İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (2): 1011–1034

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1741896

Başvuru | Submitted 14.07.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 12.10.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 21.10.2025
Kabul | Accepted 27.10.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Meral Uğurlu Tarafından Seslendirilen "Dügâh Kâr"ın İcra Özellikleri Bakımından İncelenmesi

An Examination of Performance Features of "Dügâh Kâr" Performed by Meral Uğurlu

Tuba Barutcu [1]

[1] Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar, Türkiye

Öz

Klasik Türk Müziği köklü bir gelenek olarak, Türk insanının her daim gönlünde yer edinmiş ulvî bir sanattır. Kendine özgü ses sistemi, perde özellikleri ve icrasında gerçekleştirilen üslûp ve tavır incelikleri, bu musikiyi özel kılan unsurlar arasındadır. Bu geleneği yaşatmak ve sağlıklı bir şekilde gelecek kuşaklara aktarmak için rol üstlenen önemli sanatkârlar yetişmiştir. Bu sanatkârların önde gelenlerinden birisi de 20. yüzyılın dikkate değer kadın ses icracılarından Meral Uğurlu'dur. Kendisi, klasik ekolün en iyi kadın temsilcilerinden biri olarak, ortaya koyduğu örnek icraları ile klâsik tavrı ödün vermeden muhafaza etmeye özen göstermiş bir sanatkâr olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmada geleneğe bağlı icra tavrı ve geniş repertuvarı ile tanınan Meral Uğurlu'nun, Hacı Faik Bey'e ait "Pek Sevdim Efendim Seni Gâyetle Beğendim" adlı dügâh makamında ve kâr formundaki eser içerisinde gerçekleştirdiği icra özellikleri incelenmeye çalışılmıştır. Sanatkârın yorumu eserin TRT nota nüshasıyla sistematik olarak karşılaştırılarak kendisinin performansına özgü icra özellikleri tespit edilmiştir. Nitel betimsel bir tasarıma sahip olan çalışma, Meral Uğurlu'nun icrasını transkripsiyon ve karşılaştırmalı nota analizi yoluyla incelemektedir. Bulgular, sanatçının hassas entonasyonunu, sıklıkla uyguladığı vibrato tekniğini ve klasik üslûp ilkelerine bağlılığını vurgulamaktadır.

Abstract

Classical Turkish Music, as a deep-rooted tradition, is a sublime art that has always had a place in the hearts of the Turkish people. Its unique sound system, key features, and subtleties of style and manner in its performance are among the elements that make this music special. Important artists have been raised who have taken on a role in keeping this tradition alive and passing it on to future generations in a healthy way. One of the leading artists of this era is Meral Uğurlu, one of the remarkable female vocal artists of the 20th century. She is considered one of the best female representatives of the classical school and an artist who has taken care to preserve the classical attitude without compromise with her exemplary performances. This study investigates the stylistic and technical characteristics of Meral Uğurlu's performance, focusing on her interpretation of Hacı Fâik Bey's Dügâh Kâr. Her interpretation was transcribed, analyzed, and systematically compared with TRT archival notations to identify divergences and performance-specific nuances. The study employs a qualitative descriptive design, analyzing Meral Uğurlu's performance through transcription and comparative score analysis. The findings highlight her precise intonation, frequent use of vibrato, and adherence to classical stylistic principles.

Anahtar Kelimeler Klasik Türk Müziği · Meral Uğurlu · Dügâh Kâr · İcra · Analiz

Keywords Classical Turkish Music · Meral Uğurlu · Dügâh Kâr · Performance · Analysis

Atıf | Citation: Barutcu, T. (2025). Meral Uğurlu Tarafından Seslendirilen "Dügâh Kâr"ın İcra Özellikleri Bakımından İncelenmesi. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(2), 1011-1034. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1741896

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

2025. Barutcu, T.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Tuba Barutcu tubabarutcu@aku.edu.tr

Extended Summary

Classical Turkish Music is one of the music genres that has made its voice heard the most in the world. In addition to having a unique sound system, it has a richness due to its form, mode and rhythmic diversity. “Meşk” is always accepted by musicians as an effective method in the transmission of Classical Turkish Music, which has a rich structure in terms of style and attitude. The meşk method, in which thousands of works and their performance characteristics are transferred from master to apprentice and plays a major role in revealing a performance understanding appropriate to the structure of Classical Turkish Music, is based on the principle of repetition and memory. In this education system, where only the lyrics of the work are used as a tool, notes are not used in any way. Although some different notation writing systems have been introduced in the past, it is known that they are not used in practice. The reason for this is the idea that nothing can replace practice and memory in the transmission of music. Even after the use of notation in the Western sense, “meşk” continues to be an educational method that continues today. Because the “Arel Ezgi Uzdilek” sound system and western notes used today are not sufficient to express the pitches used in Classical Turkish Music. The fact that performance features such as ornamental elements and expressive nuances are not included in the notation copies of the works is also incomplete in reflecting the subtleties of interpretation of this music. For this reason, in this tradition, which is not just about performing the notes, it is necessary to practice with a teacher who is knowledgeable in the field. Because the performance characteristics of Classical Turkish Music are adopted by listening rather than by notes. It is seen that the artists, who ignore the notes in the interpretation of the work and see the notes only as a tool to learn the work, put forward a traditional performance of Classical Turkish Music in accordance with the original.

In this study, it is tried to investigate the vocal performance characteristics of Meral Uğurlu, one of the most remarkable female vocal artists of the 20th century, who was trained with the “meşk” method, during the vocal performance of the work in the “dügâh” maqam and “kar” form by Hacı Faik Bey. The interpretational differences made were listened to and dictated and noted on the score. In this study, in which the differences between her performance and the TRT archival notations were tried to be revealed, it was also tried to determine how frequently the ornamentation techniques were used by the artist. The research is a descriptive study based on qualitative research method. The universe of the research is the voice recordings of Meral Uğurlu, and the sample is the voice recording of the work called “Pek Sevdim Efendim Seni Gâyetle Beğendim” by Hacı Faik Bey, sung by Meral Uğurlu. In the findings part of the research, the performance characteristics of Meral Uğurlu were investigated. It has been observed that the artist, who is understood to have performed the work in a fluent and effective way, with perfect pitch pressures, rich in musical expression, used her voice both technically conscious and produced a successful interpretation in conveying the feeling of the work to the listener. It has been determined that she used vibrato the most among the ornamentation techniques she used in the performance of the work, and the other ornamentation elements she frequently used were trill, upper mordant, multiplication, portamento, glissando and lower mordant, respectively. Meral Uğurlu interpreted the work in the “dügâh” maqam and “kar” form with a performance understanding required by the classical style and exemplary for the new generation. It has been concluded that there are notable interpretive differences between the artist’s performance and the TRT archival notation.

Meral Uğurlu Tarafından Seslendirilen “Dügâh Kâr”ın İcra Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Geçmişten günümüze birçok milletin musiki kültürüyle etkileşim içerisine girmiş, makam, usul ve form bakımından çeşitlilik arz eden niteliğe sahip Klâsik Türk Müziği, yüzyıllar boyunca gelişimini sürdürmüş zengin ve görkemli bir sanattır. Tarihsel, sosyal ve coğrafi dönüşümlerin etkisiyle biçimlenen Klâsik Türk Müziği’nin kayda değer bir bölümü, sözlü musiki türlerinden oluşmakta ve meşk yöntemi ile intikalini sürdürmektedir. Dolayısıyla, icracılık geleneği ve müzikal kazanımlar, usta çırak temelli bir eğitim çerçevesinde şekillenmiştir. Bu sanatın nazariyat alanında gerçekleştirilen çalışmalar da icracılığa paralel olarak inşa edilmeye çalışılmıştır. Klasik Türk Müziği’nin yapısal zenginliği gerek bu alanda ürünler ortaya koymuş bestekârlara, gerekse saz ve ses icracılarına yorumsal olarak özgürlük sağlamış, her sanatkâr icrası sırasında eserin ritmik yapısını bozmamak kaydıyla, kendine has tavır özelliklerini rahatlıkla sergileyebilmiştir.

Osmanlı döneminin 19. yüzyıldaki modernleşme süreciyle birlikte, batılı anlamda nota kullanımı gerçekleşmiş ve geleneğin aktarım ve icrasında değişim ve dönüşümler yaşanmıştır. Meşk eğitiminin yanı sıra batılı eğitim yöntemlerine de başvurularak, icra tekniğinde modern bir yaklaşım egemen olmaya başlamıştır (Budak, 2006; Behar, 2005). Lâkin Klâsik Türk Müziği’nin yorum inceliklerine bugün kullanılan notalar üzerinde yer verilmemektedir. Nota, eserlerin öğrenilmesi ve hafızaya alınmasını sağlarken, icra özelliklerinin kavranılmasına olanak tanıyamamaktadır. Bu bakımdan meşk yöntemine yine de başvurulmaktadır. Nota ve icra arasında beliren farklılıklar sebebiyle, doğru icracıların dinlenilmesi, bu sanatın sağlıklı intikali açısından elzem sayılmaktadır. Dinleme ve hafıza yoluyla icra inceliklerini özümseyen birçok sanatkâr, eserleri yorumlarken, notada belirtilenlerin haricinde süsleme elemanları ve ifade nüanslarına yer vererek hem eserin icrasını zenginleştirmekte hem de kendilerine has bir tavır ortaya koyarak kendi müzikal kimliğini oluşturmaktadır.

Meşk sistemi ile yetişip geleneksel icra tavrını modern anlayışla sentezleyerek ses icracılığı alanında yeni bir yorum tekniği geliştiren ilk sanatkâr ise Münir Nurettin Selçuk olmuştur. Yurtdışında şan eğitimi de alan sanatkâr, musikiye geniş bir bakış açısıyla, Klâsik Türk Müziği icra geleneğinin seyrini değiştirmiş ve ses icracılığı alanında farklı bir döneme adım atılmasına öncülük etmiştir. Tek başına solo konser verme geleneğini başlatan sanatkâr, bilinçli ses kullanma tekniği ile daha sade ve anlaşılır bir icra sergilemiştir. Böylelikle ses icracılığında bir çığır açarak yeni nesil icracıları etkilemiştir (Körükçü, 1998; Özalp, 2000b). Bu icracılardan biri de kendi talebelerinden ve 20. yüzyılın önemli kadın ses icracılarından Meral Uğurlu’dur. Musikide geleneğe bağlı yaklaşımıyla kadın icracılar arasında bir ekol olarak kabul edilen Meral Uğurlu’nun ses kayıtları, hocaları tarafından kendisine aktarılan icra anlayışını günümüze yansıtması bakımından önem arz etmektedir. Yeni nesil icracılara meşk anlamında örnek teşkil edebilecek niteliğe sahip bu kayıtların, bu alanda yetişen kişilerin klasik icra anlayışını özümsemeleri bakımından kıymetli olduğu düşünülmektedir.

Klâsik Türk Müziği’nin icra alanına yönelik daha fazla kaynaklara ihtiyaç duyulduğu, yeni nesil icracıların üslûp ve tavır öğrenimleri bakımından, özellikle geçmiş dönemlerdeki icra örneklerinin incelenmesine ve somutlaştırılmasına dayalı çalışmaların artırılması gerektiği düşüncesinden yola çıkılarak, bu çalışmada Türk müziğinde büyük formda eserler de yorumlayabilen Meral Uğurlu’nun, Hacı Fâik Bey’e ait “Pek Sevdim Efendim Seni Gâyetle Beğendim” adlı Dügâh Kâr’ın icrası sırasında gerçekleştirmiş olduğu icra özellikleri, kendi sesinden dinlenilerek ve dikte edilerek tespit edilmiş, böylelikle kendisinin özgün tavrı somutlaştırılarak nota üzerinde gösterilmeye çalışılmıştır. Sanatkârın icra örneği ile TRT nota nüshası arasındaki farklılıkların ortaya konulmaya çalışıldığı bu araştırmada, gerçekleştirdiği süsleme elemanlarının

eser içerisinde hangi sıklıkla kullanıldığı da belirlenmeye çalışılmıştır. Ortaya konulan bu çalışmanın, günümüzde çağdaş yöntemler ile gerçekleştirilen müzik eğitiminde, perde hassasiyetini ve yorum inceliklerini seslendirdiği eserlerde dikkate alan Meral Uğurlu’nun sanata bakış açısı ve büyük formdaki eserlerdeki klasik icra tavrını sergileyiş biçimini yansıtması bakımından yeni nesil icracılara somut bir kaynak teşkil edeceği ve literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Meral Uğurlu’nun Hayatı

Meral Uğurlu, 8 Aralık 1939 tarihinde Edirne’de dünyaya gelmiştir. Subay olan babasının görevinden ve tayin durumundan kaynaklı, ailece ülkenin farklı bölgelerinde ikamet etmek durumunda kalmışlardır. Bu sebeple kendisi farklı okullarda eğitim görmüştür. İran hududuna yakın bir kasabada çocukluğunu geçiren Meral Uğurlu, bir röportajında ailesiyle birlikte renkli anılarının geçtiği hayatının o dönemini hasretle andığını ifade etmiştir (Karlıklı, 2021b, s. 43).

Sanata ilgi duyan bir aile ortamında yetişen ve böylelikle müzikal yeteneği ile sesinin güzelliği fark edilen Meral Uğurlu, on beş yaşında iken hocası Münir Nurettin Selçuk ile tanışmış, 1955 yılında ise musiki eğitimine, İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü bünyesinde başlamıştır. Babasının etkileyici bir sese sahip olarak Kuran okuması, annesinin de müziksever bir insan olması sebebiyle, kendisi kardeşleriyle birlikte sanata değer veren bir aile ortamında yetişmiştir. Evlerinde her daim radyonun açık olduğunu belirten Meral Uğurlu, ablasıyla birlikte Münir Nurettin Selçuk ve Alaeddin Yavaşça gibi ustaların seslerini dinleyerek büyümüştür. Kendisi bir röportajında yeteneğinin ailesi tarafından nasıl keşfedildiğini şu ifadeler ile aktarmaktadır;

> “İki yaş büyük ablam sürekli yeni duyduğu eserlerin güftelerini not alır, evde çalışırdı. Melahat Pars'tan ders alırdı. Bir gün “Dil Harabı Aşkınım Sensin Sebep Berbâdıma”yı söylerken, kulağımda kaldığı kadarıyla hatasını düzelttim. Çok şaşırdı. Aile sesimi fark etti” (Hürriyet, 2006, s. 5).

Bunun üzerine 1955 yılında İstanbul Konservatuvarı’nın sınavlarına ablasıyla birlikte giren ve kazanan Meral Uğurlu, 15 yaşında orta okul son sınıf öğrencisi olması ve yaşının tutmamasına rağmen, jüride bulunan Münir Nurettin Selçuk’un kendisini yetenekli bulması ve ağırlığını koyması üzerine okula kabul edilmiştir. Üçüncü sınıfta Münir Nurettin Selçuk’un özel ders verdiği üslup grubuna seçilen Meral Uğurlu, 1958 yılında son sınıftaki hocası Emin Ongan’ın ısrarı üzerine radyo sınavlarına girmiştir. Sınavı kazanan ve radyo görevine başlayan sanatkâr için o kurumun da kendisi için bir konservatuvar niteliği taşıdığı söylenebilir (Hürriyet, 2006, s. 5).

Meral Uğurlu, konservatuvarda almış olduğu eğitim sürecinde Münir Nurettin Selçuk, Şefik Gürmeriç, Halil Bedi Yönetken ve Nevzat Atlığ gibi dönemin seçkin öğretim kadrosundan nazariyat, usûl, repertuvar, ses eğitimi, icra ve üslup gibi birçok ders alanlarında öğrenim görerek faydalanma fırsatı bulmuştur (Devlet Korosu, 2024). Hocalarının her daim takdirini kazanan Meral Uğurlu’nun, öğrencilik hayatına paralel olarak radyo bünyesinde de ses sanatkârı olarak görevde bulunmasının, onun bu sanatın icra alanına daha fazla dâhil olabilmesindeki rolü büyüktür. Böylelikle Klasik Türk Müziği’nin yorum inceliklerine nüfuz edebilme fırsatı yakalayan Meral Uğurlu’nun, bu alanda yetkin bir ses icracısı olma ve müzikal bir kimlik kazanma yolundaki gelişiminin temellerini atmaya başladığı söylenebilir.

Radyoda görevini sürdürdüğü dönemlerde Mesut Cemil, Cüneyd Orhon, Vecihe Daryal, Vecdi Seyhun, Fikret Kutluğ, Niyazi Sayın, Cevdet Çağla ve Hakkı Derman gibi önemli üstadlarla birlikte solo programlar gerçekleştirmiş ve topluluklarda görev almıştır (Devlet Korosu, 2024). Radyo hayatına atılmasıyla birlikte o dönemde radyoda görev alan Laika Karabey, Akın Özkan, Erol Deran, Necdet Yaşar, Yorgo Bacanos, Sadi Işılay, Cinuçen Tanrıkorur, Alaeddin Yavaşça ve Bekir Sıtkı Sezgin gibi Türk musikisine önemli hizmetler sunmuş

sanatkârlar ile de meşk etme imkânı bulduğu bilinen sanatkârın, bu müzisyenler ile aynı müzikal havayı teneffüs etmesinin sonucu olarak, onların üslûp ve tavrını yakından özümsediği ve musiki konusunda daha fazla bilinçlenerek, sanata bakış açısının ve ufkunun genişlediğini söylemek mümkündür. Böylelikle müzikal kimliğinin oluşmasında ve sanatında gelmiş olduğu seviyede, tüm bu sanatkârların musiki anlayışının ve bu sanata yaklaşımlarının oldukça etkili olduğu düşünülmektedir.

İlerleyen süreçte, ailesine yakın olma isteği üzerine İstanbul Radyosu'ndan ayrılarak kadrosunu Ankara Radyosu'na naklettiren Meral Uğurlu, 1963-1977 yılları arasında Ankara radyosunda görevini sürdürmeye devam etmiştir. Bu kurumda ise Ruşen Ferit Kam, İsmail Baha Sürelsan ve Refik Ahmed Sevengil ile özel çalışmalar yapmıştır (Devlet Korosu, 2024). Yurt dışındaki sayısız konserlerinin çoğu Ankara radyosunda bulunduğu dönemde gerçekleşen icracının, ilk yurt dışı konserinin Ruşen Kam ile Afganistan'da gerçekleştiği, sonraki süreçte İran, Irak, Kahire, İskenderiye, Pakistan, Cezayir, Tunus, Almanya, Fransa ve New York gibi birçok ülkede olduğu bilinmektedir (Özpekel vd., 2002, s. 120).

1977 yılında İstanbul Radyosu'na dönen ve buradaki çalışmalarını 1983 yılına kadar gerçekleştiren sanatkâr, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı'nda bir dönem öğretim görevlisi olarak bulunmuştur. 1978 yılında Nevzat Atlığ'ın daveti üzerine İstanbul Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nda solist olarak görev almış, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı çatısı altında hazırlanan Klasik Türk Müziği albümlerine de çok sayıda klasik formda eser seslendirmiştir. Kültür Bakanlığı'na bağlı çeşitli kurumların konserlerinde ise ayrıca misafir solist olarak yer almıştır (Delice, 2005; Karlıklı, 2019a).

İstanbul Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'ndan emekliliği sonrası Marmaris'e yerleştiği ve hayatını halen orada sürdürmeye devam ettiği bilinmektedir.

Meral Uğurlu'nun Sanatçı Kişiliği ve Ses İcracılığı

Meral Uğurlu, klasik ekolü benimsemiş ve bu çizgiyi hiçbir zaman bozmamış, geniş repertuvarı ve sanatını hassasiyetle icra etmiş bir kadın sanatkâr olarak günümüzde anılmaktadır. Yaşadığı dönem itibariyle popüler kültürden etkilenmeyip, büyük formda klasik eserler ve ayrıca daha önce seslendirilmemiş eserler üzerinde yoğunlaşması ve taviz vermeden bu yolda ilerlemesi, onu diğer kadın icracılardan ayrı kılan özellikler arasında sayılabilir (Karlıklı, 2021b, ss. 58-59). Bu sebeple Meral Uğurlu için, repertuvarına klasik formda büyük eserler dâhil eden ve bu eserleri titizlikle icra edebilen yegâne kadın sanatkârdır demek yanlış olmayacaktır.

Meral Uğurlu'nun Klasik Türk Müziği alanında ilerleme isteği ve kararı, konservatuvar eğitimi sürecinde gerçekleşmiştir. Klasik eserleri dinlemeye başlaması ve bu alana derinlemesine nüfuz etmesinin, kendisinin klasik ekole daha yatkın olduğunu fark etmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Bu yolda ilerleme kararını ne şekilde verdiğini kendisi şu ifadeler ile dile getirmektedir;

> "Klasik Türk musikisine yönelmem 3. sınıfta Ahmet Çağan hocamın sınıfa bir Evcara makamında eser getirmesi ile başlamıştı. Ben bu musikiye ait olduğumu hissettim kendimi bu musikiye yakın gördüm ve bu yolda ilerleme kararı verdim. O eserden sonra sürekli klasik eserler dinlemeye ve dinlediğim eserleri defalarca çalışıp ezberime almaya çalışırdım. Yani konservatuvara girmeden önce klasik Türk musikisi geçmişim yoktu. Bir eseri yüz kere dinlediğim de olmuştur. Bu yol çileli bir yol Klasik okumak kolay değil, zoraki olacak bir şey de değildir. Öncelikle Allah vergisi bir yetenek olacak ve kişi bu yeteneği kullanarak, disiplinli çalışarak gerekirse bir makamdaki bir eseri benimsemek için defalarca dinleyecek ve ezberleyecektir. İyi bir icranın başında dinlemek gelir. Dinlemek ve makamları benimsemek, adeta makamların içerisine girmek gerekmektedir. Ne kadar dinlerseniz ve ne kadar tekrar ederseniz cesaretiniz artar ve icranız kuvvetlenir" (Karlıklı, 2021b, s. 46).

İfadelerinde özellikle dinlemenin önemini vurgulayan sanatkâr, yeteneğin yanı sıra disiplinli çalışmanın, kişinin Klasik Türk Müziği perdelerine ve icrasına hâkimiyetini güçlendirmekle birlikte, bireyi doğru icraya ulaştıracağına inanmaktadır. Klasik formda eserleri ve klasik üslubu zaman içerisinde keşfeden sanatkâr, bir başka röportajında klasik ekole yönelik şu düşüncelere yer vermektedir;

> "Tabii gençken büyük bir cesaretsizliğim vardı. Klasik formda eserler hep aklımın bir köşesinde duruyordu. Münir beyle çalışırken veya klasik koroları dinlerken büyük bir heyecana kapılıyordum ama bir zamana, bir repertuvara yani bir olgunlaşma dönemine muhakkak ihtiyaç olduğunu da biliyordum. Klasik şüphesiz çok çileli bir yoldur. Başından itibaren çok ciddi bir çalışma disiplinini gerektirir. Ben de klasik formda eserleri ve klasik üslubu zaman içinde keşfettim. Tabii bu dönemde genç olduğumuz için eleştirenler de oldu; "canım daha çok gençsin, popüler eserler okumalısın, zamanı gelince klasikleri okursun" diyenler de oldu ama benim esas yolum her zaman belliydi. Bugün bir klasikçi olarak tanınmak bana büyük guru ve mutluluk veriyor çünkü sadece müzikte eğil, bütün sanat dallarında temeli klasiklerin oluşturduğuna, müzik alanında klasikleri bilmeden müzisyen olunamayacağına inanıyorum. Sesiniz çok güzel olabilir ama işin esası klasiklerden geçer" (Delice, 2005, s. 13).

Vermiş olduğu bu bilgilere göre, klasik formda eserlere yönelmesinin, hem hocasından almış olduğu eğitim sürecinde hem de bu dönemde dinlediği klasik korolar vesilesiyle gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Bulunduğu sosyal ve müzikal çevrenin ve birlikte meşk ettiği kişilerin onun seçmiş olduğu bu yolda ilerlemesinde etkili olduğu söylenebilir.

Klasik Türk Müziği'nin ciddi bir çalışma disiplini gerektirdiğini vurgulayan Meral Uğurlu, yalnızca bir iki eserle veya bir iki klasik takımla bu sanatın özümsenmesinin mümkün olmadığına inanmakta ve eserleri nasıl bir yöntemle çalıştığını şu şekilde açıklamaktadır;

> "Elimizde çeşitli makamlarda yapılmış çok sayıda eserden oluşan zengin bir repertuvar var; bu repertuvarın tamamını belleğimizde tutmamız imkânsız fakat insan klasik eserleri ne kadar meşk ederse klasik musikiyi de o kadar benimseyebiliyor. Klasik eserleri bilmekte çok büyük fayda var. Bu bakımdan hiçbir zaman çalışmalarımı yeterli görmemişimdir. Daima evde enstrümansız – çünkü enstrüman çalmıyorum. Daha önce kaydettiğim bantlardan ses alarak önce solfej sonra yorum üzerine çalışmışımdır. Bu biraz zor bir yöntemdir ama alıştım artık." (Delice, 2005, s. 13).

Münir Nurettin Selçuk'un haricinde, icralarını dinleyip etkilendiği diğer ses sanatkârları Bekir Sıtkı Sezgin ve Alaeddin Yavaşça olmuştur. Yaşadığı dönemde radyo dinleme alışkanlığından dolayı, kendisi ayrıca hem solist arkadaşlarını dinlemiş hem de klasik koro çalışmalarını titizlikle takip etmeye gayret göstermiştir. Eser seslendirirken makamlara ve perde baskılarına hâkim olunması zorunluluğunu savunan Meral Uğurlu, özellikle taklit olmamak kaydıyla, eski kayıtlardan iyi ağızları dinlemenin faydalı olacağını vurgulamıştır. Üslûp ve tavrın kolay kazanılabilecek bir özellik olmadığını, bir icracının mutlaka yorum kavramı üzerinde düşünüp titizlikle durması gerektiğini düşünen ve bunu kendi sanatında kılavuz edinen bir icracı olarak ön plana çıkmaktadır (Delice, 2005, ss. 13-14). Münir Nurettin Selçuk'un musiki terbiyesi ve icra disiplinini benimseyen, ciddi çalışmaları ile kendi özgün tavrını ortaya koymayı hedefleyen sanatkâr, Klasik Türk Müziği sanatına önemli hizmetler sunmuş örnek bir ses icracısı vasfına sahip olmuştur.

Meral Uğurlu'nun icra ettiği repertuvara bakıldığında, dinleyiciye çeşitli form, makam ve usulde eser yelpazesi sunduğu görülmektedir. 14. yüzyıla kadar uzanabilen geniş bir repertuvar bilgisine sahip olan sanatkâr, günümüzde gerçekleştirilen icralarda son derece sınırlı sayıda makam kullanıldığını, "Evcârâ",

"Dügâh" gibi makamları uzun zamandır duyamadığını, Kültür Bakanlığı bünyesindeki bir iki topluluk vesilesiyle ancak seviyeli bir repertuvarın dinleyiciye aktarıldığını dile getirmiştir (Delice, 2005, s. 14).

Buradan Meral Uğurlu'nun geleneksel icra anlayışına ve değerlerine hassasiyetle önem verdiği, icracıların bu sanatın zengin repertuvarını sadece birtakım makamlarla sınırlamayıp, daha geniş bir biçimde sunması gerektiğini düşündüğü anlaşılmaktadır. Nitekim Klasik Türk Müziği'nde zamanla gerçekleşen yozlaşmanın etkilerinden birinin de klasik repertuvara ve çeşitli makam ve formlardaki eserlere gün geçtikçe sadık kalınmamasından kaynaklandığı söylenebilir. Meral Uğurlu'nun sanatını sanat için icra etmeyi tercih eden ve klasik repertuvarı hususunda hiç taviz vermeyen bir icracı olduğunu kendisinin şu ifadeleri ile de anlamaktayız;

> "Ben geriye dönüp bakınca kendi açımdan çok mutlu oluyorum. Ben Klasik Türk Müziği'ne gönül verdim ve çizdiğim yoldan taviz vermedim. Belki geniş bir kitle yaptığım işe iltifat etmedi ama bende zaten böyle bir beklenti içinde olmadım. Tek beklentim bu müziğin yaşaması. Onu anlayabilmek, aktarabilmek bir emek, özveri ve zevk meselesi. Bu müzik icra edilmezse dinlenemeyecek; dinlenemezse tükenecek ve sonraki kuşaklara aktarılamayacak" (Delice, 2005, s. 14).

Bu ifadelere göre sanatkârların sanata bakış açılarının ve sanatın değerlerine yönelik yaklaşımlarının, o ilgilenilen sanatın istikbâli açısından ne denli önemli olduğu anlaşılmaktadır. Sanata önem veren sanatkârların her bir emeği ve faaliyeti, o sanatın sağlıklı aktarımı ve mevcudiyetini koruması için elzem olmaktadır. Meral Uğurlu bu anlamda örnek bir icracıdır. Allah vergisi yeteneği, almış olduğu musiki eğitimi ve terbiyesinin yanı sıra, disiplinli bir şekilde çalışma yaklaşımı kendisini sanatsal olarak üstün bir seviyeye getirmiştir. Dinleyiciye sunmuş olduğu ciddi repertuvarın ve tavır özelliklerinin, yeni nesil icracılar için önemli bir kaynak teşkil ettiği aşikârdır. Müzik kültür mirasımızın en büyük sözlü türlerden kâr formundaki eserleri dahi icra ederek, bizlere bu örnekleri dinleme fırsatı sunması, bu incelikli sanatın gelecek kuşaklara aktarılmasında oldukça önem teşkil etmektedir.

Kâr Formu

Dindışı Türk musikisinde dört-beş yüzyıllık bir geçmişe sahip, en büyük ve sanatlı beste şekillerinden biri olan kâr formunun, birden fazla terennüm bölmesi içermesi yanında büyük usullerle yazılmış olması, bu türü belirleyen temel ögelerdir. Eserlerin uzun soluklu oluşu nedeniyle, türe bu adın verildiği düşünülmektedir. İş, güç, sanat ekip biçmek gibi anlamlar taşıyan kâr formu, klâsik takımlarda ilk icra edilen sözlü eserler olmuştur. Gelenekte icra edilen küme fasıllarında peşrevden sonra seslendirilmiş nitelikli eserler olarak kabul edilmektedir. Yorum ve icra bakımından zorluk derecesine sahip olan kârlar, zamansal olarak da uzun soluklu eserler olduğundan, zaman içerisinde eskisi kadar icra edilmemeye başlamıştır. Yerini daha küçük soluklu sözel türlere devretmiştir (Akdoğu, 2003; Özalp, 1992a).

Kârlarda yer alan sözler sekiz dizeye kadar uzayabilmektedir. Genel olarak terennümle başlayan kârlar, yine terennümle bitmektedir. Kârlar aynı beste, ağır semai ve yürük semai türlerinde olduğu gibi, giriş-terennüm/meyan-terennüm bilinciyle bestelenmektedir. Dört dizeli sözlerde üçüncü mısra meyan olarak geçmektedir. Dizenin fazla olması durumunda meyan bölümünün sözleri besteciye bağlıdır. İçerisinde usul geçkisi olan karlar ise "kârı murassa" olarak adlandırılmış olup ayrı bir tür olmamaktadır (Akdoğu, 2003, s. 313).

Kârlarda görülen makam ve usûl geçkileri bu türün sanatsal değerini artıran özellikler arasındadır. Konu olarak sevgi, övgü, düşünce ve bazen hicve dair yazılmış dört veya sekiz mısralı şiirlere yer verilmiştir. Kârlar Kâr-ı Lâlezâr, Kâr-ı Ceyhun, Kâr-ı Bağ-ı Behişt, Kâr-ı Müneccim, Rast Kâr-ı Nev, Dügâh Kâr gibi isimlerle anılabilmektedir. Bu isimlendirmeler, kârların güfte içerisinde geçen kelimeler veya bestelenmiş oldukları

makamlara göre yapılmıştır. Elimizdeki ilk örnekler Abdülkadir Meragi'ye aittir. Kârlar yaşadığı dönem gereği Farsça sözleri içermektedir. Sonraki dönemlerde yaşamış besteciler de bunu bir gelenek halinde sürdürmüşlerdir. Bu olgu uzun süre devam etmiş, fakat daha sonra bu gelenek terk edilmiştir. Abdülkâdir Merâgi haricinde kâr formunda eserler ortaya koymuş büyük bestekârlar arasında, Hoca Abdülâli, Koca Osman, Ayıntabî Mehmed Bey, Itri, Sadullah Ağa, Dede İsmail Efendi gibi bestekârlar sayılabilir. Hacı Fâik Bey ise son büyük bestekârlarımız arasında yer almaktadır (Özalp, 1992a, s. 11).

Hacı Fâik Bey

19. yüzyılın en dikkate değer bestekârları arasında sayılan Hacı Fâik Bey, 1831 yılında İstanbul Üsküdar'da dünyaya gelmiştir. İyi bir hânende, neyzen ve nısfiyezen olarak bilinen bestekâr, Dellâl-zâde İsmail Efendi'nin öğrencisi olmuştur. Mevlevi tarikatına mensup olan Hacı Fâik Bey, "Hacı" olarak anıldığına göre kendisinin bir ara hacca gitmiş olduğu da düşünülmektedir. Hayatı hakkında fazla bilgiye ulaşılamamaktadır. Aksaray Kız Sanayi Mektebi Müdürlüğü, Haseki Hastanesi Müdürlüğü gibi görevlerde bulunduğu bilinmektedir. 600 eser bestelediği ileri sürülse de zamanımıza notaları ile ulaşan eserlerin sayısı 127 taneden ibarettir. Fuzûlî, Mehmed Sâdî Bey, Âdile Sultan gibi şairlerin şiirlerini bestelemiş, güftelerinin çoğunu kendisi kaleme almıştır. Manzumelerinde ise "Fâik" mahlasını kullanmıştır. Bestekârın Klâsik Türk Müziği'nin en büyük dini formu olan Mevlevi Âyinlerinden Dügâh ve Yegâh makamında olmak üzere 2 Âyin'i mevcuttur. Elimizde diğer dinî eserleri 2 Hüzzam Tevşih ile 2 Şugl ve 1 İlahi'dir. Din dışı eserlerine bakıldığında 2 Kâr, 13 Beste, 12 Ağır Semâi, ve 7 Yürük Semâi ile 86 Şarkı formunda eser bestelediği anlaşılmaktadır. Kâr formunda eser besteleyen son büyük bestekârlarımızdan biri olarak bilinen Hacı Fâik Bey'in 19. yüzyılın sonlarında bestelediği güftesi ve bestesi kendisine ait olan dügâh makamındaki "Pek Sevdim Efendim Seni Gâyetle Beğendim" adlı eseri, İsmail Dede Efendi'nin "Rast Kâr-ı Nev" adlı eserinden sonra kâr formunda bestelenmiş eserlerin en tanınmış ve beğenilmiş örneği olarak kabul edilmektedir. Şarkılarında ise Hacı Ârif Bey'in neoklasik ekolünü takip etmiş ve yakın arkadaşı olan bu bestekârın tesirinde kalmıştır. Ocak 1891 yılında 60 yaşlarında zatürreden ölen sanatkâr, Karacaahmet mezarlığına gömülmüştür (Öztuna, 1969, s. 69).

Dügâh Makamı

Dügâh, Türk mûsikîsinin en eski mürekkep makamları arasında yer almaktadır. "Dügâh" kelimesinin kökeni Farsçadır. "Dü" iki "gâh" ise yer, mekân, zaman ve ses anlamlarına gelmektedir (Kanar, 2015b, s. 737-1259). "Makam" kelimesinin kökeni ise Arapçadır ve durma yeri, görev yeri ve mânevî yer manâları taşımaktadır (Kanar, 2005a, s. 432).

Dügâh makamına yönelik bilgilere bakıldığında, yüzyıllara göre farklı görüşlere rastlanılmaktadır. Bu makamın uşşak makamı olduğunu ileri süren 17. yüzyıl Türk müziği teorisyenlerinden Kantemiroğlu, bu makamın dügâh perdesinden başlayıp kalın ve ince seslerde gezinildikten sonra, tekrar dügâh perdesinde karar edilmesinden ibaret olduğunu belirtmektedir (Yeprem, 2007, s. 845).
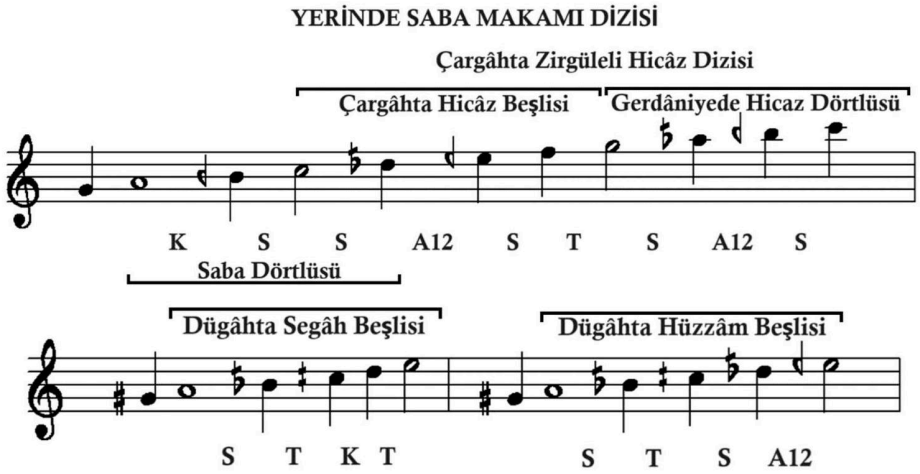
18. yüzyıl Mevlevi tarikatı şeyhlerinden Abdülbâki Nâsır Dede, dügâh makamını "Dügâh'ı Kadîm" ve "Dügâh" olarak iki ayrı şekilde tarif etmiştir. "Dügâh'ı Kadîm", eski ileri gelenlerin görüşlerine göre, rast perdesinden sonra dügâh perdesinin gösterilmesinden ibaret olmaktadır. Fakat musiki eserlerinden yola çıkılarak, bu yapıya hüseyni makamının da eklendiği belirtilmektedir (Başer, 2013, s. 175). Bu terkip, Nâsır Dede'nin zamanında icracılar tarafından bilinmezken, musiki eserlerinde bulunduğu için aktarmaya değer görülmüştür. Bu terkibe "kadîm" sıfatı eklenmesinin nedeni ise, o dönemde bilinen farklı bir yapıdaki "Dügâh" terkibiyle karıştırılmamasını sağlamak ve eskilerin buluşu olan "Dügâh"ı içeriğinde "Sabâ" ve "Zirgüle" barındıran diğer yapıdaki dügâh makamı ile farklı isim verme suretiyle anlaşılır şekilde ayırmaktır. Kantemiroğlu'nun yalnızca "Dügâh" adını verdiği yapı Nâsır Dede'nin "Dügâh-ı Kadîm" olarak belirttiği terkip olmaktadır. Aradan geçen sürede "Dügâh" adı "Sabâ" ve "Zirgüle" birleşimi olan farklı bir terkibe verilir

olmuştur ve eskilerin tanımladığı “Dügâh” artık unutulmuş olduğu için Nâsır Dede tarafından eski ve bilinmeyen vurgusuyla “kadîm” olarak etiketlenmiştir (Tırışkan, 2000, s. 66).

Büyük müzikologlardan Rauf Yekta Bey, dügâh makamını dört ayrı şekilde tanımlamaktadır. 1. sabâ makamının ardından dik kürdi perdesine dokunmadan nim zirgüle ve dik acemaşiran perdelerini göstererek dügâh perdesinde tam karar edilmektedir. 2. sabâ makamının gösterilmesinin ardından dügâh perdesinde segâh yapılmasından ibaret olmaktadır. 3. segâh makamının dügâh perdesi üzerine nakledilmesidir. 4. Sabâ makamının öncesi ve sonrasında dügâh perdesinde segâh nağmeleri ve bazen hüzzam nağmeleri ilâve edilmesiyle meydana gelmektedir (Özkan, 2013, ss. 374-375). Rauf Yekta Bey’in tarifine göre dügâh makamını meydana getiren dizi ve çeşniler Şekil 1’de belirtilmiştir.

Şekil 1

Rauf Yekta Bey'in Tarifine Göre Dügâh Makamı Dizileri.
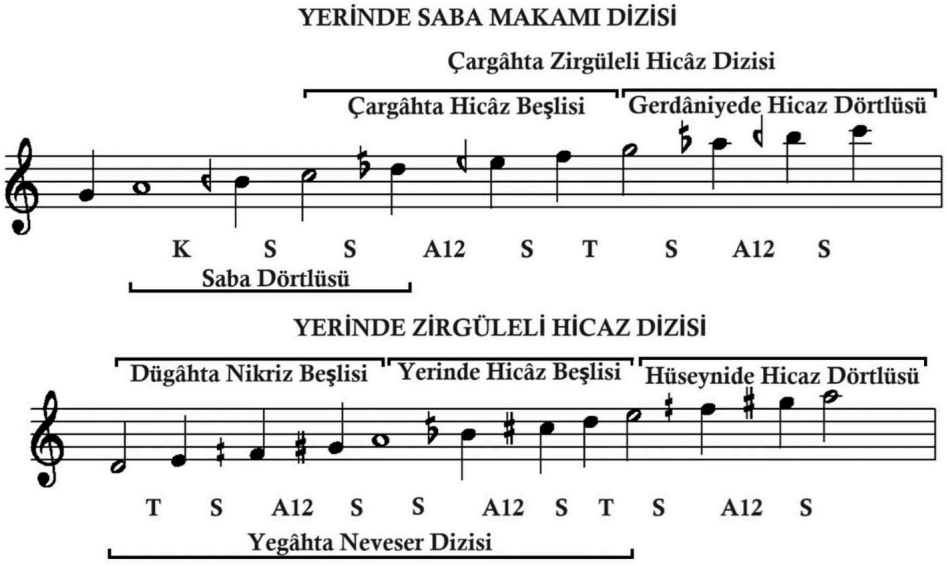


Kaynak: Özkan, 2013, s. 374

Arel Ezgi Uzdilek sistemine göre, dügâh makamının tarifine yönelik farklı görüşler söz konusudur. Hüseyin Sadettin Arel, dügâh makamını, saba makamı dizisinin pest tarafına yegâh perdesindeki neveser makamı dizisinin bir kısmının karıştırılmasından meydana gelmiştir" şeklinde tarif ederken, Suphi Ezgi ise dügâh makamı için, zirgüleli hicaz makamı dizisinin bir kısmının sabâ makamı dizisine dahil olmasıyla oluştuğunu ifade etmektedir. Bu iki tarifin de aynı şeyi ifade ettiği ve ikisinin de yanlış olmadığı söylenebilir. (Kutluğ, 2000; Özkan, 2013). Arel Ezgi Uzdilek sisteminde tarif edilen dügâh makamını meydana getiren diziler Şekil 2'de belirtilmiştir.

Şekil 2

Arel Ezgi Uzdilek Sisteminde Tarif Edilen Dügâh Makamı Dizileri.
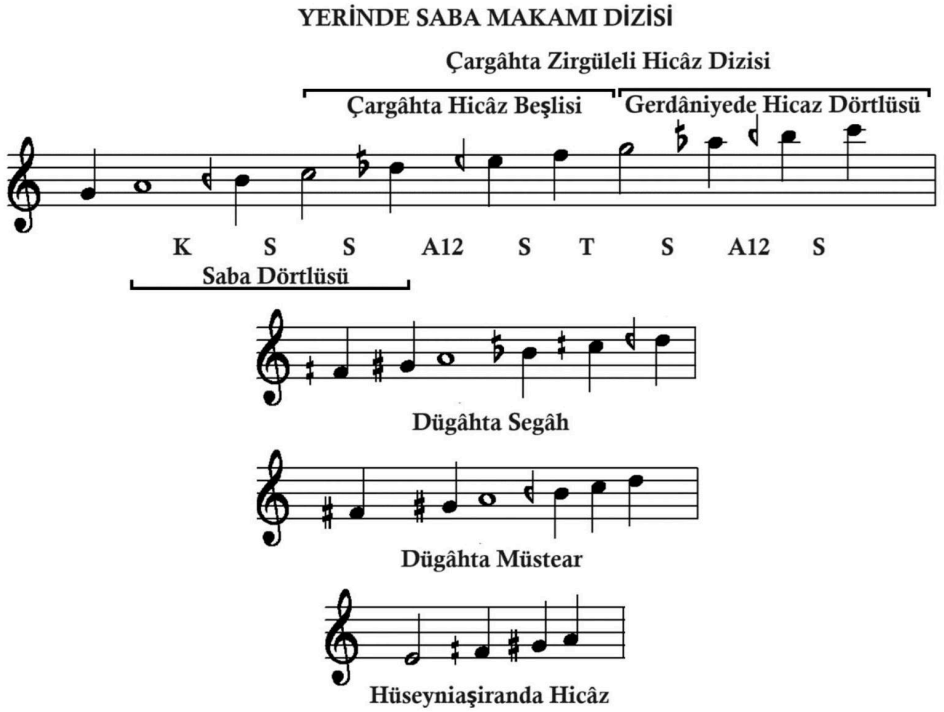


Kaynak: Özkan, 2013, s. 374

Dügâh eserler üzerinde gerçekleştirdiği incelemelere göre Yakup Fikret Kutluğ, dügâh makamını oluşturan sabâ makamının üç ayrı makam olan segâh, müstear ve hicaz ile yakın ilişkisi olduğunu ve bunların sabâ makamına eklenmesiyle ancak dügâh makamının mevcudiyetinden söz edilebileceğini ifade etmektedir. Saba makamı dizisine eklenen bu makamların, saba makamı kadar aktif bir role sahip olduğunu ayrıca

belirtmektedir (Kutluğ, 2000, s. 378). Yakup Fikret Kutluğ'a göre dügâh makamını oluşturan diziler Şekil 3'te yer almaktadır.

Şekil 3

Yakup Fikret Kutluğ'un Tarifine Göre Dügâh Makamı Dizileri.



Kaynak: Kutluğ, 2000, s. 378

Sadrettin Özçimi ise dügâh makamı seyrinin girişinde sabâ makamının öncelikle baskın bir şekilde duyurulduğunu, daha sonra dügâh perdesi üzerinde segâh çeşnisi ile karara gidildiğini ifade etmektedir. Bu sebeple çargâh perdesini bir koma dikleştirmek gerektiğinden bahseden Özçimi, bazı anlayışlara göre dügâh perdesinde segâh çeşnisi yerine hicaz çeşnisinin icra edildiğini, birçok eserin notasyonunda bu şekilde karşımıza çıktığını, dik çargâh perdesinin icra bakımından güçlük yaratması sebebiyle dügâh perdesinde hicaz olan anlayışın tercih edilebildiğini belirtmektedir. Bununla birlikte asıl olanın dügâh perdesi üzerinde segâh çeşnisinin kullanımı olduğunu dile getirmektedir (Gezgiç, 2023, s. 20).

Dügâh Kâr

Güftesi ve bestesi Hacı Fâik Bey'e ait olan "Pek Sevdim Efendim Seni Gâyetle Beğendim" adlı dügâh eser, sanatsal mahiyet taşımakla birlikte, kâr formundaki eserler içerisinde nadide örneklerden bir tanesi olarak kabul edilmektedir. Eserin güftesine bakıldığında, bestekârın bu eseri mûsiki erbâbına hediye ettiği ve dinleyenlerden kendisini yâd etmelerini istediği anlaşılmaktadır. Sekiz mısradan meydana gelen eserin güftesi şu şekildedir;

Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim
Gel gayra kıyâs etme beni cânım efendim
Bin cân ile âşık olalı sen gibi mâha
Gönlümde keder kalmadı ey zülfü kemendim
Ettim bu Dügâh Kâr'ı ehibbâya hediyye
Kim dinler ise Fâik'ı yâd eylemelidir

Erbâb-ı terennüm okuyup dâim’ül-evkât
Rûh-i selefi aşk ile şâd eylemelidir

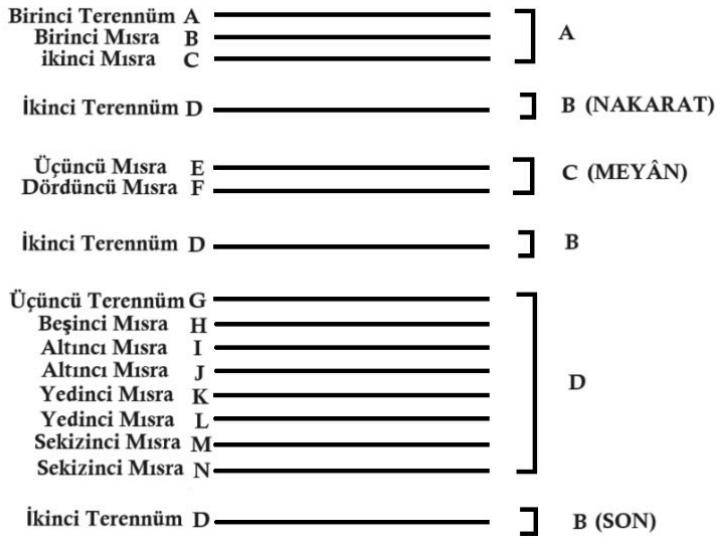
İkâi ve lafzi terennümleri içeriğinde ihtiva eden eser, hafif usulü ile bestelenmiştir. Yürük semâi usulüne de yer verilen eserde, makamsal olarak sabâ, hicaz ve hüseyni makamlarına geçkiler yapıldığı ve asıl olan dügâh makamına ise etkili bir şekilde geri dönüşlerin gerçekleştirildiği görülmektedir.

Eserin nota nüshası üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, terennümler, mısralar ve ezgi yapıları Tablo 1’de yer almaktadır.

Tablo 1
Dügâh Kâr, Terennüm ve Mısraların Ezgi Yapıları.

Terennüm ve Mısra	Ezgi Yapısı
Birinci Terennüm	A Ezgisiyle
Birinci Mısra	B Ezgisiyle
İkinci Mısra	C Ezgisiyle
İkinci Terennüm	D Ezgisiyle
Üçüncü Mısra	E Ezgisiyle
Dördüncü Mısra	F Ezgisiyle
İkinci Terennüm	D Ezgisiyle
Üçüncü Terennüm	G Ezgisiyle
Beşinci Mısra	H Ezgisiyle
Altıncı Mısra	I Ezgisiyle
Altıncı Mısra	J Ezgisiyle
Yedinci Mısra	K Ezgisiyle
Yedinci Mısra	L Ezgisiyle
Sekizinci Mısra	M Ezgisiyle
Sekizinci Mısra	N Ezgisiyle
İkinci Terennüm	D Ezgisiyle

Şekil 4
Dügâh Kâr, Biçim Yapısı.



Eserin biçim yapısının incelenmesi sonucunda sekiz mısradan meydana geldiği, her mısranın farklı bir ezgi anlayışı ile bestelendiği anlaşılmaktadır. Farklı ezgi yapısı ile bestelenmiş üç terennümün bulunduğu görülmektedir. D ezgisiyle bestelenmiş ikinci terennümün tekrar edildiği kısmın nakarat niteliği taşıdığını, meyan bölümünün ise üçüncü ve dördüncü mısralar olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda Dügâh Kâr’ın biçim yapısı Şekil 4’te belirtildiği üzere (A B C B D B) olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Meral Uğurlu’nun dügâh makamındaki kâr icrası sırasında teknik olarak gerçekleştirdiği icra özelliklerini nasıl ortaya koyduğunu incelemek, kullandığı süsleme elemanlarını belirleyerek bunları somut bir şekilde nota üzerinde göstermek, sanatkârın icra örneği ile TRT nota nüshası arasındaki farklılıkları belirlemek ve Meral Uğurlu’nun gerçekleştirdiği süsleme elemanlarının eser içerisinde hangi sıklıkla yapıldığını tespit etmektir.

Araştırmanın Önemi

Çalışma; Klasik Türk Müziği’nde icra ve nota arasındaki farklılıkların belirlenerek ortadan kaldırılmaya çalışılması, geleneksel yoruma bağlı kalan Meral Uğurlu’nun günümüzde az icra edilen makamlardan biri olan dügâh makamında ve kâr formundaki bir eserin yorumu esnasında gerçekleştirdiği icra özelliklerini üslûp ve tavır anlamında kendini yetiştirmek isteyen öğrencilere ve bu alanda yapılacak yeni çalışmalara kaynak oluşturması bakımından önem taşımaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan tarama modeli ile gerçekleştirilmiş betimsel bir çalışmadır.

Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerine dayanmaktadır. Algılar, olaylar kendi doğal ortamında gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmaktadır. (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 41). Meral Uğurlu’nun icra özelliklerinin doküman analizi yöntemiyle ortaya konulması sebebiyle bu çalışma nitel özellikler taşımaktadır.

Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimleyen araştırmalardır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaktadır (Karasar, 2009, s. 77). Araştırmada çeşitli kaynakların taranması ile Meral Uğurlu’nun Klasik Türk müziğindeki yeri ve önemi ele alınmış, seslendirmiş olduğu Dügâh Kâr’ın kaydı dinlenilerek, gerçekleştirmiş olduğu icra özellikleri irdelenmiş, notaya alınmış ve bu özellikler nota üzerinde gösterilmiştir. Çeşitli kaynakların taranması ile Meral Uğurlu’nun icra yönü, tarama modeli ile ortaya konulmuştur.

“Betimleme yöntemi, olayların, olguların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemidir” (Cebeci, 2010, s. 7). Meral Uğurlu’nun klasik üslubunu açık bir şekilde ortaya çıkarma ve bu alanda çalışmak isteyen kişilere daha ayrıntılı bir notasyon sunma amacını taşıyan bu çalışmada, Meral Uğurlu’nun geçmiş kuşaklarla olan bağlarını ortaya koyan icra tavrı, müzikal unsurlar açısından betimlenerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Elde edilen veriler yorumlanarak bulgular bölümünde sunulmuştur.

Evren ve Örneklem

Araştırmalarda problem alanının tamamına araştırma evreni, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil edebilen küçük kümeye de araştırmanın örneklemi denilmektedir (Karasar, 2009, s. 110). Bu tanıma göre, araştırmanın evrenini Meral Uğurlu’nun ses kayıtları, örneklemini ise Meral Uğurlu’nun

seslendirdiği Hacı Faik Bey'e ait "Pek Sevdim Efendim Seni Gâyetle Beğendim" adlı dügâh makamında ve kâr formundaki eserin ses kaydı oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Araştırmada, Meral Uğurlu'nun icra ettiği Hacı Fâik Bey'e ait eserin ses kaydı doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Doküman analizi yöntemini şu şekilde tanımlanmak mümkündür;

Hem nicel hem de nitel araştırmalarda yazılı (kitaplar, dergiler, fermanlar, anılar, makaleler, layihalar, romanlar, öyküler, şiirler, yazıtlar vb.) ve görsel (resimler, slaytlar, filmler, anıtlar, giyim kuşam, araç gereçler, kayıtlar, pullar, flamalar vb.) malzemenin toplanıp incelenmesi olarak tanımlanmaktadır (Sönmez ve Alacapınar, 2018b, s. 108).

Meral Uğurlu tarafından "Kubbealtı Türk Musikisi Klasik Eserler Serisi 5 (Dügâh ve Muhayyersünbüle)" albümünde icra edilen "Pek Sevdim Efendim Seni Gâyetle Beğendim" adlı eserin ses kaydı Youtube platformu aracılığıyla ses yavaşlatma yöntemiyle dinlenilmiş, icrada gerçekleştirilen süsleme teknikleri bilgisayarda nota yazım programından faydalanılarak notaya alınmış ve tespit edilen icra farklılıkları somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Meral Uğurlu'nun yorum inceliklerini barındıran nota örnekleri daha sonra TRT arşivinde yer alan nota nüshaları ile karşılaştırılarak incelenmiş ve farklılıklar ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Karşılaştırmalı analiz yöntemi ise şu şekilde tanımlanabilir;

Verilerin sürekli karşılaştırıldığı araştırma yöntemlerinden biridir. Verilerin derinlemesine ve geniş bir biçimde irdelenerek yorumlanması olarak ifade edilebilir (Sönmez ve Alacapınar, 2011a, s. 167).

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde Meral Uğurlu'nun seslendirmiş olduğu Dügâh Kâr'ın icrasında gerçekleştirdiği süsleme elemanlarının tanımına ve icra analizi bulgularına yer verilmiştir.
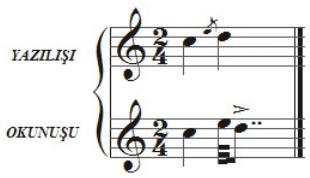
Eserin icrası sırasında kullanılan süsleme elemanlarını tanımlayacak olursak;

Süsleme Elemanları

Çarpma

Müziğin icrasında en çok kullanılan süsleme tekniklerinden biri olan "çarpma", "değerini asıl notadan önce veya sonra alarak, sâzendeler için mızrap veya parmak darbesi ile, hânendeler için hançere ile yapılan çok kısa değerlikli notalardır" şeklinde tanımlanmaktadır. Genellikle üzeri çizgili küçük sekizlik nota ile belirtilen çarpmaların, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalar ve değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalar şeklinde ikiye ayrıldığı görülmektedir (Kaçar, 2020, s. 167-168). Çarpma örneği Şekil 5'te yer almaktadır.

Şekil 5
Çarpma Örneği.
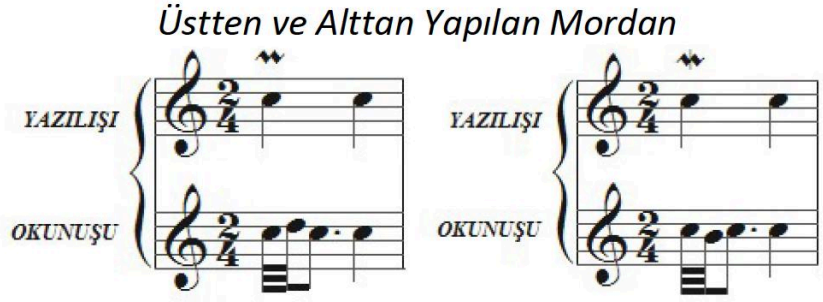


Kaynak: Barutcu, 2022, s. 88

Mordan

Esas notadan önce hızlı bir şekilde icra edilen iki bitişik ve küçük notayı ve bu süsleme biçimini ifade etmektedir. Mordan, yukarı mordan ve aşağı mordan olmak üzere iki şekilde uygulanmaktadır. Notanın üzerine zikzak bir yatık çizgi işareti ile gösterilen mordanı oluşturan notalardan biri esas notadan yarım veya bir tam ses üstte ise yukarı mordan, esas notadan yarım veya bir tam ses altta ise aşağı mordan olmaktadır (Uluç, 2006, s. 53). Şekil 6'da bu örneklere yer verilmiştir.

Şekil 6
Mordan Örneği.
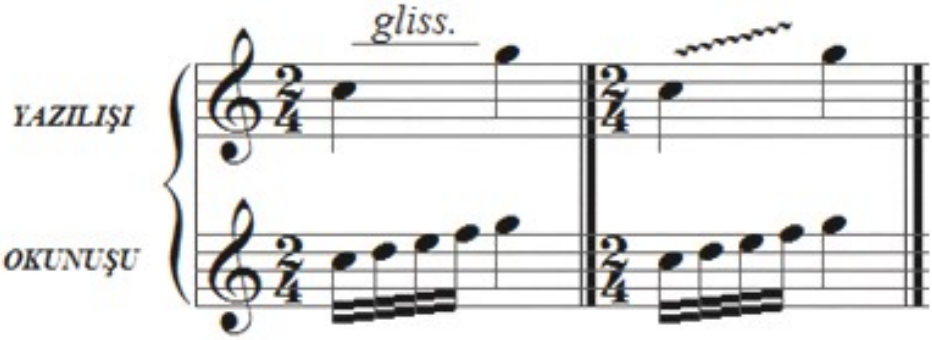


Kaynak: Barutcu, 2022, s. 93

Glissando

"Glissando", seslerin birbiri ardı ardına hızlı bir şekilde kaydırılarak çalınması ve söylenmesi anlamına gelmektedir. Fransızca da "glisser", İngilizce de "to slide" olarak adlandırılan glissando, nota üzerinde kırık çizgi işareti ile ya da kısaca "gliss" olarak belirtilmektedir (Say, 2005, s. 225). Glissando örneği Şekil 7'de yer almaktadır.

Şekil 7
Glissando Örneği.
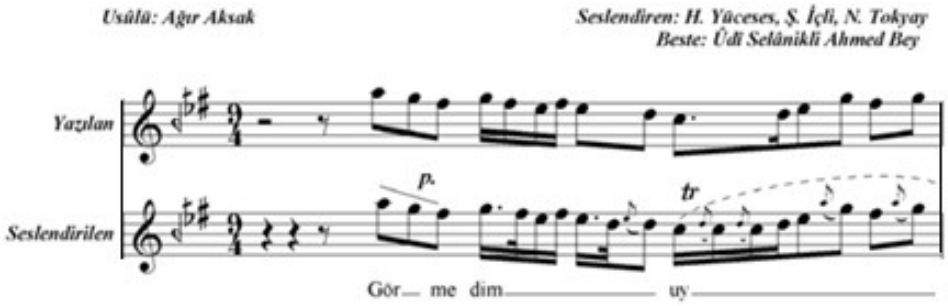


Kaynak: Barutcu, 2022, s. 94

Portamento

İtalyanca kökenli bir terim olan portamento tekniğinde, bir notadan diğer notaya geçerken aradaki tüm tonların taranarak geçilmesini ifade eden bir müzikal dinamik ve teknik terim olarak tanımlanabilir (Töreyin, 2021, s. 184). Bir perdeden diğer perdeye geçerken sesi süzerek kaydırmak olarak da ifade edilebilen portamento, gırtlak ile sesi kesintiye uğratmaksızın sesleri bağlayarak uygulanan bir süsleme biçimidir. Nota üzerinde küçük "p" şeklinde belirtilmektedir (Say, 2005, s. 435). Bestesi Udî Selanikli Ahmed Bey'e ait "Görmedim Uysun Felek Âmalime" Hüzzâm makamındaki şarkının icrasında gerçekleştirilen portamento örneği Şekil 8'de yer almaktadır.

Şekil 8
Portamento Örneği.



Kaynak: Özbilen, 2007, s. 54

Tril

Yorumlama ve teknik terimlerden biri olan tril, herhangi bir sesin, bir veya yarım ton üstündeki sesle sık aralıklarla çarptırılarak söylenmesi olarak tanımlanabilir. Seslendirilecek eserde kısa süreli bir tril söz konusu olduğunda "
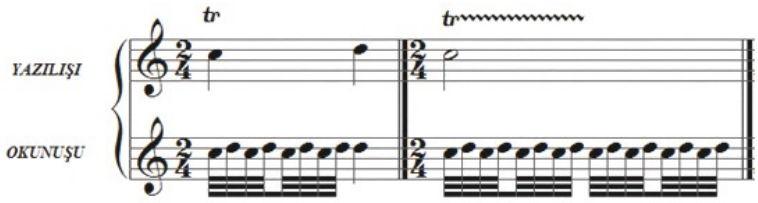


," uzun süreli bir tril gerçekleştiriliyorsa ise "



," şeklinde belirtilmektedir (Töreyin, 2021, s. 191). Şekil 9'da Tril örneğine yer verilmiştir.

Şekil 9
Tril Örneği.
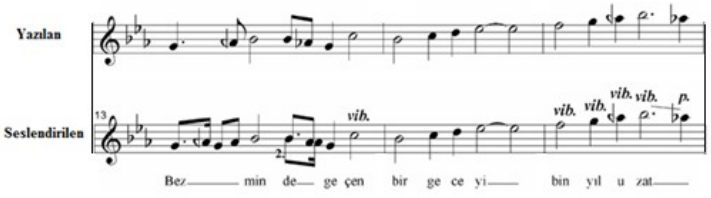


Kaynak: Barutcu, 2022, s. 95

Vibrato

Musikide perdelerin her birinin sık dalgalanışını, titreşimini ifade etmektedir (Gazimihal, 1961, s. 266). Makam müziğinde üslûp gereği genellikle uzun makam sesleri dalgalandırılmaktadır (Özbilen, 2007, s. 20). Yesâri Âsım Arsoy'un seslendirmiş olduğu kendi bestesi "Ömrümce O Saf Aşkını Kalbimde Yaşatsam" adlı Kürdilihicâzkâr makamındaki şarkının icrasında gerçekleştirilen vibrato örneği Şekil 10'da belirtilmiştir.
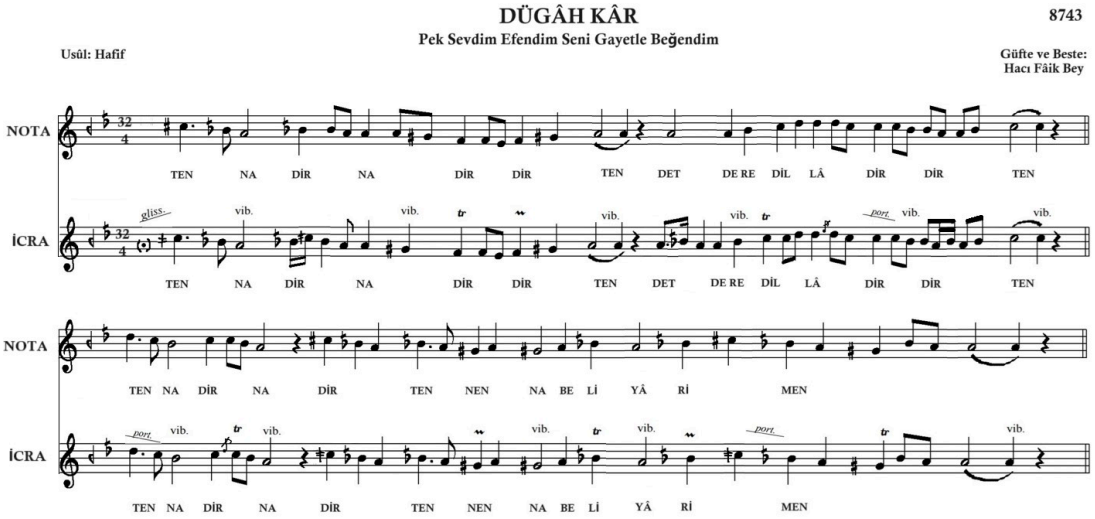
Şekil 10
Vibrato Örneği.



Kaynak: Özbilen, 2007, s. 64

Şekil 11

Dügâh Kâr, Birinci Terennüm Örneği.

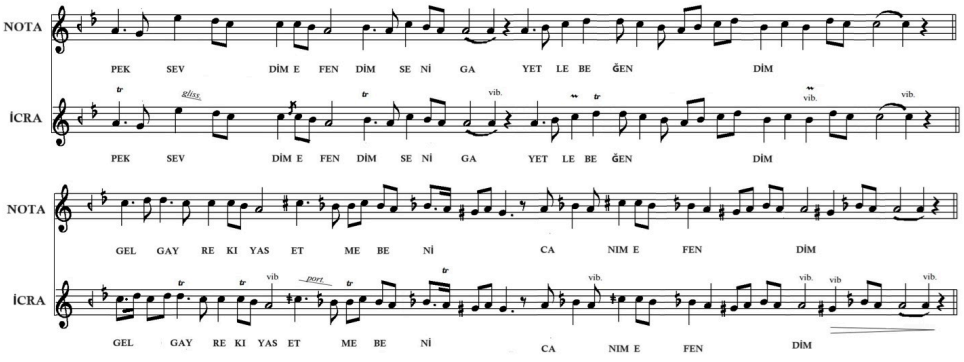


Meral Uğurlu dügâh makamındaki bu eseri "kız akord" olarak seslendirmiştir. Eser TRT repertuvarı nota nüshasında (Projetsm Eserler, 2025) dügâhta zirgüleli hicaz perdeleriyle başlarken, Meral Uğurlu, Şekil 11'de eserin ilk bölmesi olan terennüme dügâhta segâh çeşnisi perdelerini icra ederek başlamıştır. Bunun sebebi daha önceden de bahsedildiği gibi, dügâh makamının icrasında bazı anlayışlara göre ve dügâhta segâh çeşnili kalışlarda dik çargâh perdesinin icrasındaki zorluk sebebiyle dügâhta segâh çeşnisi yerine dügâhta zirgüleli hicaz çeşnisinin kullanılabilmesinden kaynaklanmaktadır. Nitekim Dügâh Kâr'a ait yazılmış nota örnekleri incelendiğinde, çoğunlukla dügâhta segâh çeşnisi yerine dügâhta zirgüleli hicâz kalındığı görülmektedir. Meral Uğurlu'nun bu eseri dügâhta segâh çeşnisiyle karara giden bir anlayışla icra ettiği anlaşılmaktadır.

Eserin girişinde yer alan terennüm bölmesini etkileyici ve lirik ses rengiyle icra etmeye başlayan Meral Uğurlu, dügâh makamına ait perdeleri hassasiyetle seslendirmiştir. Eserin ilk girişi olan ikâi terennümü anlaşılır bir telaffuzla seslendiren sanatkâr, "a" vokalini açık bir ağız ile net bir şekilde duyurmuştur. Güzel Türkçe konuşma kabiliyetine sahip olduğunu ve edinmiş olduğu şan eğitiminin etkilerini yorumunda sezmek mümkündür. Motifleri vurgulayarak duyuran icracı, eserin bu bölmesinde en fazla vibrato, tril ve portamento süsleme tekniğini kullanmaktadır. Vibrato tekniğini genellikle terennüm sözcüklerinin sonunda uygulamaktadır. Bu da dügâh makamının karar hissiyatını ve terennümün etkisini arttırıcı bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Dügâh Kâr'ın bu birinci terennüm bölmesindeki ilk ölçüde, sanatkârın ayrıca nota örneğinden farklı olarak bazı farklı tartım kullanımıyla eserin icrasını zenginleştirdiği anlaşılmıştır.

Şekil 12

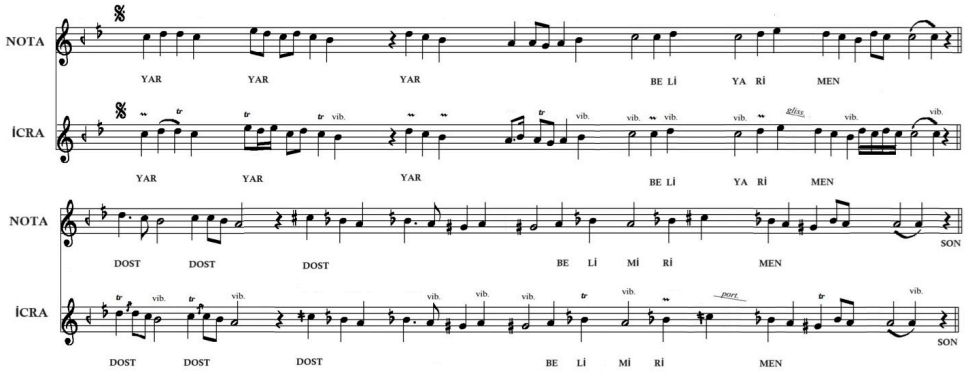
Dügâh Kâr, Birinci ve İkinci Mısra Örneği.



Şekil 12’de, eserin ilk iki mısrasını ifade bakımından zengin, klasik tavrın gerektirdiği sade ve abartısız bir yorum ile icra eden Meral Uğurlu, glissando ve portamento süslemelerini yumuşak ve naif bir eda ile ortaya koymuştur. Vibratoların yine ölçü sonlarında yer alan karar perdelerinde gerçekleştirilmesi, o perdelerdeki kalış hissiyatını kuvvetlendirici nitelik taşımaktadır. Vibratodan sonra en fazla kullandığı süsleme elemanının tril olduğu anlaşılmaktadır. İfade nüansı bakımından eserin ikinci mısrasını decrescendo ile bitirmektedir. İkinci mısra sonunda karara yine dügâhta segâh çeşnisi ile giden sanatkârın, icrasında farklı tartım kullanımına ise ikinci mısra başında “gel” hecesinde rastlanılmaktadır.

Şekil 13
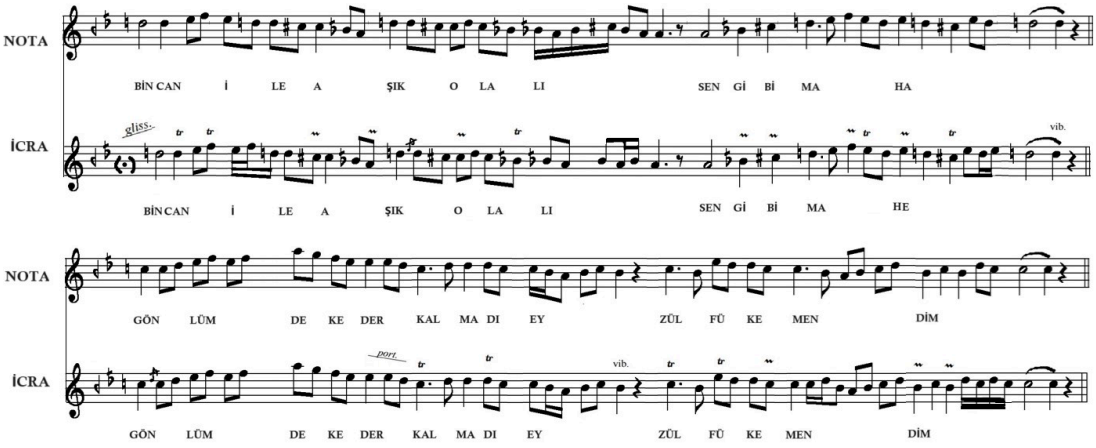
Dügâh Kâr, İkinci Terennüm Örneği.



Lafzi terennüm ile devam edilen eserin ikinci terennüm bölmesinin yer aldığı Şekil 13’te sanatkâr ilk ölçünün sonundaki saba makamının güçlüsü olan çargâh perdesine glissando süsleme tekniğiyle ulaşmaktadır. Bu glissando crescendolu bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Vibrato ve tril kullanımının fazlalığı yine dikkat çekmektedir. Lafzi terennümün bittiği bu bölmenin sonunda, dik çargâh perdesinde gerçekleştirdiği portamento tekniğiyle, segâh çeşnisini etkili bir şekilde duyurmaktadır. En son “men” hecesindeki “n” harfini ise belirgin bir biçimde duyurarak dügâh perdesinde vibrato gerçekleştirmektedir. İcrasında ayrıca asıl notadan farklı tartım kullanımlarına yine rastlanmaktadır.

Şekil 14

Dügâh Kâr, Üçüncü ve Dördüncü Mısra Örneği.
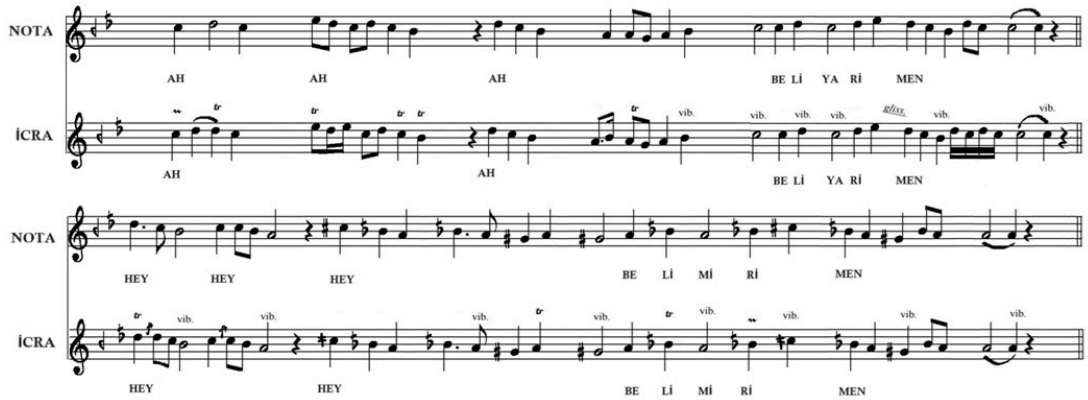


Şekil 14’te sanatkâr, hicâz makamı geçkisinin yer aldığı eserin bu bölmesini zarif ve etkili bir tavırla yorumlamaktadır. Hicâz makamını meydana getiren perdeleri temiz bir biçimde icra etmektedir. Saba makamına dönüş perdelerini de etkili bir biçimde duyuran Meral Uğurlu’nun, güftenin telaffuzunu düzgün anlaşılır bir şekilde gerçekleştirdiği görülmektedir. Bir melodinin akışını gerçekleştirmede etkili olan ve şan dilinde vokaller olarak bilinen ünlü harfleri, diksiyon anlamında doğru ve gereken yerlerde vurgulu

kullanması, sesinin tını anlamında daha zengin duyulmasını sağlamıştır. Eserin bu bölmesinde kullandığı en fazla süsleme elemanlarının tril ve üst mordan olduğu görülmektedir. Üçüncü ve dördüncü mısraların icrasında nota örneğinden farklı olarak tartımsal değişikliklerden yine söz edilebilir.

Şekil 15

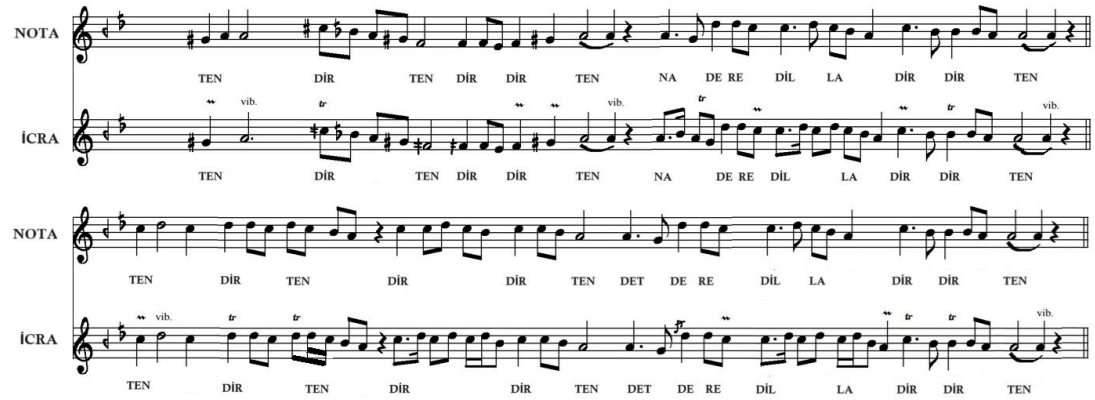
Dügâh Kâr, İkinci Terennüm Örneği.



Şekil 15 olan eserin bu bölmesinde Meral Uğurlu, oldukça etkileyici bir ses tonu ve yorumuyla lafzi terennüme giriş yapmaktadır. "Ah" hecesini tesirli bir müzikal ifade ile seslendiren sanatkâr, icrasında gerçekleştirdiği nüanslarla saba makamının vermiş olduğu duyguyu ve etkiyi karşı tarafa yansıtıcı bir icra sergilemiştir. İlk ölçünün sonunda yer alan hüseyni perdesinden neva perdesine glissando kullanımı gerçekleştirdiği, tril ve vibrato tekniğine sıklıkla yer verdiği, ikinci ölçünün sonunu ise dügâh perdesinde hicaz çeşnisi yerine segâh çeşnisi ile bitirdiği görülmüştür.

Şekil 16
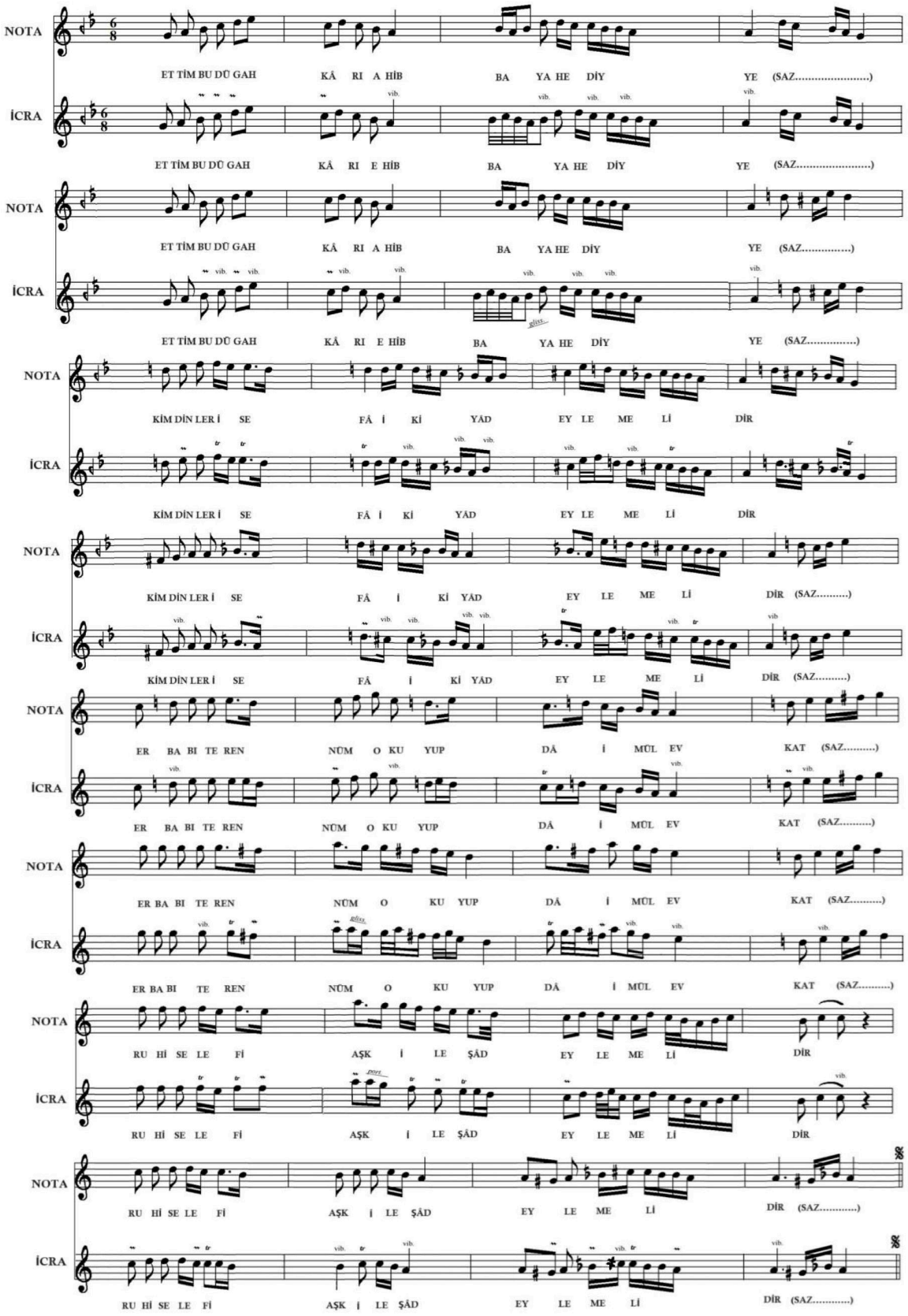
Dügâh Kâr, Üçüncü Terennüm Örneği.



Şekil 16'da eserin üçüncü terennüm kısmının icrası incelendiğinde, Meral Uğurlu'nun terennümün girişinde hüseyniaşiran perdesine rahatlıkla ulaştığı anlaşılmaktadır. Bu da kendisinin ses sahası olarak göğüs tonlarının da kuvvetli olduğunun göstergesi olmaktadır. İkâi terennümü meydana getiren sözcükleri anlaşılır bir biçimde seslendiren sanatkâr, çoğunlukla gerçekleştirdiği trilleri kıvrak hançeresi ile ortaya koymaktadır. Tril'in haricinde eserin bu bölmesinde kullandığı en fazla diğer süsleme elemanının üst mordan olduğu tespit edilmiş, vibrato kullanımının ise uzun değerdeki notalar üzerinde ve ölçü sonlarındaki karar perdeleri üzerinde gerçekleştirildiği anlaşılmıştır.

Şekil 17

Dügâh Kâr, Beşinci, Altıncı, Yedinci ve Sekizinci Mısra Örneği.



Şekil 17’de yürük semâi usul geçkisini, ayrıyeten saba, hicaz ve hüseyni makam geçkilerini ihtiva eden eserin bu bölmesinde, Meral Uğurlu’nun eserin akıcılığını sağlayan ihtişamlı bir yorum ortaya koyduğu ve gerçekleştirdiği süslemeleri yerli yerinde kullandığı söylenebilir. Eserin nota nüshasından farklı olarak zaman zaman icrasını daha küçük süreli otuz ikilik notalarla bezeyerek süslemiş ve böylelikle esere yorumsal zenginlik kazandırmıştır. Tiz perdelerdeki hakimiyetiyle de dikkat çeken sanatkâr, bu perdeleri entonasyon sorunu olmaksızın temiz, parlak ve güçlü bir biçimde duyurmaktadır.

Meral Uğurlu tarafından icra edilen dügâh makamında ve kâr formundaki eser örnekleminde kullanılan süsleme elemanları ve kullanım sıklığı aşağıda Tablo 2’de yer almaktadır.

Tablo 2

Meral Uğurlu Tarafından Kullanılan Süsleme Elemanları ve Kullanım Sıklığı.

Süsleme Elemanları	Ölçü Sayısı	Kullanım Sıklığı
Vibrato	7,8,19	1
	12	2
	3,11	3
	17,18,20	4
	2,4,13,15	5
	1,9	6
	5,6,16	7
	10,14	8
Tril	1,16,18	2
	2,3,10,11,20	3
	4,5,6,8,12,19	4
	7,9,15	5
Üst Mordan	1,6,9,10,15,18	1
	2,3,16,17	2
	8,12,14,19	3
	13	4
	5,11,20	5
	7	7
Çarpma	1,2,3,7,8,12	1
	6,10	2
Portamento	1,4,6,8,19	1
	2	2
Glissando	1,3,5,7,9,18	1
Alt Mordan	19	1
	18	2

Sonuç ve Öneriler

Meral Uğurlu’nun icrası sırasında teknik olarak gerçekleştirdiği icra özelliklerini nasıl ortaya koyduğunu incelemek, kullandığı süsleme elemanlarını belirleyerek bunları somut bir şekilde nota üzerinde göstermek, sanatkârın icra örneği ile TRT nota nüshası arasındaki farklılıkları belirlemek ve gerçekleştirdiği süsleme elemanlarının eser içerisinde hangi sıklıkla yapıldığını tespit etmek amacıyla, Hacı Fâik Bey’e ait olan “Pek

Sevdim Efendim Seni Gâyetle Beğendim" adlı dügâh makamında ve kâr formundaki eser analiz edilmeye çalışılmıştır.

Eserin incelenmesine yönelik öncelikle eserin ses kaydı Youtube platformunda çalma hızı (0.25, 0.5, 0.75 gibi) ayarından yavaşlatılarak detaylı bir şekilde dinlenilmiş ve sanatkâr tarafından gerçekleştirilen müzikal unsurlar notaya alınmaya çalışılmıştır. Notaya alınan nüshaların doğruluğunun kontrolü ise tanbur ve keman gibi sazlarla sağlanmaya çalışılmıştır.

Gerçekleştirilen dikte ve incelemeler doğrultusunda nota yazımı ile belirtilen ve tablolaştırılan sonuçlara göre, Meral Uğurlu'nun müzikal ifade bakımından klasik kaidelere uygun sade ve tesirli bir icra ile eseri yorumladığı anlaşılmıştır. Her yorumladığı eserde olduğu gibi bu eserde de dügâh makamına ait perdeleri hassasiyetle seslendirmiştir. Nitekim Mutlu Torun, Münip Utandı gibi birçok sanatkâr, Meral Uğurlu'nun perde baskılarının mükemmel olduğunu ifade etmişlerdir. Erol Deran'ın Meral Uğurlu'nun sesinin dinlenilmesiyle sazın dahi akord edilebileceği veya müzikolog Walter Feldman'in sanatkârın icrasındaki entonasyon hassasiyetine yönelik görüşleri bu sonucu destekleyici bir örnek olarak verilebilir (Karlıklı, 2021b, ss. 61-65).

Meral Uğurlu'nun sesinin kendisine has tınısını ve özelliklerini ortaya koyan, eseri dinleyiciye etkili ve akıcı bir icra anlayışı ile aktardığı söylenebilir. Tiz ve pes perdelerde sesine olan hakimiyetiyle dikkat çeken icracı, bu perdeleri entonasyon sorunu olmaksızın temiz bir biçimde duyurmaktadır.

Necdet Yaşar'ın "Meral Hanım'da klasik müziğimizin akademik ölçülerine uygun mükemmel bir icra görmekteyiz" (Karlıklı, 2021b, s. 62) yorumunda olduğu gibi, Dügâh Kâr'ın icrasında da sanatkârın süslemeleri ve nüansları Türk müziği nağme yapısına uygun ve yerli yerinde kullandığı anlaşılmıştır. Eser içerisinde sergilediği dinamikleri kendi teknik becerisine katmış bir sanatkâr olarak, düzgün ve anlaşılır bir telaffuzla eseri seslendirmesinde, kendisinin hayatının anlatıldığı bölümde belirtildiği gibi, almış olduğu musiki eğitiminin etkileri sezilmektedir.

Sanatkârın kullandığı süsleme elemanlarından çarpma, tril, vibrato, üst mordan, alt mordan, portamento ve glisando gibi tekniklerin içerisinde en fazla vibratoyu kullandığı tespit edilmiştir. Vibrato tekniğinden sonra en sık kullanılan süsleme elemanları ise sırasıyla tril, üst mordan, çarpma, portamento, glisando ve alt mordan'dır. Kendisinin icra örneği ile TRT nota nüshası arasında dikkate değer farklılıkların olduğu anlaşılmıştır.

Klasik tavır açısından Meral Uğurlu'nun icraları günümüzde yeni nesle meşk anlamında örnek teşkil edecek niteliktedir. Çünkü kendisi geleneksel yoruma bağlı kalan bir sanatkâr olarak kabul edilmektedir.

Günümüzde sanatkârların yorumları sırasında gerçekleştirdikleri süsleme tekniklerinin nota üzerinde yer almaması ve böylelikle nota ile icra arasında beliren farklılık sebebiyle, bu alanda yetişen genç kuşaklara üslûp ve tavır öğrenimi bakımından büyük görevler düşmekte, doğru icra örneklerinin dinlenilmesi ve incelenmesi gerekmektedir. Çünkü yalnızca nota bilmekle Klasik Türk Müziği tavrının kazanılamayacağı aşikardır. Bu kültürü ve geleneği dinleyerek ve analiz ederek özümsemek gerekmektedir. Meşk yoluyla kendini yetiştirmiş doğru ağızlardan dinlenilen icralar, bestekârın üslûbunu en doğru şekilde yansıttığı kabul edilen icralar olmaktadır. Meral Uğurlu da günümüz yorumcularına kılavuz oluşturabilecek icra tavrını yansıtması ve örnek icraları ile incelenmesi gereken en önemli kadın icracılardan biri olarak düşünülmelidir.

Reha Sağbaş bu düşünceyi şu ifadeleri ile desteklemektedir:

> "Meral Uğurlu'nun icrası asla taklit edilemez. Zira bu durum ancak sahl-i mümtenî ile açıklanabilir. Bu sadelikte güzelliğin, yalınlıkta ihtişamın ve gösterişsiz zarafetin anlatıldığı bir terkiptir. İşte böylesi incelikleri barındıran Meral Uğurlu'nun icralarının taklidine değil, tahliline önem verilmelidir" (Karlıklı, 2021b, s. 65).

Meral Uğurlu'nun klasik üslubunun açık bir şekilde ortaya çıkarılması amacını taşıyan bu çalışmada, günümüzde az icra edilen makamlardan biri olan dügâh makamının ve Klasik Türk Müziği'nde en büyük sözlü tür olarak kabul edilen kâr formunun nasıl bir icra anlayışı ile seslendirildiğinin yeni nesil icracılar tarafından somut bir şekilde görülmesi ve örnek alınması hedeflenmiştir. Klasik Türk Müziği'nin yorum inceliklerinin öğrenimi bakımından alanda yetkin sanatkârların icra özelliklerinin incelenmesine ve somutlaştırılmasına yönelik bu tarz yayınların fazlalaşmasının bu alandaki boşluğu dolduracağına inanılmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildrimemiştir
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarığını beyan etmiştir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Tuba Barutcu
[1] Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar, Türkiye
0000-0002-8010-6053 tubabarutcu@aku.edu.tr

Kaynakça | References

Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler.* Meta Basım.

Barutcu, T. (2022). *Lale ve Nerkis Hanımlar'ın Seslendirdikleri Eserlerdeki İcra Özelliklerinin Müzikal Unsurlar Açısından İncelenmesi.* (Tez No: 742258). [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.

Başer, F. A. (2013). *Türk Mûsikîsinde Abdülbâki Nâsır Dede. Birinci Kitap: Abdülbâki Nâsır dedenin Dede'nin Hayatı ve "Tedkîk u Tahkik" Metin-Sadeleştirme-Sözlük.* Fatih Üniversitesi Konservatuar Müdürlüğü Yayınları.

Behar, C. (2005). *Musikiden Müziğe.* Yapı Kredi Yayınları.

Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi.* (1. Baskı). Phoenix Yayınevi.

Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri.* (3. Baskı). Alfa Yayıncılık.

Delice, S. (2005). Dergâh Edebiyat Sanat Kültür Dergisi, Tek Beklentim Bu Müziğin Yaşaması, Cilt: XVI, Temmuz 2005, Sayı: 185. s. 12, 13, 14.

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

Gezgiç, Ş. (2023). *Arşivlerdeki Dügâh İlâhilerin Makam ve Usûl Yönünden İncelenmesi.* (Tez No: 813455). [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.

Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri.* (19. Baskı). Nobel Yayın Dağıtım.

Kaçar, G. Y. (2020). *Türk Musikisinde Eser ve İcra Tahlili Yöntemleri.* (1. Basım). Gece Kitaplığı.

Kanar, M. (2005a). *Etimolojik Osmanlı Türkçe Sözlüğü.* Derin Yayınları.

Kanar, M. (2015b). *Farsça Türkçe Sözlük.* (4. Baskı). Say Yayınları

Karlıklı, S. (2019a). Cumhuriyet Dönemi Klasik Türk Musıkisi İcracılarından Müstesna Sese Sahip Olan Meral Uğurlu'nun Sanat Yaşamı ve İcracılığının İncelenmesi, Internatıonal Congress On Socıal Scıences, Erzurum, İksad 4. İksad Publications, s.528, s.529.

Karlıklı, S. (2021b). *Meral Uğurlu'nun Sanat Yaşamı ve Evcâra Makamında Seslendirdiği Eserlerin Yorum Bakımından Analizi.* (Tez No: 752057). [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.

Körükçü, Ç. (1998). *Türk Sanat Müziği.* Khalkedon Yayınevi.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Mûsikînde Makamlar.* Yapı Kredi Yayınları.

Özalp, N. (1992a). *Türk Mûsikîsi Beste Formları.* TRT Basım ve Yayın Müdürlüğü.

Özalp, N. (2000b). *Türk Mûsikîsi Tarihi II.* (Cilt 2). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler.* (Tez No: Tez No: 206878). [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.

Özkan, İ. H. (2013). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat.

Özpekel, O. N., Ünal, E. & Özgün, A. (2002). İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu 25. Yıl Albümü [CD] içinde. T.C. Kültür Bakanlığı.

Öztuna, Y. (1969). *Türk Besteciler Ansiklopedisi.* Hayat Neşriyat.

Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sönmez, V., Alacapınar, F. G. (2011a). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri.* (1. Baskı). Anı Yayıncılık.

Sönmez, V., Alacapınar, F. G. (2018b). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri.* (6. Baskı). Anı Yayıncılık.

Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı.* (Tez No: 98739). [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.

Töreyin, A. M. (2021). *Ses Eğitiminde Metot ve Uygulama.* Akademisyen Kitabevi

Uluç, M. Ö. (2006). *Müzik Sözlüğü.* Yurtrenkleri Yayınevi.

Yedig, S. (2006, 22 Ocak). *‘Meral Uğurlu ile Röportaj’.* Hürriyet Gazetesi, s. 5.

Yeprem, G. (2007). *Dimitri Cantemir Edvarı'nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi.* (Tez No: 221842). [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlâhiyat Anabilim Dalı İslâm Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı]. YÖK Tez Merkezi.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* (11.Baskı). Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.

Devlet Korosu (2024, 10 Aralık). *Eskimeyen Yol Arkadaşlarımız.* http://www.devletkorosu.com/index.php/eskimeyen

Projetsm Eserler (2025, 21 Temmuz). TSM Nota Arşivi. http://projetsm.com/eserler/8743-haci-faik-bey-dugah-kar-pek-sevdim-efendim-seni-gayetle-begendim

Youtube (2025, 18 Şubat). https://www.youtube.com/watch?v=muMmD-X1AYA&list=RDmuMmD X1AYA&start_radio=1