02:22

Şekil 59: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 9

Teslim

Beste

37

1. İcrâ Solo

37

2. İcrâ Solo

37

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

37

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

37

Teslim

Beste

39

1. İcrâ Solo

39

2. İcrâ Solo

39

3. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

39

4. İcrâ N.Y. ve İ.Ö. ile müşterek

39

SON

Toplam Süre: 04:12

Şekil 60: Beste ile İcrâların Karşılaştırılması 10

5. BULGULAR

Bu bölüm, icrâların notaya alınmış dikteleri üzerinden varılan gözlemler sayesinde, belirlenen problemlere cevap niteliğinde verilebilecek örneklerden oluşmaktadır.

5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bir eserin farklı icrâlarında Niyazi Sayın hangi değişkenler üzerinden eserleri yorumlandırmıştır? sorusuna ilişkin bazı veriler aşağıdaki gibidir.

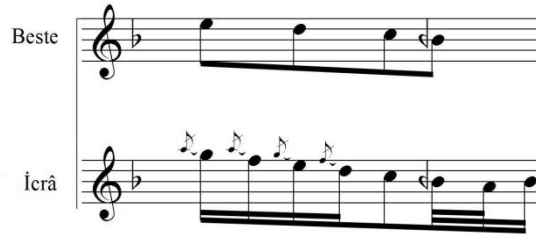
Tespit edilebildiği kadarıyla, Niyazi Sayın'ın farklı zaman ve mekânlarda beşi solo, ikisi müşterek olmak üzere toplam yedi kere icrâ ettiği Acemaşîran Peşrev ve ikisi solo, ikisi müşterek olmak üzere dört icrâsı bulunabilen Pesendîde Saz Semâisi kayıtlarının notaya alınarak karşılaştırılması sonucu şu gözlemlere varılmıştır:

Niyazi Sayın'ın, icrâlarında eserleri yorumlarken kullandığı en temel değişken olarak metronom değeri görülmüştür. Acemaşîran Peşrev özelinde ♩= 44 - 99 aralığında değişen geniş bir metronom yelpâzesini icrâlarında başlangıç değeri olarak tercih eden Niyazi Sayın, yedinci icrâ olarak numaralandırılan kaydın bitiş kısımlarında metronom değerini ♩= 35'e kadar düşürmüştür.

Pesendîde Saz Semâisi özelinde ise ♩= 72 – 96 – 118 gibi birbirlerinden çok farklı hızlar esere başlangıç için tercih edilmiştir. Ayrıca eser içerisinde sürekli temporal mânâda değişimlere gidilmiştir.

Bazı melodik değişimler ve nüanslar özelinde de Acemaşîran Peşrev icrâları üzerinden örnekler vermek gerekirse:

Şekil 61'de gösterildiği üzere eserin 4. , 9. ve 51. ölçülerindeki aynı dörtlü kalıp nota grubunu Niyazi Sayın'ın on sekiz kez icrasının on beşinde gerdâniye perdesi başlangıç alınarak zenginleştirdiği fark edilmiştir.



Şekil 61: Beste-İcrâ Farklılığı Örneği 1

Niyazi Sayın'ın tavrında sık görülen aynı sesleri birbirine bağlayarak estetik bir duyum oluşumuna örnek olarak ise: 14. ölçüden 15. ölçüye geçerken ve 16. ölçülerdeki gerdâniye perdelerinin bağlanışını verebiliriz. Ayrıca 15. ölçüdeki melodilerin geçirdiği evrim de dikkate değerdir.

Şekil 62: Beste-İcrâ Farklılığı Örneği 2

Diğer bir örnek: Bestenin genel kabul görmüş notasının 12. , 26. ve 40. ölçülerinin girişindeki dörtlük değerindeki sus işaretli sessiz kısmı, Niyazi Sayın'ın toplam yirmi üç kere icrâsından yirmi birinde melodi ile doldurduğu da dikkat çeken bir başka unsurdur.

Beste 11

1. İcrâ 11 =66

2. İcrâ 11 =98

3. İcrâ 11 =76

4. İcrâ 11 =54

5. İcrâ 11 =60

6. İcrâ 11 =60

7. İcrâ 11 =52

35

Şekil 63: Beste-İcrâ Farklılığı Örneği 3

Pesendîde Saz Semâisi icrâlarında da üzerinden de bazı melodik örnekler vermek gerekirse ki ilk göze çarpan husus ikinci icrânın 2. ölçüsünde yapılan farklılıktır.

Pesendîde Saz Semâisi
Beste ile İcrâların Karşılaştırması

Birinci Hâne Selîm-i Sâlis



Şekil 64: Beste-İcrâ Farklılığı 4

Ayrıca, Niyazi Sayın için bazı kalıplaşmış melodiler üzerinden örnekler vermek gerekirse; 5. ölçünün sonundaki melodi grubunu Niyazi Sayın'ın her zaman üçleme mantığıyla icrâ ettiği görülmektedir.

Pesendîde Saz Semâisi
Beste ile İcrâların Karşılaştırması



Şekil 65: Beste-İcrâ Farklılığı 5

Bu tip daha birçok melodik değişime örnekler verilebilir. Hattâ Niyazi Sayın'ın icrâlarında sıklıkla yaptığı yukarıda bahsedilen farklılıkları sâdece kendi takipçilerinin değil çoğu sâzendenin kanıksayıp bu şekilde icrâ ettiği işitilmektedir. Zamanla kanıksanan bu icrâların yeni versiyonların oluşmasına vesîle olduğu görülmektedir. Bu konuda verilecek ilk örneğin Acemaşîran Peşrevin bitişini Niyazi Sayın'ın hiçbir icrâsında notadaki gibi çalmayıp kendine has sâde bir icrâ ile sonlandırdığı ve bugün çoğu sazendenin de bu tarzı örnek aldığı bilinmektedir.

Şekil 66: Beste-İcrâ Farklılığı 6

Ancak alt probleme daha geniş bir cevap vermek hususunda Niyazi Sayın'ın eserleri yorumlarken melodik değişimler hâricinde birçok yola başvurduğu söylenebilir. Şekiller incelendiği takdirde bazı küçük çarpmaların yapıp yapılmaması, genel anlamda nüans olarak nitelendirilebilecek vurgu, sesi alçaltıp arttırma gibi etkilerin seçiciliği veya “puandorg” olarak tâbir edilen bazı perdelerin üzerindeki bekleyişlerin denenmesi türündeki arayışların, icrâları farklılaştırma yolunda başvurulan temel etmenler oldukları görülmektedir.

5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Solo ve müşterek icrâları karşılaştırıldığında Niyazi Sayın'ın icrâ karakterinde belirgin bir farklılaşma var mıdır? sorusuna ilişkin veriler şu şekildedir:

Temporal mânâda Niyazi Sayın'ın solo icrâlarının müşterek icrâlarına kıyasla belirgin bir yavaşlıkta olduğu fark edilmektedir. Solo icrânın kendisinde yarattığı

derin özgürlük hissinden kaynaklandığı düşünülen bu yavaşlığın, farklı eserlerdeki icrâlarında da olup olmadığının anlaşılması için daha kapsamlı bir çalışma yapılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

Ayrıca Şekil 67’de de görüldüğü üzere Acemaşîran peşrev icrâlarında farkedilen 23. ölçüdeki makamın dördüncü derecesini Niyazi Sayın’ın bütün solo icrâlarında kürdî perdesi olarak, müşterek icrâlarında ise genel kabule uyarak segâh perdesi olarak kullanması, üzerine düşünülmesi gereken bir konudur. Zihinlere acaba hocasından belirtilen kısmı Kürdî olarak mı meşk ettiği yoksa zaman içerisinde gelişen estetik anlayışının bir yansıması olarak mı tasarrufta bulunduğu sorusu gelmektedir.

Şekil 67: Beste-İcrâ Farklılığı 7

Esas mânâda Niyazi Sayın’ın solo icrâlarında çok daha farklı ifâde arayışlarında bulunmuş olması ve ilginç olarak tâbir edilebilecek bâzı melodik değişimlere⁶⁸ solo icrâlarında rastlanılması tesâdüf olmasa gerekmektedir.

⁶⁸ Bkz. Şekil 64.

5.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Değişen zaman ve mekânın, Niyazi Sayın'ın icrâlarına etkisi var mıdır? sorusuna ilişkin verilebilecek net bir cevap olmamakla birlikte göze çarpan bazı hususlar olduğu düşünülmektedir.

Örneğin: Amerika'daki kayıtların diğer icrâlara göre daha farklı olduğu görülmektedir⁶⁹. Niyazi Sayın'ın yaptığı bazı nüansların, bu icrâlarında daha belirgin olarak öne çıkması, değişen dinleyici kitlesinin etkisine bağlı olabileceğini düşündürmektedir.

Ayrıca Acemaşîran Peşrevin altıncı icrâsındaki tını ve üslûbun oluşmasında, Niyazi Sayın'ın içerisinde bulunduğu atmosferin etkisi olup olmayacağı da üzerine düşünülmesi gereken bir sorudur.

Bunun yanı sıra televizyon çekimi, radyo kayıt stüdyosu veya emüsyonu gibi farklı ortamların icrâ üzerinde değişikliğe sebebiyet verip vermediği, yapılacak daha tafsilâtlı çalışmalar sayesinde anlaşılabilecektir.

⁶⁹ Bkz. Acemaşîran Peşrev'in dördüncü ve Pesendîde Saz Semâîsinin ikinci icrâları.

6. SONUÇ

Türk mûsikîsi üzerine yapılmış akademik çalışmalar içerisinde incelediği konu itibariyle ilk olma özelliğini taşıyan bu tezin, ustâ bir sanatkârın icrâlarıyla sınırları belirgin iki eserin nasıl farklı şekillerde yorumlanabileceği görülmüştür. Mekân değişimi (stüdyo ortamı, konser salonu, TV çekimi, dost meclisi gibi), dinleyici kitlesinin sosyal konumlarının farklılaşması (Batı mûsikîsine yakın Amerikalı dinleyiciler, yerel dinleyiciler, tasavvufî şahsiyetler vb.), ya da solo icrâ ile müşterek icrânın farklı dinamiklerinden mi kaynaklandığı tam olarak tespit edilemeyen etkilerin vermiş olabileceği bir “yaratıcı cesâret” ile Niyazi Sayın’ın her icrâsında eserleri yeniden şekillendirmekten çekinmediği görülmektedir.

Tür kısıtlaması olmaksızın bütün müzikler için geçerli olan, icrâ ile eserin birbirine bağımlı diyalektik varlığı elbette yadsınamaz. Lâkin bu hususun makamsal müziklerde daha belirgin görüldüğü veya icrâcının bu müziklerde daha özgür olduğu varsayılabilir. Nitekim, Niyazi Sayın özelinde ipuçlarını bulmaya çalıştığımız eserin farklı yorumlarla icrâ edilmesi olgusuna yönelik benzer ipuçları, başka sâzendeler veya hânendelerin icrâlarında da bulunabilir. Sayın’ın sanatında büyük tesiri olan Tanburî Cemil Bey’in, bestesi Tanburî Büyük Osman Bey’e ait Hicazkâr Peşrevi hem tanbûr hem de kemençe ile ayrı ayrı kaydetmesi bu durumun ilk örneklerinden biridir. Yine makam temelli müziklerden Arap müziğinin en önemli icrâcılarında olan Ümmü Gülsüm’ün okuduğu birçok eserin stüdyo kaydı ve konser icrâlarında farklı ifâde arayışlarına gitmesi dikkatlerden kaçmamaktadır⁷⁰.

Ayrıca enstrümantal müziğin gücünü de eserlerin yorumlanması hususunda göz ardı etmemek gerekir. Saz müziği için sıkça söylenilen “sözün bittiği” yer tâbirinin haklılık payı vardır. Çünkü güftenin bağlayıcılığında sanatkârı kısıtlayıcı bir etki vardır. Örneğin Batı mûsikîsinin üç büyük bestekârı karşılaştırılırken Beethoven’ın Wagner’e göre daha fazla beğenilmesinin söze daha az başvurmasından kaynaklandığı ancak Chopin’in herkesin göz bebeği oluşunsa ”söz”e hiç yer

⁷⁰ Bestesi Riyad El-Sunbathi’ye ait olan Al-Atlal isimli eserin konser ve stüdyo kayıtları için bkz. <https://youtu.be/Ac49JsBr600> ve <https://youtu.be/5z8LvG5tfOE>

vermemiş olmasına bağlanır. Bu tip sözün bağlayıcılığını taşımayan saz eserlerinin icrâlarında sanatkârlar yetenekleri ölçüsünde bir hayli geniş özgürlük alanlarına sahiptirler. Ancak farklı ifâde arayışlarının her icrâcı tarafından yapılabilecek kadar kolay bir olgu olmadığı da usta sanatkârlar tarafından belirtilmiştir. Bunun için sazını yenmiş olmanın ötesinde Tanbûri Cemil Bey, Mesud Cemil veya Niyazi Sayın gibi kültürel anlamda da yetişmiş, sazıyla “söz” söyleyebilecek seviyeye gelmiş olmak gerekir. Bu tip sanatkârlarda ortak görülen aşkın estetik bakış açısının ve her dâim güzeli arayışın yansımalarını, özgürlüğün had safhada olduğu düşünülen taksim icrâcılığında olduğu kadar sınırları keskin çizgilerle belirlendiği sanılan eser icrâlarında da görebilmekteyiz. Sözlü kültürün egemenliği ve Türk mûsikîsi meşk sisteminin sağladığı destek ile usta sanatkârlar, eserleri hatasız icrâ etmek zorunda olan köleler gibi değil aksine onları her defâsında yeniden yaratmak hissiyâtı ile eserlere yaklaşırlar. Sıkça tartışılan virtüözitenin saf cambazlık olmadığı da artık kabul edilmesi gereken bir husustur. Bilhassa besteleri, icrâlarıyla yeniden besteleyemeyen, eserleri süratli ve hatasız çalmaya kendisini şartlamış bir sâzende için virtüöz tanımlaması yerine başka bir kavram bulunması gerekmektedir. Ya da Niyazi Sayın gibi yaratıcılıkları ön planda olan sâzendeler için virtüöz yerine eskilerin kullandığı şekilde “üstâd” tâbirini benimsemek daha doğru olacaktır.

Sonuç olarak Türk mûsikîsinde notanın, müziğin özü olmadığı ve icrâ sırasında geniş özgürlük alanlarının var olduğu görüşü “Üstâd” Niyazi Sayın’ın eser icrâları özelinde yapılan çalışma ile somutlaştırılmıştır. Yapılan bu çalışma ile hem icrâ esnâsında farklı ifâde yolları denenerek eserlere yeni anlamlar yüklenebileceği düşüncesine varılmıştır hem de yeni yetişen sâzendeler için saz eseri icrâcılığında notayı birebir çalmaktan öteye geçerek, kendi ruhlarından ve gelenekten nasıl beslenebileceklerine dâir bir kaynak sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir. **Ney'in Sırrı Hâlâ Hasret**. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2002.
- Bailey, Derek. **Doğaçlama**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2001.
- Balcı, Ergun. **Nevzat Atlığ, Mûsikîmizle Övünmemiz İçin**. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat: 2004.
- Baloğlu, Bekir Şahin. “Şimdiki Zamanda Geçmişî Kurmak: Tanburî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından”, **Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 10-12 Mayıs 2017**. İstanbul: Müzik Eğitimi Yayınları, 2017: 147-158.
- Behar, Cem. **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Behar, Cem. **Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987.
- Birer, Murat. “Müzik Tasarımında Doğaçlama Ögesi: Türk Makam Müziği Geleneklerinde Başlıca Doğaçlama Pratikleri”. Lisans Bitirme Tezi. YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi, 2010.
- Eruzun Özel, Aslıhan. “Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri”. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**. c. 3. s. 11 (2010): 285.
- Kutbü'n-nâyî Niyâzi Sayın**. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 2009.
- May, Rollo. **Yaratma Cesareti**. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Özbek, Sema. “Niyazi Sayın ile Röportaj”. **Zeck Dergisi**, s. 16 (2006): 36.
- Özbilen, Nesibe Özgül. “Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler”. Sanatta Yeterlilik Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Özemre, Ahmed Yüksel. **Üsküdar'da Bir Attar Dükkânı**. 23. bs. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2018.

Özgen, İhsan. **Sanatı Yaşamak**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009.

_____. **Avludaki Ses**. İstanbul Pan: Yayıncılık, 2012.

Özçimi, Sadreddin. “Özel Görüşme”. İstanbul, 11 Şubat 2019.

Panagiotis, C. Poulos. “Özel Mekânlar, Kamusal İlgiler: İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e İstanbul’da Müzikli Ev Toplantıları (Meclisleri)”. çev. Akın Emre Pilgir. **Toplumsal Tarih Dergisi**. s. 242 (2014): 82-89.

“**Sadâ**”**Niyâzi Sayın Sufi Music Of Turkish Vol.8**. İstanbul: Mega Müzik, 2001.

Sayar, Ahmed Güner. “Üsküdar Yârânı”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**.s.151 (2009): 12.

Tan, Ali. “Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları”. Yüksek Lisans Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Tatar, Burhanettin. “Müzikte Anlam Sorunu”. **İslâm Araştırmaları Dergisi**. s. 22 (2009): 59-70.

Toz, Ahmet İslam. **Neyzen Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2014.

Türk Müziği Ustaları, Niyazi Sayın – Necdet Yaşar. İstanbul: Kalan Müzik, 2006.
Yalçın, Derya. “Niyazi Sayın’la Röportaj”. **Türk Edebiyatı Dergisi**. c. 28. s. (260): 34-35.

Yedek, Burak. “Ney meşkinde sözlü gelenek ve nesiller arası değişimi: Niyazi Sayın, Salih Bilgin ve Hüseyin Özkılıç özelinde”. Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

EKLER

Ek1. Acemaşîran Peşrevi'nin Notası

DEVİR-İ KEBİR
(♩ = 54)

ACEMAŞIRAN
(Peşrev)

NEYZEN SÂLİH DEDE
(1818-1888)

1. HANE

2. HANE

Merhum Ulyi Ergüner beyefendiden alınmıştır.

3. HANE

4. HANE

Y. Ömür lü

The image displays two musical staves, each consisting of five lines of music. The first staff is labeled '3. HANE' and the second '4. HANE'. Both staves are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The first staff ends with a double bar line, and the second staff ends with a double bar line and the text 'Y. Ömür lü'.

Ek 2. Pesendîde Saz Semâîsi'nin Notası

PESENDİDE SAZ SEMÂİSİ

USÛL: AKSAK SEMÂİ
Birinci Hane

BESTE: ÜÇÜNCÜ SELİM



İkinci Hane



Üçüncü Hane



Dördüncü Hane



Bu eser Darülelhan Külliyyâtı'ndan alınmıştır.

ÖZ GEÇMİŞ

1989 Sheffield-İngiltere doğumludur. İlköğretim ve lise hayatı Trabzon’da geçmiştir. İlk ney meşklerine bir hobi olarak 2008 yılında Trabzon’da neyzen İlhan Barutçu ile başlamıştır. Aynı sene içerisinde lisans eğitimi için İstanbul’a gelerek Yıldız Teknik Üniversitesi Makine Mühendisliği eğitimine başlamıştır. Üniversite eğitimi sırasında artan mûsikî heyecanından ötürü mühendislik derslerinden ziyâde mûsikî ile meşgul olmuştur. Bu minvalde hususî olarak kıymetli hocalardan mûsikî meşk etmiştir. Neyzen Ender Doğan’dan ney ve tanbûrî Özer Özel’den solfej-nazariyat ve makam bilgisi dersleri almıştır.

2012 yılında Makine Mühendisliği bölümünden mezun olmuştur. Ancak mühendislik yapmama kararı vererek müzikal gelişimine odaklanmıştır. Bu sebeple daha disiplinli bir müzik eğitimi alabilmek adına 2013 yılında YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programında Türk Mûsikîsi alanında yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Eğitimi sırasında Öğr. Gör. Özer Özel ve Yrd. Doç. Dr. Aslıhan Erurun Özel ile ileri makam bilgisi ve toplu icra üzerine çalışmalar yapmıştır. Tanbûr sazına olan ilgisini de bastıramayıp Özer Özel’den bir dönem tanbûr dersi de almıştır.

Ayrıca Rûhî Ayangil’in yönettiği “İfâde” topluluğunun çalışmalarına ve konserlerine katılarak Sn. Ayangil’in müzikalitesinden istifâde etmiştir.

Ney tekniğinin ilerletmek amacıyla ise 2016 yılında Neyzen Ali Tan ile 2019 yılından bu yana ise Neyzen Sadreddin Özçimi ile meşklerine devam etmektedir.

2014 – 2019 yılları arasında İSMEK (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları) bünyesinde ney eğitmeni olarak görev yapmıştır.

2019 yılı itibarıyla Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde araştırma görevliliğine başlamıştır. Türk mûsikîsi alanında çalışmalarını sürdürmektedir.