

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK DİN MUSİKİSİ BİLİM DALI

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE ENSTRÜMENTAL İCRÂ VE VİRTÜÖZLÜK KAVRAMI

Yüksek Lisans Tezi

SÜLEYMAN UĞUR ÖZCAN

İstanbul 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK DİN MUSİKİSİ BİLİM DALI

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE ENSTRÜMENTAL İCRÂ VE VİRTÜÖZLÜK KAVRAMI

Yüksek Lisans Tezi

SÜLEYMAN UĞUR ÖZCAN

Danışman: Prof. Dr. AHMET HAKKI TURABİ

İstanbul 2018



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Anabilim Dalı İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi SÜLEYMAN UĞUR ÖZCAN'ın KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE ENSTRÜMENTAL İCRÂ VE VİRTÜÖZLÜK KAVRAMI adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 31.10.2018 tarih ve 2018-31/17 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 6...../.....12...../.....2018

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Prof. Dr. AHMET HAKKI TURABI	
2.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. M.SAFA YEPREM	
3.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. ERHAN ÖZDEN	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Süleyman Uğur ÖZCAN
Anabilim Dalı	: İslam Tarihi ve Sanatları
Bilim Dalı	: Türk Din Musikisi
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABI
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Haziran 2018
Anahtar Kelimeler	:Türk Mûsikîsi, Enstrümanlar, İcrâ, Virtüöz, Form, Çalgı Bilgisi

ÖZET

KLASİK TÜRK MÛSİKÎSİNDE ENSTRÜMENTAL İCRÂ VE VİRTÜÖZLÜK

Türk Mûsikî tarihi boyunca insan sesinin, en önemli belirleyici olduğu düşünülmektedir. Türk Mûsikîsinde kullanılan çalgılar sıklıkla insan sesine eşlik eden bir görev üstlenmiş olduğu ve daha çok sözlü icrâlarda yer aldığı bilinmektedir. Batılılaşma hareketleri ile başlayan dönemle birlikte saz eserleri gelişim içine girmiş ve saz icrâsına ilgi artmaya başlamış olduğu kaynaklarda gözlemlenmektedir. Buna karşın Türk Mûsikîsi'nin yapısal özelliğiyle birlikte geleneksel eğitim teknikleri bu gelişimin yavaşlamasına neden olduğu gözlemlenmektedir. Batı müziğinde bir terim olarak başlayan ve uzunca süre gündemde kalan virtüözlük etkisi, Türk Mûsikîsinde reform döneminde girdiği ve günümüze kadar geldiği görülmektedir.

Araştırma; Türk Mûsikîsinde virtüözlük kelimesinin terim veya kavram niteliğinde mi kullanıldığı, virtüözlüğe karşı algı ve tutumun hangi tarafa kaydığı incelenmeye çalışılmıştır. Bu nedenle günümüzde icracı ve besteci katılımcılarla mülâkat gerçekleştirilmiştir.

Mülâkat sonunda toplanan görüşler irdelendiğinde; katılımcıların virtüözlüğü “terim” olarak değerlendirdiklerinde Türk Mûsikîsiyle bağdaştıramadıkları, “kavram” olarak değerlendirdiklerinde ise Türk Mûsikîsinin yapısal inceliklerini göstermesiyle ilişkili olması gerektiği ve bunun karşılığının da günümüzde “ustalık” veya “üstatlık” olarak değerlendirdikleri görülmüştür.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Suleyman Ugur OZCAN
Department	: Islamic History and Arts
Programme	: Turkish Religious Music
Supervisor	: Prof. Dr. Ahmet Hakki Turabi
Degree Awarded and Date	: Master - June 2018
Keywords	: Turkish Music, Instruments, Performance, Virtuoso, Form, Instrumental Knowledge

ABSTRACT

INSTRUMENTAL RENDITION IN CLASSICAL TURKISH MUSIC AND VIRTUOSITY

Throughout the history of Turkish music, human voice is thought to be the most important determinant. It is known that the instruments used in Turkish music have often undertaken the task of accompanying human voice and taken place in the performances with vocals. The period started by westernization movement saw improvement in instrumental works and interest in instrumental performances. On the contrary, it is observed that the traditional teaching techniques and structural features of Turkish music caused this development to slow down. The influence of virtuosity, which originated as a term in Western music and remained as a relevant topic for a long time, has entered Turkish music during the reform period and reached today.

In this research, it is aimed to study Virtuosity in Turkish music, and determine if the use of the word is term or concept and to understand the shifts in perception and attitude towards virtuosity. For this purpose, interviews were conducted with performers and composers.

The opinions gathered from the interviews show that when Virtuosity is approached as a term the interviewees do not relate it to Turkish music; when Virtuosity is approached as a concept the interviewees advocate that it should deal with highlighting the structural finesse of Turkish music and therefore they regard the term as “mastery”.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
1. GİRİŞ	2
2. TÜRK MÛSİKÎSİNDE SAZ ESERLERİ VE GELİŞİMİ	6
2.1 Peşrev	8
2.2 Saz Semaisi	10
2.3 Taksim.....	11
2.4 Medhal	12
2.5 Aranağme	13
2.6 Oyun Havası.....	13
3. TÜRK MÛSİKÎSİNDE KULLANILAN ÇALGILAR VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ	14
3.1 Nefesli Çalgılar	15
3.2 Yaylı Çalgılar.....	17
3.3 Mızraplı Çalgılar	21
3.4 Vurmalı Çalgılar	26
4. TÜRK MÛSİKÎSİNDE ENSTRÜMENTAL İCRA VE VİRTÜÖZLÜK.....	25
4.1 Türk Mûsikîsinde Çalgı İcrâsı.....	28
4.1.1. Türk Mûsikîsinde İcrâ ve Nota	29
4.1.2. Türk Mûsikîsinde İcrânın Sunumu.....	30
4.1.3. Türk Mûsikîsinde Çalgı Eğitimi (Meşk ve Çalgı Metotları).....	32
4.1.4. Çalgı Eğitiminde Metodun Yeri ve Önemi	34
4.1.5. Türk Mûsikîsinde Tavrı ve Üslûp	34
4.2 Vîrtüözlük Tarihçesi	38
4.2.1 Vîrtüözlüğün Genel Koşulları	42
4.2.2 Batı Müziğinde Çalgı İcrâsında Vîrtüözlük	45
4.2.3 Türk Mûsikîsinde Çalgı İcrâsında Vîrtüözlük.....	51
4.2.4 Türk Mûsikîsinde Sözlü Mûsikî ve Ses İcrâsında Vîrtüözlük.....	51
4.2.5 Türk Mûsikîsinde İki Vîrtüöz Örneği	57
4.3 Tez Araştırmasının Amacı	66
5. METODOLOJİ.....	67
5.1 Görüşmelerin Şekli	67

5.2. Davet Kriterleri Ve Biçimi.....	67
5.3. Mülakatların Süreci.....	68
6. BULGULAR VE SONUÇ	69
6.1. Araştırmanın Genel Bulguları.....	69
6.2. Mülakat Sorularına Verilen Cevapların Durumu.....	69
6.2.1 “ <i>Türk Müsíkisinde virtüözlük ne demektir? Kıstasları nelerdir?</i> ” Sorusuna Verilen Cevaplar	69
6.2.2. “ <i>Size herhangi bir kişi tarafından virtüöz dedikleri zaman ne hissediyorsunuz?</i> ” Sorusuna Verilen Cevaplar	70
6.3. Sonuç ve Öneriler	70
6.3.1. Öneriler	71
KAYNAKÇA.....	73
EKLER-1	78
EKLER-2.....	83

1. GİRİŞ

Türk Mûsikîsi; yapısal olarak “makâm” -günümüzde “dizi” terimiyle açıklanır olmuştur- ve beraberinde bir “usûl” tekniği kullanılarak icrâ edilen sesli ve/veya sözlü sanat türü olarak tanımlanabilir.

Tarihsel süreçte sıklıkla tekke ve medreselerde icrâ edilen Türk Mûsikîsi, Osmanlı İmparatorluğu’nun yükseliş döneminde bir medeniyet unsuru olarak desteklenmiş ve hızlı bir gelişim sürecine girmiştir. Türk Mûsikîsi tarihine bakıldığında sayısız makamlar geliştirilmiş ve bu makamlara ait birçok eser meydana getirilmiş olduğu görülmektedir. Halen dâhi üzerinde çokca tartışılan “makam” kavramının son düzenleyicisi olan Hüseyin Sadettin Arel, 498 Türk Mûsikîsi makamını tanımlamıştır¹.

Türk Mûsikîsi’nin tarihsel gelişimi incelenirken dönemsel ayrımlar birçok müzikolog tarafından yapılmış ve dönemsel özellikleri araştırılmıştır. Bu araştırmada dönemsel ayrımlara bağlı kalınmadan elden geldiğince kronolojik sıra halinde ve tezin amacına uygun şekilde gelişim anlatılmaya çalışılacaktır.

8. yüzyılda Türklerin İslâmiyeti kabul etmeleriyle yaşam şekillerinde değişiklikler göstermeye başlamıştır. Müzik yapılarında çok büyük değişim olmasa da sözlere dinin etkisi yansımıştır. İslâmiyetin kabulünden önce yapılan büyük göçlerle beraber batıya taşınan kültür, İslâmiyetin kabulünden sonra da gelişimini sürdürüp diğer kültürlerle etkileşime girmiş ve değişik mûsikî türlerini doğurmuştur².

Türk Mûsikîsi’ne ait ilk yazılı nazari eserler 8. yüzyılın sonlarına doğru kaleme alınmasıyla başlamış olsa da 9. yüzyıl bu alandaki sistematik çalışmaların ortaya çıktığı dönemi teşkil eder. Grek müzik eserlerinin Arapça’ya tercümesiyle birlikte sesin fiziksel ve matematiksel temelleri İslâm dünyasında ilk defa incelenmeye başlanmasına yol açmıştır. Böylelikle bu devirde yaşamış müzikologlar, müziği nazari açıdan işlemiş, eserler vermiş ve bu eserlerin meşk yoluyla günümüze taşınmasına yardımcı olmuşlardır. Türk Mûsikîsinin ortaya çıkmasına katkı sunan ilk örnekler; el-Kindî (801-866), Fârâbi (870-950), İbn Sina (980-1037), Safiyyüddin Urmevi (Ö. 1294) ile başlamaktadır.

¹AREL, Hüseyin Saadettin, “Mûsikî Mecmuası”, İstanbul, s.7.

²ÖZALP, Mehmet Nazmi, Türk Musikisi Tarihi, Derleme, Cilt:1, Ankara , s.111,

Kindî; her bir telin dört temel ses üzerine bina edildiği, dörtlü sistem adını verdiği bir ses sistemi kurmuştur³. Risâlelerinde “ikā” adı altında ritim konusunu işlemiştir. Ritmi (ikā’yı) melodik, şiirsel ve müziksel olarak üç gruba ayırmıştır⁴. Kindî’nin saz icrâsına yönelik yaptığı en önemli gelişim ud üzerinedir ve udu pratikte dört tel üzerine bina etmiştir⁵. Fârâbi; mûsikîyi nazari ve ameli olarak iki bölümde ele almıştır. Fârâbi’nin, sadece nazariyatçı değil aynı zamanda müziği fiilen icrâ eden biri olduğu bilinmektedir. Ayrıca Fârâbi’nin ud’un düzeninde bazı yenilikler getirdiği bilinmektedir. İbn Sinâ; Fârâbi’nin mûsiki sistemini genişleterek kendi sistematiği içerisinde incelemiştir. Müzik çalışmalarında zaman zaman tenkidi bir yol takip etmiştir. İbn Sinâ mûsikide ritmi vazgeçilmez bir unsur olarak ele almıştır. Ona göre ritim, nakre (darb=vuruş) zamanları için takdir edilmiş herhangi bir ölçüdür. Safiyyüddin Urmevi ise müzikte yeni bir dönem başlatarak İlkçağ Yunan nazariyatçılarının müzik sistemleriyle ilgili eserlerini tercüme etmek yerine yaşayan müzik üzerinde durmuştur. Bir sekizlik aralığı (oktav) on yedi ses aralığına bölerek elde ettiği sistemi geliştirmiş ve perdeleri ebced sistemine göre harflerle ifade etmiştir. Türk Mûsikîsi kaynakları içinde tartışmasız bir yeri olan Kitâbü’l-Edvâr’la Urmevi’nin sistemi sonraki dönemlerde de benimsenmiş ve 14. yüzyıldan 16. yüzyılın ortalarına kadar Türk-İslâm dünyasındaki nazari müzik çalışmalarında esas alınmıştır.⁶

Merâğî ile Türk Mûsikîsinde bestecilik alanında da gelişme gösterilmeye başlanmıştır. Tarihe “*Büyük Hoca*” olarak geçen Abdülkadir Merâğî (1399-1435); yapıtlarında Türk Mûsikîsi’nin klasik kuramına ve o dönem İslâm Müziği’ne ilişkin çok değerli bilgiler ve katkılar sunmaktadır. Özellikle ud çalmadaki maharetiyle dikkati çekmiş ender sanatkârlardan biri olduğu için nazariyecî, besteci ve icracî olarak haklı bir şöhret kazanmıştır. Bu bakımdan Türk Mûsikî tarihinin önde gelen birkaç simasından biridir. Sâz-ı kâsât-ı çini, sâz-ı elvâh, sâz-ı murassâ-î gâibî (kanûn-i mezkûr-i gâibî) adlı çalgıları icat etmesi, eski birkaç çalgıyı geliştirerek yeniden mûsiki âlemine kazandırması, içeriği birbirine benzer gibi görünse de aslında birbirlerini tamamlayan

³TURABİ, Ahmet Hakkı, KİNDÎ, Ya‘kub b. İshak, DİA, yıl: 2002, cilt: 26, sayfa: 58-59

⁴A.g.e

⁵A.g.e

⁶TURABİ, Ahmet Hakkı, İbn Sina'nın Kitabü's - Şifa'sında musiki, yıl:2002, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst. İlahiyat Anabilim Dalı, Doktora Tezi, s.19

altı adet mûsikî eseri yazmış olması şöhretini arttıran diğer özellikleri arasında yer almaktadır^{7,8}.

Polonya (Leh) asıllı santûri-hânende Ali Ufki Bey, 1650’de yazdığı Mecmûa-i Sâz ü Söz ile 15. ve 17. yüzyıl Türk Mûsikîsine dair yüzlerce sözlü ve sözsüz eseri kayıt altına almıştır. Batı notası ile tespit edilen bu eser, Türk Mûsikîsi repertuvarının ilk kaynakları arasındadır. Türk Mûsikîsi, Ebced usûlü yazılan nota sisteminden sonra Ali Ufki Bey sayesinde Batıda kullanılan nota sistemiyle de tanışmıştır⁹.

Itri, Kantemiroğlu, Hatib Zakiri Hasan Efendi, Nâyi Osman Dede gibi Türk Mûsikîsinin önemli kişilikleri kendi dönemlerinde icrâcılık ve bestekârlık yanında nazariyat sahasına da eğilmiştir ve bu alanda önemli eserler verilmeye başlanmıştır. Şeyhülislâm Mehmed Es’ad Efendi’nin, Türk Mûsikî tarihinin yegâne “mûsikişinaslar tezkiresi”ni (*Atrabülâsâr*) yine bu yüzyılda kaleme alınmıştır¹⁰.

Türk Mûsikîsinin tarihsel gelişimindeki önemli duraklardan birisi de Sultan III. Selim’in tahta geçmesidir. Sultan III. Selim, mûsikişinaslığı ile şöhret bulmuş bir Osmanlı padişahıdır. Aynı zamanda iyi bir hânende, tanburi ve neyzen olan III. Selim, şâir hükümdarlardandır. Aralarında şevkefzâ ve evcârâ gibi hayli rağbet görmüş ve halâ kullanılan on dört makam terkip etmiş, dini ve din dışı formlarda birçok eser bestelemiştir. Kendi terkip ettiği “sûzidilârâ” makamındaki Mevlevî âyini ve şevkutarab na’ti de dahil olmak üzere bestelediği kâr, beste, semâî, şarkı, köçekçe, peşrev ve saz semâisi formlarında yüzün üzerinde eseri zamanımıza ulaşmıştır¹¹. Kendisinden sonra tahta gelen Sultan II. Mahmud Mızıkâ-ı Humâyûn’u kurmuştur. Batı Müziği öğretiminin Osmanlı Devleti’nde bu dönemde başlamış olduğu kabul edilmekle birlikte günümüze kadar sürecek “Türk Mûsikî-Batı Müziği” ikiliğinin temelleri de bu dönemde atılmıştır diyebiliriz¹². Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmut ile başlayan batılılaşma hareketleri, Türk Mûsikîsi üzerinde de etkiler yaratmıştır. Terkip edilen makamlar, Mızıkâ-ı Humâyûn’un kurulması, Batı kökenli enstrümanların Türk Mûsikîsine girmesine neden olmuştur. Bu dönemin önemli gelişmesi ebced ve klasik Batı notalama

⁷ SEZİKLİ, Ubeydullah Marmara Üniv. Sosyal Bilimler Enst., İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı , Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu’l-Elhân’ı, Doktora Tezi, İstanbul 2007, s. 35

⁸ÖZCAN, Nuri, Hâce Kemâleddîn Abdülkâdir b. Gaybî el-Merâğî, DİA, yıl: 1988, cilt: 1, sayfa: 242-244

⁹Eserin yegâne nüshası, Londra British Museum Library, Or. Sloane, nr.3114’te kayıtlı olup 1976 ve 2000 yıllarında Türkiye’de Kültür Bakanlığı tarafından tıpkıbasımı yapılmıştır.

¹⁰ÖZCAN, Nuri “17. ve 18. Yüzyıllarda Osmanlılarda Dinî Mûsikî”, *Osmanlı*, İstanbul 1999, c.X, s.730.

¹¹KOÇ, Ferdi, Sultan III. Selim Hân’ın Terkip Ettiği Türk Mûsikîsi Makamlarının İncelenmesi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2011, Ankara, s.80

¹² A.g.e

sistemi dışında kendine özgü bir sistem geliştirme kaygısıdır. Abdalbaki Nasır Dede ile Hamparsum'un geliştirdikleri nota sistemleri buna örnek gösterilebilir.

Aynı dönemde yaşamış olan Hammâmizâde İsmail Dede Efendi, Türk Mûsikîsi'nin dini ve din dışı sahasındaki hemen her formunda eser vermiş müstesnâ bir sanatkârdır. Bazı eserlerinde halk müziği nağmeleri ve hatta Batı müziği esintileri mevcuttur. Dede Efendi, sadece bestekâr değil, arabân-kürdi, hicâz-bûselik, sabâ-bûselik, neveser ve sultaniyegâh makâmalarını Türk Mûsikîsi'ne kazandırmış büyük bir mûsikî üstâdıdır¹³.

18. yüzyıl ikinci yarısı ile 19. yüzyıl sonu arasında dünya tarihinin yaşadığı önemli siyasal ve sosyolojik değişimler, Osmanlı İmparatorluğu'nda da her alanda etkisini hissettirmiştir. Bu dönem Batı Müziği'nde yeni akımların ortaya çıktığı, icrânın öncelenmeye başladığı dönemleri içermektedir. Aynı dönemlerde Türk Mûsikîsi özelinde de değişimler görülmeye başlanmıştır. Bestecilerin büyük formları (kar gibi) bırakıp Sultan III. Selim'le gelişmeye başlayan şarkı ve küçük saz eseri formları yaygın hale gelmiştir. 19. yüzyılda halka daha yakın eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde saz ve sözlü eserlerde Türk Mûsikîsi oldukça yoğun üretim içindedir. Hacı Ârif Bey, Tanburi Ali Efendi, Kemeñeci Vasilaki, Nikoğos Ağa, Zekai Dede gibi oldukça güçlü besteci ve icrâcılar Türk Mûsikîsinin güçlenmesine katkı sunmuş önemli isimlerdendir.

20. yüzyıl ve Cumhuriyet dönemiyle birlikte Batılılaşma hareketlerinin toplumsal ve sanatsal tüm alanlarda etkisi görülmektedir. Bu dönemin mûsikişinasları, batılılaşma hareketleri içinde -belki de kaybolma kaygısı ile- Türk Mûsikîsi'ni sistematize etmeye çalışmışlardır. Rauf Yektâ Bey, Türk Mûsikîsi'nin tonal sistemini ele almış ve üzerinde incelemeler yapmıştır. 19. yüzyıl sonuna kadar ayrıntılı şekilde araştırılmamış ve eski edvarların incelenmemiş olduğu dönemde Türk Mûsikîsinin bu yönüne eğilen kişi Rauf Yekta Bey'den sonra Hüseyin Sadettin Arel olmuştur. Dr. Subhi Ezgi ve Rauf Yektâ Bey ile yorucu araştırmalardan sonra Türk Mûsikîsinin akustik bölümünü açıklamaya çalışmışlardır. Bu dönemdeki önemli olaylarından biri de ilk resmi müzik okulu olan Dârülelhân'ın kurulmasıdır. Dârülelhân, Maarif nezaretine bağlı okullarda Türk ve Batı müziğine hâkim eğitmenler yetiştirmek üzere açılmış konservatuardır; yayın ve araştırma faaliyetleriyle de Türk Mûsikîsi açısından önemli dönüm noktasına işaret etmektedir. Cumhuriyet sonrası nota yayımlayan ilk kurum

¹³ SALGAR, Fatih, Dede Efendi: Hayatı, Sanatı, Eserleri, Ötüken, İstanbul 2010 s.13

olma özelliği ile farklı kaynaklardan gelen eserlerin tespit edilerek muhafazasını ve aktarımını sağlamada Dârüelhân'ın payı büyüktür¹⁴. Cumhuriyet dönemi sonrasında benimsenen müzik politikasının en büyük getirilerinden birisi de modern koro anlayışının müzik kültürü içerisine girmesi ve bu sayede toplu icrâ anlayışındaki farklılaşmadır. “Münir Nurettin Selçuk’un gelenekte küçük mekânlarda icrâ edilen bir müziği “konser müziği”ne dönüştürmesiyle Mesut Cemil’in icrâya Batı Müziği’ne has “koro” anlayışını getirmesi Türk Mûsikîsinde bir dönüm noktası olarak nitelendirilmektedir. Bu yenilik; Tanzimat Dönemi’nden beri Türk Mûsikîsi icrâlarında görülen keman, viyolonsel ve klarinet gibi çalgıların, resmi nitelikte icrâ geleneği içerisinde yer almasının da başlangıcı olarak kabul edilebilir¹⁵.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Türk Mûsikîsinde saz eserlerinin artmasıyla birlikte icrâ ve çalım tekniklerinde yeni arayışlar da gözlenmeye başlanmıştır. Udi Nevres Bey, Tanburi Cemil Bey, Şerif Muhiddin Targan, Yorgo Bacanos, Kemeñeci Anastasias, Kanuni Hacı Arif, Hasan Ferid Alnar, Cüneyd Orhon ve sayamadığımız birçok büyük icrâcılar bu dönemde oldukça fazladır. Türk Mûsikîsinin doğasına ve arzusuna uygun icrâ teknikleri bu icrâcılar eliyle gelişmiş, haleflerine çığır açmışlardır. İcrânın gün geçtikçe önemini anlaşılmamasının belki de önemli göstergesi, Tanburî Cemil Bey’in vefâtının 100. yılı nedeniyle 2016 yılı Kültür Bakanlığı tarafından “Tanburî Cemil Bey yılı” ilan edilmesidir. Bu tarihlerde, Cemil Bey’in mûsikîye getirmiş olduğu modern saz icrâsının anlaşılması için seminerler düzenlenmiş, hakkında kitaplar basılmış ve doldurmuş olduğu plaklar yeniden gün yüzüne çıkmıştır.

2. TÜRK MÛSİKÎSİNDE SAZ ESERLERİ VE GELİŞİMİ

Enstrümantal eser veya saz eseri; bir veya birkaç saz, orkestra veya başka saz teşekkülleri tarafından icrâ edilen, insan sesinin karışmadığı müziği tanımlamaktadır. Türk Mûsikîsi’ndeki her türlü peşrev, saz semaisi, oyun havası, ara nağmesi ve taksim olarak tanımlanan formlar bu kapsamda değerlendirilebilir. Güncel dilde; dar manâda “saz eseri” peşrev ve saz semaisini işaret etmek üzere kullanıldığı da bilinmektedir.

¹⁴ ÖZDEN, Erhan, Marmara Üniv. Sosyal Bilimler Enst., İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Osmanlı Maârifî’nde Mûsikî, Doktora Tezi 2013, s.98

¹⁵ AKSOY, Bülent, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, 2008, İstanbul, Pan Yayıncılık s.194

Türk Mûsikîsi genelde söze dayalı olarak kabul edildiğinden sözlü eserlere olan ilgi, saz eserleri formlarımızın geri planda kalmasına sebep olmuştur. Günümüzde dahi bu duruma bakıldığında sözlü eser formlarında verilen eserlerin saz eserleri formlarında verilen eserlerden daha önde olduğu görülmektedir. Hem sözlü eserler formlarına olan ilgi hem de dönemsel olarak nota sistemlerine gerekli önem verilmemesi bu eserlerin az olmasına sebep gösterilebilir. Buna ilişkin olarak Özalp; “*Ne yazık ki, notasızlık yüzünden bu çeşit eserler, ancak bestelendikleri devirde çalınmış, dinlenmiş ve yine o devirlerin sınırları içinde eriyip gitmiştirler. Klasik müziğimizin geleneksel saz eseri formu peşrev ve saz semaileridir. 18. yüzyıl sonlarından başlayarak yeni yeni saz eserleri formları bu sanatın içine girmiştir. Bunların bir bölümü yabancı kaynaklı olmakla birlikte, Türk Mûsikîsi içinde değişmiş ve milli nitelik kazanmıştır.*” der¹⁶.

Türk Mûsikîsinde saz eserleri formları, 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar sözlü eserlere göre nispeten daha az işlenmiştir. Saz eserlerine Türk Mûsikîsinin ilk dönemlerden (Farabi gibi) itibaren rastlanmaktadır. Bununla birlikte sadece saz eserleri formlarına yönelik bestecilik ilk dönemlerde gerçekte azdır. İlk akla gelen bestekarlar Gazi Giray Han ve Kantemiroğlu’dur. Bu iki bestecinin eserlerinin tamamına yakını peşrev ve saz semailerinden oluşmaktadır. Yine de bu iki besteci bir istisna teşkil ederler ve dönemin bestecileri arasında azınlıkta kalırlar¹⁷. III. Selim ile birlikte Türk Mûsikîsindeki yoğun gelişim hem makam terkiibinin artması hem de bestecilerin sanatlarını sarayda gösterebilmeleri sayesinde saz eserlerine eğilimi de beraberinde getirmiştir¹⁸.

III. Selim’le başlayan bu hareketlilik, Türk Mûsikîsinin icrâ sunumunda özellikle fasılda meydana gelen biçimsel değişiklikle birlikte hızlanmıştır. Daha önce sadece kâr, ağır semai ve yürük semai gibi formlarla yürütülen fasıllara peşrev, saz semaisi, şarkı formlarında sözlü formlar eklenmeye başlanmıştır. Böylelikle saz icrâcılarının saz eserlerinde hünerlerini gösterme imkân ve kabiliyetleri öne çıkmaya başlamıştır. Her ne kadar fasılların biçimsel değişikliği, makamın meşhur olmasını sağlamak amacını gütmüşse de saz icrâcılarının söz eserlerinde veya şarkı formlarında yaptığı (çiçeklenme gibi) hünerleri, saz icrâsına ilgiyi artırmıştır¹⁹. Sonraki dönemlerde de faslın sadece

¹⁶ÖZALP, Mehmet Nazmi (1986), Türk Musikisi Tarihi Derleme I. Cilt Ankara Müzik Dairesi Başkanlığı Basılı Yayınlar Müd

¹⁷BEHAR, Cem (2016), Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, Yapı Kredi Yayınları

¹⁸KOÇ, Ferdi, Sultan III. Selim Hân’ın Terkiib Ettiği Türk Mûsikîsi Makamlarının İncelenmesi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2011, Ankara, s.80

¹⁹ÖZPEKEL, Osman Nuri, Yeni Türkiye Türk Musikisi Özel Sayısı, Mart-Nisan 2014, Ankara, s.1132

başında ve sonunda çalınması için yazılan saz eserleri Tanburî Cemil Bey ile yeni bir şekil kazanarak sadece saz için saz eserleri yazılmaya başlanmıştır. Tanburî Refik Bey (Fersan), Refik Talat Bey (Alpman) gibi bestekarlar, bu akımın öncüleri olmuştur. Ayrıca Hüseyin Sadettin Arel tarafından yazılan saz eserleri ile saz için yazılacak olan eserler makamsal açıdan daha serbest ve özgür bir hal almıştır ve günümüzde kadar gelmiştir²⁰.

Saz icrâcısının her şeyden önce beslendiği sanat eserleri -enstrümanları ile ilgili yazılmış etüdler sonrasında- saz formlarıdır. Yirminci yüzyılda çalgı metotlarının yayımlanmasına kadar olan dönemde saz icracılarının maharetlerini ortaya koymak için Türk Mûsikîsinin “izin verdiği” edep silsilesi içinde sazendeler tarafından hızlı çalım teknikleriyle -veya farklı çalım teknikleriyle- birçok eser esnetilmiş, eklemeler yapılmıştır. Saz eserleri formları da icracıların bu gereksinimleri nedeniyle son dönemlerde daha rağbet edilir olmuştur. Bu değişim bile aslında virtüözitenin Türk Mûsikîsindeki yansımasının ve icracıların kendilerinin fark edilebilmesinin en basit göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu tespitten hareketle ve tez araştırmasının amacına uygun olarak sazendeler tarafından sıklıkla icrâ edilen saz eserleri formlarının incelenmesi gereklidir. Türk Mûsikîsinde sıklıkla kullanılan Saz eserleri formları genel olarak;

1. Peşrev
2. Saz Semaîsi
3. Taksim
4. Medhâl
5. Ara Nağme
6. Oyun Havası’dır.

2.1 Peşrev

Sözlük manasıyla önden giden, önde yer alan anlamlarındaki Farsça “pîşrev” kelimesi lügatimizde peşrev şeklini almış ve Türk Mûsikîsinde “başta icrâ edilen eser” manasında kullanılmıştır. Bu forma bu ismin verilmesinin sebebi, peşrevlerin her çeşit müzik faslının başında icrâ edilmesi geleneğindendir. Klasik fasılda ise neredeyse bir

²⁰ GÜNEY, Ali (2006), T.S.M. SazEserleri-1, Ankara Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları

kural haline gelmiştir. Peşrevlerin, kendilerini takip edecek aynı makamdaki eserlerin melodilerine kulakları alıştırmak gibi bir görevi vardır.

Peşrevler genel olarak her birine “hâne” denilen dört bölümden oluşur. Genellikle büyük usûllerden meydana gelir. Aksak olmayan küçük usûllerle de bestelendiği görülmüştür. Bu sebeple küçük usûllerden sofyan, düyek gibi usûller tercih edilmiştir. Büyük usûllerin birçok çeşidinin kullanıldığı peşrevlerde en çok devr-i kebir usûlünün tercih edildiği söylenebilir.

Peşrev besteciliğinde önemli rol oynayan Kantemiroğlu da peşrevlerin üç hâne ve mülâzemeli, üç hâneli, dört hâneli ve zeyilli olmak üzere dört çeşit olduğunu belirtir²¹. Peşrevlerde her hânedan sonra nağmeleri hiç değişmeden tekrarlanan “mülâzime” adlı bir bölüm gelir. Zamanımızda mülâzime bölümüne yanlış olarak “teslim” denilmektedir. Halbuki teslim, bazı peşrevlerde her hânenin son kısa parçasında o hâneyi mülâzimeye bağlayan ve nağmeleri aynı olan küçük bir melodiden ibarettir ki buna “terkib-i intikal” adı verilir ve bu kısım hâneleri mülâzimeye intikal ettirmek için eklenir. Mülâzime ise hânelerin usûl adediyle orantılı ve her hâneyi birinci hânedeki makama döndürüp o makamda karar ettiren, hemen hemen hâne uzunluğunda bir bölümdür. Çok az da olsa bazı peşrevlerde birinci hâne aynı zamanda mülâzimedir.²²

Peşrevler birinci hânedeki makamın adıyla anılır; diğer hânelerde yakın veya uzak makamlara geçkiler yapılır; fakat mülâzime ile yine makama dönülür. Mülâzimenin ustalıklı, kulakta kalacak, melodik ve makamı veciz bir şekilde ifade edebilecek bir yapıda olmasına itina gösterilir. Peşrevlerde her hânedeki usûl adedinin eşit olması esastır. Bunun bazı istisnaları varsa da onlar da usûl adedi orantısına ve kulakta fazlalık veya eksiklik bırakmayacak şekilde bestelenmesine itina gösterilir. Mülâzimelerde de yine hânelerdeki usûl adedince veya o adedin tam yarı sayısında yahut onunla orantılı olmasına dikkat edilmelidir; ancak burada da hânelerle aynı sayıda olması esastır. Nadir de olsa hânelerden daha uzun olan mülâzimeler görülür, fakat bunlar da sayısal bir orantıdadır.

Çeşitli makam geçkilerini tanıtmak amacıyla yapılan peşrevlere “fihrist” adı verilir. Bu peşrevlerin bilhassa ikinci, üçüncü ve dördüncü hânelerinde yakın ve uzak makamlara ustalıklı geçkiler yer alır. Bir sazla bütün sazların karşılıklı, sorulu-cevaplı icrâsı için bestelenmiş peşrevlere “batak, bataklı, kara batak peşrevi” denilir.

²¹ KANTEMİROĞLU, Dimitri, Kitabı 'İlmi'l-Musiki 'ala vecih'l-Hurufat / Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı, Cilt: I, s.184, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, çev. Yalçın TURA

²² ÖZKAN, İsmail Hakkı, “Peşrev”, *DİA*, c.34., s.253

Peşrev formu biçimsel anlamda Türk Mûsikîsi içinde tarihsel olarak değişikliğe uğramamıştır. Buna karşın melodik zenginlik ve nazariyat açısından gelişim göstermiştir.

2.2 Saz Semaîsi

Saz semailerı bu adı öteden beri aksak semai, sengin semai, yürük semai gibi semai usûlleriyle bestelenmiş olmaları dolayısıyla almıştır. Klasik faslın ve bugün her türlü icrâ edilen faslın en sonunda yer alan saz eserleridir. Formun tarihi oldukça eskiye dayanır. Peşrevler gibi hâneli ve mülâzimeli bir yapıya sahip olan saz semailerı 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygın şekilde dört hâneli biçimde kullanılır. Eski dönemlerde az sayıda da olsa üç hâneli olarak bestelenmiş olanların yanı sıra nadiren beş hânelileri de görülmektedir. Dimitri Kantemiroğlu eserlerinde Anadolulu ve Rumelili sazandelerin besteledikleri saz semailerinin üç hâneli ve mülâzimeli, Acem diyarından gelen sazandelerinin ise sadece üç hâneli olduğunu, birinci hânenin mülâzime yerine kullanıldığını belirttikten sonra faslın çalınan saz semaisinin ardından bir hânendenin yaptığı taksimle sona erdiğini ifade eder²³.

Günümüzde yaygın şekilde kullanılan saz semailerı dört hâneli, mülâzimeli ve dördüncü hânesinde usûl geçkisi yapılan biçimdir ve ilk üç hânesi aksak semai usûlü ile bestelenir. Dördüncü hâne ise her ne kadar bestecinin duygusuna bağlı olarak usûl geçkisi yapsa da genellikle yürük semai, semai, sengin semai, birleşik nim sofyan, birleşik sofyan gibi usûller tercih edilmiştir²⁴.

Saz semâisi formu her hânedeki usûl geçkisi yapılmaya uygun bir form ise de böyle eserler çok az sayıda olup öteden beri kabul edilmiş biçimlere uymaz. Bu bakımdan bunlara belki sadece saz eseri demek daha doğru olur. Bu tarz eserlerde yapılan usûl geçkilerinin belli bir düşünceyi belirtmek ve estetik bir amaca hizmet etmek gibi şartlara uyması gerekir. Saz semâilerinde hânelerin usûl sayısının eşit olması şart değildir, bazı eserlerde bu sayı farklı olabilir. Fakat bunlarda da nağmelerin soru-cevap ilişkisine dikkat etmek, diğer hâneler ve mülâzime ile kulakta boşluk veya tedirginlik yaratacak bir eksiklik duygusu meydana getirmemeye dikkat etmek gerekir.

²³ÖZKAN, İsmail Hakkı, “Saz Semaîsi”, DİA, cilt :36, s.220-221, 2010

²⁴ A.g.e

Yine de her hâne ve mülâzimenin usûl sayısının eşit olması daha doğrudur. Bu konuda en çok tercih edilen ise her hâne ve mülâzimenin dörder adet usûlle bestelenmesidir.

2.3 Taksim

Herhangi bir çalgı tarafından bir usûle bağlı kalmadan bir veya daha çok makamda icrâcının o andaki ilhamı ile irticâli (doğaçlama) olarak yaptığı melodik seyre verilen isimdir. Bu konuda her ne kadar doğru ifade “taksim etmek” ise de “taksim yapmak”, yaygın biçimde daha çok kullanılmaktadır. Forma bu adın verilmesinin sebebi makamları icrâcının ayrı ayrı belirtmesidir. Taksim umumiyetle bir tek saz tarafından icrâ edilirse de ikili, üçlü saz gruplarınca da yapılabilir. Türüne göre taksim tek makamlı olabileceği gibi çok makamlı da olabilir, dolayısıyla süresi türe göre değişir²⁵.

Taksimın çeşitleri genelde şunlardır;

a. Giriş taksimi: Bir faslın başında o faslın okunacak eserlerin makamına kulakları alıştırmak için yapılır. Bunlar daha çok tek makamlı, nadiren ilk makama dönmek şartıyla iki makamlı kısa taksimlerdir.

b. Ara taksimi: Bir faslın ortasında bir saz tarafından yapılan ve faslın makamından başlanıp birkaç makam dolaşıldıktan sonra tekrar fasıl makamına dönülerek karar edilen taksimlerdir.

c. Geçiş taksimi: Farklı makamdaki eserler arasında yapılan taksim türüdür. Bu taksimde bir makamdan diğerine geçilirken kulakların tedirgin olmaması için yakın makamlardan yararlanılır ve kulaklar alıştırlarak yeni makamda karar edilir.

d. Fihrist taksimi: Bir çeşit sözsüz “kâr-ı nâtık” olup bir makamdan -genellikle rast- başlanılarak yakın-uzak bilinen pek çok makama geçildikten sonra yine ilk makama dönmek suretiyle yapılan taksimdir. Bu tür taksimın süresi çok uzun olur. Fihrist taksimi yapabilecek icrâcının çok iyi makam bilgisine ve geçki tekniğine sahip olması gerekir.

e. Sualli-cevaplı taksim: Klasik taksim tarifine uymayan bu tür taksimlerde iki veya daha çok sazın sualli-cevaplı taksim yapması durumudur. Bu taksim türünde bir saz bir makamda kısa bir taksim yapar, diğer bir saz yine aynı şekilde kısa bir taksimle buna cevap verir ve taksim böylece devam eder. Bu taksimde de çeşitli makamlara geçkiler yapıldıktan sonra genellikle ilk makama dönülerek karar edilir.

²⁵ÖZKAN, İsmail Hakkı, “Taksim”, DİA cilt: 39, sayfa: 478, 2010

17. yüzyıl teorisyenlerinden Kantemiroğlu edvarında hanendelerin seslendirdiği müzik türleri içinde taksim türünün de bulunduğunu belirttikten sonra taksimi tanımlamış, ardından hanende faslı olarak adlandırdığı fasılda, hanendenin fasıla başlamadan önce taksim yapması gerektiğini bildirmiş²⁶. Kantemiroğlu'nun ifadesinden anlaşıldığı üzere taksim sadece bir icrâ şekli değil, aynı zamanda bir beste şeklidir. Kendisi de müzikle yakından ilgili olan Evliya Çelebi ise kendi döneminde İstanbul'da olan sazandelerden ve hanendelerden uzun uzadıya söz eder. Evliya Çelebi'ye göre, *taksim* hem vokal hem de enstrümantal bir türdür²⁷.

Taksimın sadece saz eseri formu hali olarak bildiğimiz günümüz formuna 16-17. yüzyılda geldiği tahmin edilmektedir. Günümüzde kabul edilen formu üzerinden değerlendirildiğinde taksim doğaçlama özellik taşımaktadır. Bu sebeple de icrâcının, kabiliyetinin yanı sıra makam geçkilerinde kulağı tedirgin etmeden cezbedici nağmeler kullanabilmesi için sazına çok hâkim olması, ayrıca makam bilgisiyle tekniğinin kuvvetli olması gerekir. Sadece bu özellikleriyle bile değerlendirildiğinde taksim, virtüözlük gerektiren icrâ formu olarak kabul edilmektedir. Türk Mûsikîsi tarihinde taksimleriyle en çok tanınan ve taksimleri bugüne ulaşan kişi Tanburî Cemil Bey'dir²⁸.

Yakın tarihimizde ise Âdi Şerif Muhiddin Targan, Âdi Yorgo Bacanos, Neyzen Niyazi Sayın, Tanburi Necdet Yaşar, Kanuni Erol Deran, Kemençeci İhsan Özgen, Udi Cinuçen Tanrıkorur, Neyzen Aka Gündüz Kutbay, Yaylı Tanburi Fahrettin Çimenli, güzel taksimleriyle tanınmış sanatkârlardır.

2.4 Medhâl

Sözcük anlamı “Giriş” demektir. Batı Müziği eserlerindeki “Uvertür”ü hatırlatır. Bazı bestekarlarımızca “*Müşahabat-ı Mûsikiye*” yani “*Mûsikî Sohbetleri*” adı altında da bestelenmiştir. Eski bir beste şekli değildir. 20. Yüzyılın başından beri kullanılmaya başlanmıştır. Bu adı ilk kez kullanan Ali Rıfat Çağatay'dır. Tıpkı peşrevlerde olduğu gibi teslim ve hânelerden ibarettir. İcrası da peşrevlere benzer. İki ya da dört hâneli

²⁶ AKDOĞU, Onur, Taksim Nedir, Nasıl Yapılır, 1989, İzmir, s.4

²⁷ DURAL, Sami, “Türk Musikisi Meşk Geleneğinde Bir İcra, Hafız Sami”, İTÜ, Yüksek Lisans Tezi, 2011, s.21

²⁸ ÖZKAN, İsmail Hakkı, “Taksim”, DİA cilt: 39, sayfa: 478, 2010

medhâller vardır. Peşrevlerden farklı olarak genellikle sofyan usûlü gibi aksak olmayan küçük usûllerle bestelenir²⁹.

Medhâllerin peşrev ve saz semailerinden ayrılan özelliği herhangi bir hâne ve mülâzime sayısının belli bir kaideye bağlı olmamasıdır. Kısaca taksim formunun derli toplu, bir usûle bağlanmış olarak, peşrevlerin icrâ edilmemesi durumunda faslın başında icrâ edilmesi ile bilinir. Son devir bestekarlarca benimsenen medhâl formunun günümüzdeki temsilcisi ise Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca'dır.

2.5 Aranağme

Sözlü eserlerin başında çalınan o şarkının makam ve usûlünde, ölçü sayısı ile orantılı saz eseri parçaları aranağme olarak adlandırılmaktadır³⁰. Sözlü eserlerin başında olduğu kadar, ortasında ve sonunda aranağmelere rastlanır. Aranağmelerin özelliği, sözlü eserin ruhuna uygun, aynı ritim ve karakterde, eseri tamamlayıcı nitelikte olmasıdır.

Eski sözlü eserlerin birçoğunda aranağme bulunmazdı. Günümüzde ise aranağmesiz pek az sözlü eser yapılmaktadır. Bilhassa son devirlerde yapılan sözlü eserlerin her satırında iki güfteyi birbirine bağlayan bir veya birkaç ölçülük müzik nağmeleri bulunur. Bu tür müzik parçaları sadece iki cümleyi birbirine bağlayan nağmeler olup aranağme değildirler.

2.6 Oyun Havası

İnsanlarda coşku uyandıran, raksa uygun yapıda, çeşitli oyunların figürlerine uygun ritim ve ahenkle bestelenmiş Anadolu ve Rumeli kaynaklı otantik Türk menşeli saz eserleridir. Türk Mûsikîsinde ritim unsuru önemli olan bir türdür. Küçük usûllerle ölçülmüş olan oyun havaları mahalli dans ve oyunlar amaçlı yazılmıştır. Oyun havalarının oldukça geniş ve farklı form türleri ile mevcuttur. Günümüzde icrâ edilen belli başlı oyun havalarını; Hava, Mandıra, Bahariye, Tavşanca, Çiftetelli, Sirto ve Longa şeklinde sıralayabiliriz.

²⁹ ÖZALP, Mehmet Nazmi, Türk Musikisi Tarihi, Derleme, I. Cilt, Ankara: Müzik Dairesi, 1986, s:38

³⁰ ÖZKAN, İsmail Hakkı, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Ötüken, İstanbul 2006, s, 82

Türk Mûsikîsine genellikle romantik ve reform dönemlerinde girmeye başlamıştır. Bu form eserler günümüzde dinleyiciye coşku vermesinin yanında saz icracılarının maharetlerini göstermeye aracılık etmeye başlamıştır.

3. TÜRK MÛSİKÎSİNDE KULLANILAN ÇALGILAR VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ

Müzik, yalnızca zevk, neşe, aşk, hüzn ve eğlence katkısı değildir: Devlet, millet birliğini oluşturan; savaşta orduya duygu veren, yürüyüş ve hareketini düzenleyen de ses ve ritimdir. Saz, Türk kültür ve geleneklerinin en başta gelen sembollerinden biridir: Bu gelenek, bugün yine saz ile duygu, sevgi ve saygısını sürdürüyor. Saz, tedavi eden, ruhları dindiren, iradelere güç etkisi veren, aynı zamanda toplulukta birlik yaratan, sosyal aletlerdi³¹.

Türk Mûsikîsi'nin tarihsel gelişimde saz kullanımı ve çeşitliliği oldukça fazladır. Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere bu çeşitliliğe paralel şekilde saz icrâsını önceleyecek müzik biçimleri daha geç gelişme göstermeye başlamıştır. Sözlü eserler öncelikli olması nedeniyle sazlar genellikle eşlik eden ve/veya taklit eden pozisyonunda kalmış ve göz ardı edilmişti³². Bu düşünceyi Nevzat Altuğ'un ifadesiyle güçlendirebiliriz. Nevzat Altuğ bir bildirisinde; *“Sözle anlatımın etkinliğini artırmak için, insanın çalgıyı geliştirip kullanmasıyla birlikte, bir süre sonra sırf çalgı ile de müzik yapılmaya başlandığını, çalgı kullanmanın giderek müziğin gelişmesine yardımcı olduğunu ve bilinçli müzik üretmenin ortaya çıkmasıyla, sırf çalgı ile seslendirilebilecek müzikler yapılmaya başlandığını, böylece müzik sanatının ortaya çıkıp, toplumların vazgeçilmez bir yaşam biçimi olarak müzikle birlikte yaşadığını ve onu sürekli geliştirdiğini görmekteyiz”* demektedir³³. Aynı şekilde Zeynep Barut bir sempozyumda sunulan bildirisinde; *“Çalgı müziği 19. yüzyıldan sonra hareketlenmiştir. Türk Mûsikîsinde virtüözite kavramının Tanburi Cemil Bey'le birlikte oluşmaya başladığını söyleyebiliriz. Tanburi Cemil Bey'le başlayan bu anlayış, Türk Mûsikîsine yeni bir boyut getirmiştir. Çalgılar artık sadece insan sesine*

³¹ ÖGEL, Bahaeddin, Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları 3. Basım, Cilt 9, s. 4-5, Ankara 2000

³² KAHYAOĞLU, Yılmaz, Klasik Türk Mûsikîsinde Saz Müziğinin Yeri ve Önemi, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi 2015, Cilt:1, Sayı:1, s: 57-60,

³³ ALTUĞ, Nevzat (1988), Birinci Müzik Kongresi Bildirileri ” Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel sanatlar Genel Müdürlüğü, 14-18 Haziran 1988, s.279

eşlik etmekle kalmayıp kendi teknik becerilerini göstermek üzere de kullanılmaya başlanmıştır.” ifadesini kullanmıştır.³⁴

Saz müziği formlarının gelişimi için yazılmış en güzel saz eserleri, 20. yüzyıl itibariyle tabiatla gerçekleşen bir olay, bir düşünce veya bir duyguyu artık enstrüman ile anlatmanın zamanı olmuştur. Bu tarz eserler sıklıkla reformist dönem ve günümüz bestecileri arasında yaygınlaşmıştır. Tanburi Cemil Bey, H. Saadettin Arel, Haydar Tatlıyay, Sedat Öztoprak, Reşat Aysu, Şerif Muhittin Targan, Mutlu Torun, Yalçın Tura ve Göksel Baktagir’i örnek gösterebiliriz.

Türk Mûsikîsi eserlerinin icrâsında kullanılan sazları; Nefesli, Yaylı, Mızraplı ve Vurmalı sazlar olarak dört başlık altında sınıflandırabiliriz.

3.1 Nefesli Çalgılar

3.1.1 Ney

Sümer toplumunda MÖ 5000 yıllarından itibaren kullanıldığı sanılan bu çalgıya ait elimizdeki en eski bulgu MÖ 2800-3000 yıllarından kalan bugün Amerika’da Philadelphia Üniversitesi’nde sergilenen neydir.³⁵

Türk Mûsikîsi tarihinde ney kelimesinin geçtiği en eski kaynaklardan biri el-Kindi’nin Kitâbü’l-Musavvitâtî’l-Veteriyye min Zâtî’l-Veterî’l-Vâhid ilâ Zâtî’l-Veterî’l-Aşreti’l-Evtâr adlı risâlesidir³⁶. Abdülkadir Merâğî Makasidü’l-Elhân’da ney’den etraflıca bahseder. Rauf Yektâ Bey’in “Türk Mûsikîsi” adlı eserinde ney hakkında verdiği bilgiler şu şekilde özetlenebilir; “*Ney bir kamış olmasına rağmen nefesli sazların en gelişmişidir. Ses rengi ve armoniklerinin zenginliği dikkat çekicidir. Nefes kuvveti ve dudak hareketleriyle her notanın beşlisi ve üst üste gelen iki sekizlisi elde edilebilir. Halbuki Batı flütlerinde aynı usûlle ana sesin iki sekizlisi veya bir ara sesi meydana getirilebilir.*”³⁷

Ney öteden beri Türk Mûsikîsi’nin ve özellikle tekke müziğinin vazgeçilmez sazi olmuştur. Neyde bulunan yedi adet boğumun tasavvuf düşüncesinde “yedi esmâ” olarak yorumlanması ve neyin insân-ı kâmilî temsil etmektedir.³⁸

³⁴ BARUT, Zeynep, Türk Mûsikîsinde Enstrümantal İcra-Yorum, Cumhuriyetin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, Malatya: İnönü Üniversitesi Yayınları, s. 341-344

³⁵ ERGUNER, Süleyman, Ney “Metod”, Günlük Ticaret Tesisleri, 1986, s.10

³⁶ UYGUN, Mehmet Nuri, DİA, cilt: 33, yıl 2007, s. 68-69

³⁷ A.g.e

³⁸ A.g.e

Türk Mûsikîsi tarihinde pek çok neyzen yetişmiştir. Bunlar arasında 13. yüzyılda Kutbünnâyî Hamza Dede, 18. yüzyılda Kutbünnâyî Şeyh Osman Dede, III. Selim, 19. yüzyılda Abdülbâki Nâsır Dede, Mehmed Said Dede, Derviş İsmâil Şeydâ, Hasib Dede, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Yûsuf Paşa, Üsküdarlı Sâlim Bey, Sâlih Dede, Efendi Veli Dede, Aziz Dede, Bolâhenk Nûri Bey, Hüseyin Fahreddin Dede'nin isimleri anılabilir. Son devirde ise Giriftzen Âsım Bey, Nurullah Kılıç, Rauf Yektâ Bey, Mehmet Emin Dede (Yazıcı), Gavsi Baykara, Halil Dikmen, Neyzen Tefik, Süleyman Erguner, Halil Can, Hayri Tümer, Ulvi Erguner, Aka Gündüz Kutbay, Doğan Ergin, Fuat Türkelman, Ahmet Yakupoğlu ve Niyazi Sayın zikredilebilir. Bugün hayatta olan neyzenler; Niyazi Sayın, Sadrettin Özçimi, Salih Bilgin, Süleyman Erguner (torun), Yavuz Akalın olarak sıralanabilir.

3.1.2 Girift

Girift, ney gibi kamıştan yapılmış nefesli bir sazın adıdır. Birçok eserde neyin bir çeşidi olarak anılır. Ney gibi yan tutularak aynı dudak ve baş pozisyonu ile üflenir. Giriftin neye göre ses alanı dar, parmak pozisyonları daha güç ve farklıdır.³⁹ Girifti neyden ayıran en önemli özelliklerden biri yedinci deliktir.⁴⁰

Osmanlı devrinde saraydaki küme fasıllarında bazen ney, bazen girift kullanıldığı bilinmektedir. 18. yüzyıldan itibaren daha çok rağbet gördüğü anlaşılan bu sazı ustaca kullanımları ile tanınan mûsikişinaslardan Mehmed Nûri Efendi, Musâhib Said Mehmed Efendi, Üsküdarlı Rızâ Bey, Hacı Fâik Bey ve Âsım Bey bilhassa zikredilmelidir. Girift, uzun zamandan beri üfleyeninin bulunmaması sebebiyle günümüzde âdeta unutulmuştur.

3.1.3 Zurna

Türk Mûsikîsi'nde daha çok halk müziği ve mehter müziğinde kullanılır. Zurnanın tarihi Orta Asya ve Avrupa'daki antik dönem uygarlıklarına kadar

³⁹ ERGUNER, Süleyman, Dia, yıl: 1996, cilt: 14, sayfa: 84-85

⁴⁰ A.g.e

gitmektedir. İbn Sinâ Kitâbü’ş-Şifâ’da, Abdülkadir Merâğî Câmî’ul-elhân ve Makasidü’l-elhân adlı eserlerinde sûrnâydan söz etmektedir.⁴¹

Zurna ağaç kökenli sazdır. Bugünkü obuanın atası olarak kabul edilen zurna 18. yüzyılın başlarında saray mûsiki heyetinde yer aldığı bilinmektedir. Osmanlı mehter takımlarında canlı, hassas sesiyle bağlı notaları ve süratli pasajları lâyıkıyla çalabilen tek çalgı zurnaydı. Bu nedenle de mehter takımlarının birinci sazı pozisyonunda olmuştur.⁴²

3.1.4 Klarnet

Klarnet Batı Müziği kökenli bir sazdır. Avrupa’da yaygınlık kazanmış bazı sazlar, kısa zamanda Osmanlı’da da tanınmış ve kullanılmış, orkestralardaki yerini almıştır. Ülkemizde klarnetin ilk kez 19. yüzyılın başlarında Mızıkâ-i Hümayun’da kullanılmıştır. Mızıkâ-i Hümayun’da eğitmenlik yapan Guiseppe Donizetti Paşa klarinet’in kullanılmasında öncülük yapmıştır.⁴³

Klarnetin çeşitleri içinde Sol Klarnet, Batı menşeyi olmasına rağmen Avrupa’da fazla rağbet görmemektedir. Balkan, Asya Ülkeleri ve Cumhuriyet ile birlikte ülkemizde TRT dahil olmak üzere, çeşitli korolarda vazgeçilmez bir enstrüman olma niteliği taşımaktadır. Türkiye’de ise klarnet denince akla Mustafa Kandıralı ve Şükrü Tunar gibi isimler gelmektedir. Son yıllarda ise Hüsnü Şenlendirici, Göksun Çavdar, Şükrü Kabacı, Serkan Çağrı ve Tolga Akşit gibi icrâcılar bu konuda öne çıkmış isimlerdir.

3.2 Yaylı Çalgılar

3.2.1 Keman

Keman, köken olarak batı menşeli olmakla birlikte, ortaya çıkışından hemen sonra Türk müzik kültürü içerisinde de görülmeye başlanan bir çalgıdır. Aksoy’a göre; *“Batı kemanının Klasik Türk Mûsikîsine ne zaman girdiği sorusunun cevabı henüz kesin*

⁴¹ TEKİN, Erhan, Dia, yıl:2010, cilt:44, sayfa:514

⁴² A.g.e

⁴³ GÜNDÜZ, Şehrinaz, Osmanlı Devleti’nin batılılaşma sürecinde klarnetin konumu, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2016, Eskişehir

olarak verilememiştir⁴⁴” Uslu’ya göre; “*Keman hakkında bilgi veren hemen hemen her araştırmada ilk defa Kanuni Sultan Süleyman’ın veziri İbrahim Paşa tarafından 16. yüzyılın başında kullanıldığından söz edilir. Bu bilgi biraz üstü kapalı olarak ifade edilir*⁴⁵”. 19. yüzyıla kadar genellikle Rum müzisyenler tarafından kahvehânelerde çalınan bu saz, Mızıkâ-i Hûmayun’un açılmasıyla diğer birçok yenilik gibi, kemanın Türk Mûsikîsi kültüründe yaygınlaşmasını sağlamıştır.⁴⁶ Gazimihal; “*Türk musikicileri batı yaylı sazlarıyla orkestrada çalmaya 1840 senelerinde Mızıkâ-yı Hümâyun’da başladılar*⁴⁷”demektedir. Bu bağlamda yine Gazimihal Mızıkâ-yı Hümâyun’a ilk gelen eğitimciler arasında keman üstadı Valz ve Bugvani’nin isimlerini de vermektedir⁴⁸. Öyle ki bu isimler Batı Mûsikîsi alanındaki keman eğitiminin, Türk Mûsikîsi kültüründe kurumsallaşmasına temel teşkil eden ilk eğitimcilerdir. Türk Mûsikîsinde 20. yüzyılda yaşamış dönemin önemli keman icrâcıları Haydar Tatlıyay, Sadi Işılay, Cevdet Çağla, Nubar Tekyay’dır. Günümüzde ise Baki Kemancı, Turay Dinleyen, İlyas Tetik gibi icrâcılar bu konuda öne çıkmış isimlerdir.

Sinekeman; Türk Mûsikîsinde, 18. yüzyılın ikinci yarısında kullanılmaya başlayan viyola d’a-more’ye verilen addır. Akordunda ve yapısında hiçbir değişiklik yapılmadan benimsenen bu Batı çalgısı, III. Selim döneminde ney ve tanburla birlikte en değerli çalgı sayılmıştır. Çalınması çok güç ve olanakları sınırlı bir çalgı olan rebabinkine yakın tınısıyla geleneksel saz takımında onun yerini alan sinekeman, uzun yıllar kemanla bir arada kullanılmış ama tınısı Türk Mûsikîsi’ne daha uygun olan kemençenin hızla rağbet kazanması karşısında yavaş yavaş gözden düşerek 20. yüzyılın ortasında tümüyle ortadan kalkmıştır.⁴⁹

⁴⁴ AKSOY, Bülent, Avrupalı Gezinler Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, 2003, İstanbul, s.105

⁴⁵ USLU, Recep Kemani Hızır Ağa, Türk Müziğinde Batılılaşmanın Başlangıcı mı", 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı, Müzik Kültürü ve Eğitimi, Cilt II, 2009, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, s.830

⁴⁶ FEYZİ, Ahmet “Türk Mûsikîsinde Keman” Geleneksel Türk Mûsikîsinde Kültürel Alış-Veriş ve Değişim Süreci Üzerine Bir İnceleme, 1. Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumu, 2016, Erzurum

⁴⁷ GAZİMİHAL, M. Ragıp Musiki Sözlüğü, 1961, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s.125

⁴⁸ GAZİMİHAL, M. Ragıp, Türk Askeri Muzikaları Tarihi, 1955, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s.54

⁴⁹ <http://guncelhaber59.blogspot.nl/2012/05/sine-keman-calgis-nedir-ne-zaman.html>

3.2.2 Klasik Kemençe (İstanbul Kemençesi)

Aslı Farsça kemânçe (küçük yay, küçük yaylı çalgı) olan Armudi kemençenin fasıl topluluğunda yer alması 19. yüzyılın ortalarına rastlar. Bu kemençe “lyra” adıyla daha 10. yüzyılda Bizanslılar tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Enderunlu Fâzıl’ın 1793 tarihli Hûbannâme ve Zenannâme’sindeki bir resim, kemençenin Vasil sayesinde fasıl topluluğuna girmeden önce yine bir Bizans çalgısı olan lavta ile birlikte özellikle Pera tavernalarında kullanıldığına bir kanıttır. Kemençenin, bugünkü çizgilerine 19. yüzyılın ortasına doğru kavuştuğu düşünülmektedir.⁵⁰

1845-1907 yılları arası İstanbul’da yaşamış Rum asıllı kemençe ustası Kemençeci Vasilaki’dir. Klasik Kemençede geliştirmiş olduğu teknik ile kemençenin Klasik Türk Mûsikîsinde kendine yer edinmesini sağlamıştır. Günümüz kemençe tekniğine göre uzun yay tekniği kullanarak icrâ ettiği söylenilmektedir. Tanburî Cemil Bey ise Klasik Kemençe geleneksel icrâsında, hocası Vasil’den sonra ulaşılması zor bir tekniğe erişerek, sıra dışı, yenilikçi ve renkli icrâsı ile bu çalgının geleneksel Türk saz müziğinin aranan bir çalgısı olmasında önemli bir yer tutmaktadır. Tanburî Cemil Bey’in müzikte yenilik arayışını bestelediği eserlerinde, kayıtlı taksim örneklerinde, icrâ ettiği eser örneklerinde görmek ve anlamak mümkündür. Tanburî Cemil Bey’in sazını var olan ses sahasının üstünde rahatlıkla kullanması, icrâyâ renk katan çeşitleme unsurunu sıklıkla sergilemesi, teknik özellikleri Klasik Kemençe’de kullanım biçimi, benzersiz yay tekniği ve yay hakimiyeti, kusursuz icrâsı ile Klasik Kemençe’nin geleneksel icrâsına yeni bir anlayış, yüksek icrâ ve icrâ tekniği kazandırdığı anlaşılmaktadır⁵¹.

Tanburi Cemil Bey, Klasik Kemençeyi fasıl müziğinin vazgeçilmez bir unsuru haline getirmiştir. Bu sayede 20. yüzyılın ortasına gelmeden tanbur ve ney ile birlikte Türk Mûsikîsi’nin çalgıları arasında yerini almıştır. Kemençenin sesinin, 20. yüzyılın başlarında büsbütün duygusal ve hüznü hale gelen Türk Mûsikîsi’ne kemanınkinden daha uygun olması da rol oynamıştır. Türk Mûsikîsi tarihimizde adı geçen kemençecilerin başlıcaları; Enderuni Tahir Ağa, Nikolaki, Vasilaki, Tanburi Cemil Bey, Sotiri, Aleko Bacanos, Ruşen Ferid Kam, Kemal Niyazi Seyhun, İhsan Özgen’dir.

⁵⁰ KARAKAYA, Fikret, DİA, yıl: 2002, cilt: 25, sayfa: 250-252

⁵¹ ÖZDEMİR, Sevdâ, Klasik Kemençe’de Geleneksel İcra teknikleri üzerine bir araştırma, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2007, s.29

Günümüzde ise önemli icrâcılar; Ahmet Kadri Rizeli, Hasan Esen, Derya Türkan, Sokratis Sinopoulos, Furkan Bilgi, Emre Erdal, Gülten Yeğin'dir.

3.2.3 Rebap

İslâm coğrafyasının hemen her yerinde genellikle birbirine yakın şekillerde kullanılan bir grup telli mûsiki aletinin genel adı olan rebâb hem ayaklı kemane hem de lavta türünden, tamamen veya yarı yarıya deri göğüslü çalgıların ismi olarak kullanılmıştır. Türk Rebabı; Organolojinin “ayaklı kemane” diye adlandırdığı çalgıların en tipik örneğidir. Çalgı tarihçileri kökenini Orta Asya Türklerinin yaylı sazı olan ıklığa dayandırır. Rebabın Mevlevî mûsikisinde özellikle taksim sazı olarak kullanıldığı ve pest akortlu rebabın çok esrarlı ve etkileyici bir ses verdiği göz önünde bulundurulursa bu durum daha iyi anlaşılır. Bu sazda pest akordu tercih edildiği ve hemen hemen bütün nağmelerin -çoğunlukla yegâh perdesine akortlanan- en tiz telde çalındığı için sazın ses alanını genişletmek amacıyla sapı uzatılmak zorunda kalınmış, bu ise rebabın zaten zor olan çalınışını daha da zorlaştırmıştır. Son dönemde geleneksel yapısıyla rebap çalan mûsikişinas sayısı oldukça azdır. Rebap icrâ edenler arasında Eyyûbî Mustafa Sunar, Sabahattin Volkan, Mehmet Refik Kaya, Kemal Caba ve Mehmet Ünal yer alır.⁵²

3.2.4 Viyolonsel

Her ne kadar viyolonselin neo-klasik dönem öncesi Türk Mûsikîsi'nde kullanıldığı ihtimali inkâr edilemezse de elimizdeki kanıtlara göre viyolonsel Türk Mûsikîsi icrâsında Mızıkâ-ı Hûmayun sonrası “Fasl-ı Cedid'de kullanıldığını” söylemek yanlış olmayacaktır.⁵³ Viyolonseli saz takımlarına ilk kez Tanburi Cemil Bey almıştır.⁵⁴

Mûzik tarihimizde adı geçen viyolonselcilerin başlıcaları Tanburi Cemil Bey, Mesud Cemil Bey, Hadiye Ötügen, Tarık Kip, İsmail Akdeniz günümüzde ise Özer Arkun, Murat Süngü, Volkan Ertem, Özgür Özgüler gibi sanatkarlardır.

⁵² KARAKAYA, Fikret, DİA, yıl: 2007, cilt: 34, sayfa: 493-494

⁵³ TUTU, Sıtkı Bahadır, Türk Mûsikîsi'nde Viyolonsel Eğitimi, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, 2001, s.31

⁵⁴ AKAN, Emin, Tanburi Cemil Bey, İzmir, 1992, s.379

3.3 Mızraplı Çalgılar

3.3.1 Tanbur

Türk Mûsikîsi'nde yüzyıllardan beri kullanılan tanbur, 18. yüzyılda önemli biçim değişiklikleri geçirmeye başlamış, boyutları, biçimi ve çalınışıyla muhtemelen aynı kökenli olduğu diğer tanburlardan büyük ölçüde ayrılmıştır. Bu sebeple tanbur yalnız Türkiye'de kullanılan tek saz durumundadır. Osmanlı mûsikişinasları kadar Charles Fonton ve Giambatista Toderini gibi Avrupalı müellifler de tanburu, sapındaki perde bağları dolayısıyla Türk Mûsikîsi perde sistemini gözle görülür hale getiren ana çalgı diye kabul etmişti.⁵⁵ Tanburun Osmanlı dönemindeki gelişimi tel sayısının artması, gövdenin armudi biçimden uzaklaşıp yarım küreye yaklaşması ve göğsün incilmesi şeklinde gerçekleşmiştir. 19. yüzyıl tanburu yedi telli olmasına rağmen günümüzde tanbur 18. yüzyılda görüldüğü gibi sekiz tellidir. Sekizinci teli yeniden ekleyen tanburi Necdet Yaşar'dır.

Ruşen Ferit Kam, Tanburî Cemil Bey'den önceki klasik çalgı üslûbunu şöyle tanımlıyor: *"nağmeleri mümkün olduğu kadar az mızrap vuruşuyla icrâ etmek ve yapısı, bildirdiğimiz gibi, derin ve geniş tekne ile uzun bir saptan ibaret bulunan bu sazın çelik ve bakır tellerinin göğüs ve tekne vasıtasıyla hasıl ettikleri titreşim çıkan akisleri, mızrap vuruşları arasında kaybetmemek bu suretle nağmeleri, bu akislerden faydalanarak birbirine bağlayıp çalmak esasına dayanır"*⁵⁶. Fakat daha sonra Tanburi Cemil Bey, tanbur sazına yeni bir üslup getirmiş, hareket ve ifade gücü kazandırmış, her notaya bir ya da birden çok mızrap atma dinamizmi vermiş, bu sazı monotonluktan kurtarmıştır. Sanat çevrelerinde kısa sürede benimsenen bu üslup eski tanbur icrâsını unutturmuştur. Cemil Bey'in dışında Tanburi Büyük Osman Bey, Tanburi İzak, Kadı Fuad Efendi, Mesut Cemil Bey, Refik Fersan, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar, Abdi Coşkun tavrı olarak örnek alınan tanburilerden bazılarıdır. Günümüzde ise Dr. Murat Salim Tokaç, Murat Aydemir, Özel Özel, Furkan Resuloğlu bu sazımızı üst düzey icrâ eden sanatçılarımızdan birkaçıdır.

Yaylı Tanbur; Merağî'nin bahsettiği yayla çalınan tanburun hangi döneme kadar nerelerde kullanıldığı bilinmemektedir. Türk tanburunun çalınma tekniğini ve üslûbunu kökünden değiştiren Tanburî Cemil Bey, mızrapla çaldığı tanburu dizlerinin üstünde

⁵⁵ KARAKAYA, Fikret, DİA, yıl: 2010, cilt: 39, sayfa: 554-556

⁵⁶ KAM, Ruşen Ferit, "Tambur", Radyo Der. s.18

diklemesine tutup yayın diğer tellere değmemesi için en alttaki iki çelik telle (yegâh) eşik arasına bir kibrit parçası koyarak yayla da çalmıştır. 1950’lerde Ercüment Batanay ilk ahşap gövdeli yaylı tanburu yaptırmıştır. Günümüzdeki hemen bütün yaylı tanburlar ahşap gövdeli ve deri göğüslüdür. Yaylı tanbur icrâcıları çoğunlukla mızraplı tanbur çalanlardan oluşmaktadır. Ercüment Batanay, Fahrettin Çimenli, İzzettin Ökte, Sadun Aksüt, ve Ahmet Rasim Sabuncuoğlu bu sazın ileri gelen sanatçılarındandır.⁵⁷

3.3.2 Ud

Ud ilk defa VII. yüzyıla ait Arapça metinlerde geçer. Fârâbi’nin ud çaldığı ve bu çalgıda bazı değişiklikler yaptığı belirtilmektedir. En pest tel olan bam telinin ne zaman ve kimin tarafından eklendiği bilinmemektedir. Bugün Türkiye’de kullanılan udun diğer İslâm ülkelerindeki udlardan hemen hiçbir yapısal farkı yoktur. Ud, zamanımızdaki yapısını bazı küçük değişiklik dışında yaklaşık bin yıldan beri korumaktadır.⁵⁸

15. ve 16. yüzyıllarda Osmanlı sarayında büyük rağbet gören ud 17. yüzyılda terk edilmiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru ud yeniden Türk Mûsikîsi çalgıları arasına katılmıştır. Ancak eski udun göğsünün iki yanındaki ardıc yanaklar kaybolmuş, tel sayısı beşten altıya çıkmıştır. Bu devirde pek çok ûdi yetişmiştir. Bunların içinde fasıllarda ve plaklarda çalan Êdi Âfet (Hapet Mısırlıyan), Êdi Arşak (Çömlekçıyan), Mısırlı İbrâhim, Êdi Sâmi Bey, bazı plaklarda Tanburi Cemil Bey’in kemençesine eşlik eden Êdi Fethi Bey, daha çok konaklardaki meclislerde görünen Êdi Nevres Bey (Orhon), Avrupai virtüözlüğün ilk temsilcilerinden Ali Rifat (Çağatay), Sedat (Öztoprak) ve Refik Talat (Alpman) beylerle ilk ud ve viyolonsel derslerini Ali Rifat Bey’den alan Şerif Muhittin Targan ve Yorgo Bacanos anılmalıdır.⁵⁹

Ud icrâsında Nevres Bey’in tarzı mızrabı eşikten olabildiği kadar uzağa vurmaya dayalıydı. Öğrencisi Şerif Muhittin de aynı tarzı benimsemiş, kendisine Avrupalı virtüözleri örnek alarak udun tekniğini görölmemiş ölçüde geliştirmiştir. Yetiştirdiği öğrencileriyle tekniği Arap âlemine yayılmıştır. Nevres Bey’inkinden daha sert bir mızrap kullanan Yorgo Bacanos, mızrabı eşige yakın vurarak güçlü ve enerji dolu bir ses elde etmeyi tercih etmiştir. Cemil Bey’in tanburunu andıran çalışıyla Yorgo Bacanos kendinden sonraki hemen bütün ûdileri etkilemiştir. Cinuçen Tanrıkorur ile ud

⁵⁷ KARAKAYA, Fikret, DİA, yıl: 2010, cilt: 39, sayfa: 554-556

⁵⁸ YEKTA, Rauf, Türk Musikisi, Pan Yayıncılık, 1986, İstanbul, s.89

⁵⁹ KARAKAYA, Fikret, DİA, yıl: 2010, cilt: 42, sayfa: 41

icrâsı yeni bir üslûp kazanmış, Bacanos'un tersine bol vibratolu ve glissandolu ancak az mızrap kullanmaya dayalı bir çalışma yönelmiştir. Tanrıkorur'un üslûbunda tını birliğini bozmamak için bir nağme tamamlanıncaya kadar aynı telde kalınması, ileri pozisyonlar kullanılarak çalgının pest telleriyle melodinin desteklenmesi de önemlidir.⁶⁰

3.3.3 Kanûn

Kanûn Endülüs yoluyla 12. yüzyıla doğru Avrupa'ya da girmiştir ve Avrupa'da piyanonun ataları sayılan klavikord ve klavsen gibi çalgılara da esin kaynağı olmuştur. Kanûn 15. yüzyıla kadar düşey olarak tutulup çalınmıştır. 15. yüzyılda düşey tutuştan yataya geçilince sol el de icrâyâ katılmış, bu ise çalma tekniğini tamamen değiştirmiştir. Türk Mûsikîsi'nde kanûn 15. yüzyılda kullanılmaya başlanmış ve yapısı zamanla değişikliklere uğramıştır. Sultan II. Mahmud devrinin gözde sazları arasında yer alan kanûn 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da oldukça rağbet görmüştür. 20. yüzyılın sonlarından günümüze kanun biçimini korumaktadır.⁶¹

Kanûn sazının icrâ üslûplarına bakıldığında Şam'lı bir Arap mûsikîşinas olan Kanuni Ömer Efendi (-1870) uzun zamandan beri terk edilmiş kanun sazını tekrar İstanbul'a getirmiş bir kanûni olarak görülmektedir. Santuri Edhem Efendi ve Ziya Paşa onun talebeleridir. Kanûn sazı Ömer Efendi ve öğrencilerinin gayretleriyle 19. yüzyılın sonlarında Türk Müziği'nin başlıca çalgılarından biri haline gelmiştir.⁶² Daha sonrasında ise Kanûni Hacı Arif Bey'in (1862-1911) kanûn sazının gözdeleşmesinde büyük payı vardır. Mandalsız kanun çalmıştır. Bu konuda üstüne olmadığı, ses çıkarımının sade ve yumuşak olduğu söylenilmektedir.⁶³ Öğrencilerinden Kanuni Âmâ Nazım Bey, Kanuni Hacı Arif Bey'den dersler almış, kısa zamanda kanun icrâsında gösterdiği büyük başarılar sayesinde sanat çevresinin takdirlerini kazanmıştır. Daha sonraları Kanuni Ama Ali Bey, Ahmet Yatman, Vecihe Daryal, Hasan Ferid Alnar, Erol Deran, Ahmet Meter, Halil Karaduman, Göksel Baktagır gibi virtüözler Türk Mûsikîsi tarihinde kanun icrâcılığı ile şöhret kazanmış, kanun sazına getirmiş oldukları çalım teknikleriyle günümüz kanun icrâcılarına örnek olmuş musikişinaslar olarak bilinmektedir.

⁶⁰ A.g.e

⁶¹ YEKTA, Rauf, Türk Musikisi, Pan Yayıncılık, 1986, İstanbul, s.92

⁶² ÖZTUNA, Yılmaz, Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, Ankara, s.94-95

⁶³ MUNZUR, Pınar, Tarih, Teknik ve İcra Özellikleriyle Kanun, Yüksek Lisans Tezi, 1995, Konya, s55

Mandalların sol elin icrâsındaki payını arttırmasından sonra arp tekniğinden birçok unsur kanuna uyarlanmış, çalgının tekniği, akorlar ve arpejlerle zenginleştirilmiştir.⁶⁴

3.3.4 Lâvta

Yapı bakımından olduğu gibi tını bakımından da udla tanbur arası bir saz olan lavtanın gövdesi udunki gibi armudidir. Önceleri kemençe ile birlikte daha çok köçeklerin dansına eşlik eden lâvta, 19. yüzyılın ortalarında fasıl heyetine girmiştir. Tanburî Cemil Bey'e kadar yalnız Rum asıllı sâzendelerin daha çok bir ritim sazı gibi çaldığı lâvta Cemil Bey'in elinde bir taksim sazına dönüşmüştür. Cemil Bey'den sonra Refik Fersan ve Mesud Cemil gibi sâzendeler tarafından da icrâda kullanılan lâvtaya ilgi son zamanlarda azalmıştır. Rauf Yektâ Bey, lâvtanın bas ses veren bir çalgı olarak bilhassa kemençeye refakat etmek ve Doğu mûsikisinde uyumlu sayılan akorları desteklemek için kullanıldığını ancak son zamanlarda incesaza alınmasının doğru olmadığını belirtmiştir. Türk mûsiki tarihinde lâvta icrâcılığıyla şöhret kazanmış mûsikişinaslar arasında yukarıda zikredilenlerin dışında Hristo, Andon ve Civan kardeşler, Ovrik Efendi, Lütü Bey özellikle zikredilmelidir⁶⁵.

Tamamen kendine özgü fiziki yapısıyla ve icra üslubuyla Batı Anadolu'ya ait olduğu düşünülmektedir. Günümüzde Türkiye ve Yunanistan'daki müzik çevreleri tarafından "İstanbul Lâvtası" adı ile de anılmaktadır⁶⁶. Halk arasındaki yaygınlığı ve bilinirliği araştırıldığında, 21. Yüzyılda bu çalgının oldukça az kullanıldığı görülmektedir. Yapılan incelemelerde hakkında pek az kaynağa rastlanmaktadır. İstanbul Lâvtası öğretimi ise konservatuarlar bünyesinde nadiren gerçekleşmektedir. Bunun sebebi konservatuarların konuya itina göstermemesi değil, öğrencilerin bu çalgıya yeterli alâka gösteremeyip, gündemde daha aktif rol alan ud ve tanbur çalgılarına yönelmeleridir. Bu yönelme, İstanbul Lâvtası'na ses rengi, icra şekli, fiziki yapısı olarak en yakın çalgının ud ve tanbur olması ile bir nebze açıklanabilir. Diğer sebepler düşünüldüğünde ve araştırıldığında karşımıza pek çok başlık altında eksik ve tavsiyeye muhtaç konular çıkmaktadır. Bu konuyu Dr. Mehmet Nazmi Özalp aşağıdaki şekliyle ifade etmeye çalışır."Gittikçe udun revaç bulması ve lâvtaya göre daha kolay

⁶⁴ A.g.e s.55

⁶⁵ SARI, Ayhan, Geleneksel Türk Müziği Çalgıları, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1985, s.28

⁶⁶ ASLAN, Mete, İstanbul Lavtası Üzerine Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, 2015, İstanbul s. 2

çalınması gibi nedenlerle, icrâ tekniği, mızrabı ve üslûbu unutulup gitmiştir. Bu gün yeniden canlandırma çabaları dikkat çekiyor⁶⁷”.

3.3.5 Santur

Fârâbi ve İbn Sinâ'nın eserlerinde santur adı geçmez. Buna karşılık 11. yüzyılda Endülüs'te santur kullanıldığı bilinmektedir. Santur Osmanlı dönemi Türk Mûsikîsi'nde kullanılan sazlardandır. Âli Mustafa Efendi ve Evliya Çelebi pek çok saz arasında santurdan da söz eder. Bu bakımdan Ali Ufki Bey'in kendini santuri olarak nitelemesi önemlidir. Mecmûa-i Sâz ü Söz'e kaydettiği veya bizzat yazdığı bazı şiirlerde santur adı geçtiği gibi Santûri İbrâhim Çelebi adlı mûsikişinasın bir semâisini de bu eserde kaydetmiştir. III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinin gözde sazlarından olan santur, 19. yüzyılın ikinci yarısında Santûri Hilmi Bey'in benimsediği Rumen santurunun etkisiyle kromatik bir yapı kazanmış, virtüöz Santûri Edhem Efendi'den sonra ise yavaş yavaş kullanımdan düşmüştür. Santur, muhtemelen en geç 18. yüzyılın başlarında terk edilmiş olmalıdır. Santurun terk edilmesinin sebebi Türk Mûsikîsi'ne özgü ara sesleri elde etmekte çıkardığı güçluktur. Perdeler konusundaki titizliğin arttığı ve kanuna bu ara sesler için bir mandal mekanizmasının eklendiği dönemde santurda ıslahat yapacak bir kişinin çıkmaması sazın gözden düşmesine yol açmıştır. Ünlü Santuriler arasında Ali Ufki Bey, Santuri Ethem Bey, Hilmi Bey, Santuri Ziya Bey, Suphi Tüzüner, Zühdü Bardakoğlu sayılabilir.⁶⁸

3.3.6 Çeng

Eski zamanlardan kalma ve bugün Avrupa'da Arp ismiyle tanınan çeng, Türk musikisinde vaktiyle çok kullanılmış bugün terk edilmiş bir çalgıdır. Arp'in ilkel şeklidir. 17. yüzyılda Türk Mûsikîsi'nde kullanılmaya başlanmıştır. A. Meraği Câmî'ül Elhân'da “Üzerinde deri gerilmiştir. Telleri gerilirse tizleşir, gevşetilirse pestleşir. 24 teli vardır. Bazen 35 tel bağlanır ve tam aralıklarla akord edilir” diye bahseder.⁶⁹

Kanûna benzeyen ve dik tutularak çalınan bu saz 17. yüzyıl bestekârlarından Mevlevi Yûsuf Dede Efendi tarafından icrâ edilmiş ve Türk Mûsikîsi'nde tanınmış en

⁶⁷ ÖZALP, M. Nazmi, Türk Mûsikîsi Tarihi, Ankara: TRT Müzik Dairesi, Basılı Yayınlar Md. 1986, s.58

⁶⁸ KARAKAYA, Fikret, DİA, yıl: 2009, cilt: 36, sayfa: 107-109

⁶⁹ MERAĞI, Abdulkadir, Camiul Elhan, 1405, Nurosmaniye Kütüphanesi, No:3644, s.127

önemli çeng icrâcılarında biridir. Evliya Çelebi Seyahatnâme'sinde zor bir saz olduğu için çeng çalana çok az rastlandığından bahseder⁷⁰. Çeng, Türk Mûsikîsi'nde 17. yüzyılın sonuna kadar büyük rağbet görmüştür. Ancak çengde kanundaki gibi bir mandal düzeni bulunmadığı için icrâ esnasında Türk Mûsikîsi'nin küçük ve büyük “mücenneb” aralıklarını elde etmek mümkün değildir. Bunları elde etmek için her defasında tellerin yeniden düzenlenmesi gerekmektedir. Çeng, kullanıldığı müziğin geleneklerini bu kapsamda tam olarak karşılayamadığından, 18. yüzyıldan sonra tamamen unutulmuştur.⁷¹

3.3.7 Kopuz

Bu saz hakkında en eski ve en ayrıntılı bilgi Abdülkadir Merâî'de önümüze çıkmaktadır. Bilinen en eski telli ve perdeli Türk sazıdır. Bugün, Orta Asya ve bu bölgenin kuzeyinde çeşitli Türk boyları arasında hâlâ kullanılmaktadır. 15. yüzyıldan önce Anadolu'da kullanılmasına rağmen kısa sürede unutulmaya yüz tutmuştur. Göçler, gezginler, gezgin şairler (ozanlar) akıncılarla her yöreye taşınarak tanıtılmış ve bu gibi ülkelerde benzerlerinin yapılmasına neden olmuştur. Eski Türk topluluklarında muhtelif türleri kullanılmıştır. Bugün Halk Müziği'nde kullanılan perdeli ve mızraplı sazların pek çoğunun atası olarak kabul edilir.⁷²

3.4 Vurmalı Çalgılar

3.4.1 Kudüm

Mevlevî tarikatı mensupları tarafından “kudûm-i şerif” diye adlandırılan kudüm, Mevlevî mukabelesi (semâ, âyin) esnasında mutripte yer alan en önemli ritim sazıdır⁷³. Önceleri sadece bazı tekkelerin yanı sıra bilhassa mevlevihânelerde kullanılan kudüm zamanla din dışı mûsiki icrâlarında da yer almaya başlamıştır. Günümüzde de tasavvuf mûsikisi, Türk mûsikisi devlet korolarıyla Türk Sanat Mûsikisi korolarında vurmalı saz olarak kullanılmaktadır ve Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarlarında ders olarak

⁷⁰ CAN, Neşe, Türk Musikisinde Çeng, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, 2002, İstanbul

⁷¹GÜLDAŞ, Ayhan, DİA, yıl: 1993, cilt: 8, sayfa: 268-269

⁷²<http://www.turkishmusicportal.org/tr/calgilar/klasik-turk-muzigi-sehrud>

⁷³UNGAY, Hurşit M., Kudüm, DİA, yıl: 2002, cilt: 26, s. 322-323

okutulmaktadır. 17. yüzyılın ortalarında yetişmiş önemli kudümzenler; nakkârezen Ali Çelebi, Sâdık Çelebi, Üsküdarlı Sâlih Çelebi'dir. Ayrıca son devirde kudümzenlikle şöhret bulmuş mûsikişinaslar arasında Yenikapı Mevlevihânesi kudümzenbaşısı Ahmed Hüsâmeddin Dede ve torunu Gavsî Baykara, Galata Mevlevihânesi kudümzenbaşısı Râif Dede, Bahariye Mevlevihânesi kudümzenbaşısı Zekâî Dede ile oğlu Ahmet Irsoy, Sadettin Heper, Hopçuzâde Mehmed Şâkir Efendi ve Kâni Karaca özellikle zikredilmelidir.

3.4.2 Def (Bendir)

Türk Mûsikîsi'nde usûlü en iyi şekilde belirleyen saz kabul edildiği için def (bendir), fasıllarda birinci saz olarak önem kazanmıştır. Eskiden fasıl heyetlerinde şef durumunda bulunan serhânende elinde def tutar, sâzende ve hânendelere usûl başlarını belirtecek ve esere birlikte girmeyi sağlayacak şekilde usûl vurmak suretiyle faslı idare ederdi. Bir dönem bilhassa hânendelerin usûl sazı olarak kullandıkları def zamanla unutulmuş ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru özellikle reform döneminde incesaz takımlarında yeniden görülmeye başlamıştır. Günümüz fasıl heyetlerinde ise diğer vurmali sazların (darbuka, tef gibi) gelmesiyle eskisi kadar olmamakla beraber bir ritim çalgısı niteliğiyle önemini korumaktadır.

3.4.3 Darbuka

Darbuka yirminci yüzyılın başlarında Türk Mûsikîsi'nde kullanılmaya başlanmıştır. Arap dünyasında kullanılan şekilleri farklı olup Türk darbukalarına benzememektedir. 1930'lu yıllarda İstanbul'da çok tutulmuştur. Aslında klasik musikimizin yapısına ve icrâsına uygun bir saz değildir.⁷⁴ Fakat 20. yüzyılın başlarında fasıl müziğine girmeye başlayan bakır darbuka, korolarda yer almaya başlamış ve zaman içinde yerleşmiştir.⁷⁵

⁷⁴ ÖZALP, Mehmet Nazmi, Türk Musikisi Tarihi Derleme, I.Cilt, Ankara Müzik Dairesi Başkanlığı Basılı Yayınlar Müdürlüğü, 2006

⁷⁵ ŞEHİRKAHYASIOĞLU, Kaan, *Türk Müziğinde Vurmali Çalgı Olarak Darbukanın Yeri ve İcrası*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, 2006, İstanbul

3.4.4 Zil

Türk askeri harp müziğinde zilin önemli bir yeri vardır. Davulu, zurnayı, boruyu ve zili Orta Asya'dan itibaren takım halinde bir askeri bandoda kullanan Türkler olmuştur. Savaşta zillerin vuruşundan alınan ceng-i harbi Osmanlı mehterinde bir usûl ismi olmuştur. Osmanlı ordularının Avrupa ve Balkanlar'da yaptığı seferler ve devletler arası ilişkiler sonucunda Avrupalılar, Türk askeri harp müziği sazlarını tanımış ve askeri bandolarında yer vermeye başlamıştır. Batı Avrupa müziğinde ilk defa Gluck tarafından “Iphigénia en Tauride” adlı operada kullanılan ziller 19. yüzyılda dans ve askeri müzik içerisinde sıkça kullanılmaya devam etmiştir.

4. TÜRK MÛSİKÎSİNDE ENSTRÜMENTAL İCRÂ VE VİRTÜÖZLÜK

4.1 Türk Mûsikîsinde Çalgı İcrâsı

Genel anlamda müzik, bir ifade biçimidir. Her türlü duygu ve düşüncenin anlatıldığı, toplumları yönlendiren bir iletişim aracı olarak da işlevi olmuştur. Bu kapsamda; insan sesine eşlik etmesi amacıyla müzik araçları ve/veya sazlar icad edilmiş ve kullanılmıştır. Her toplum kendi kültürel yapısına paralel olarak oluşturduğu müziğini (ve sazlarını) kendinden sonraki kuşaklara aktarmaya çalışmıştır. Batıda Rönesans'tan itibaren, müzik bir sanat olarak ele alınıp doğa ve insan duyguları da bütün boyutları ile seslerle yansıtılmaya çalışılınca çalgılar ses alanlarını bu yönde genişletmişlerdir.⁷⁶

Bir önceki başlıkta da bahsedildiği üzere Türk Mûsikîsi'nde de yüzyıllar boyunca pek çok saz kullanılmıştır. Bu enstrümanların birçoğu günümüze kadar gelmiş bir kısmı ise terk edilmiş, tarihe karışmış ve yalnızca müzikologların inceleme alanına girmiştir. Zaman zaman yeni sazlar ortaya çıkmış ve kabul görüp görmemelerine bağlı olarak zamanın fasıl heyetlerinde az veya çok yer bulmuşlardır.

Ayrıca; Türk Mûsikîsi'nin hem nazariyat hem eser aktarımı hem de kullanılan sazlar açısından öğretimi ve aktarımı yazılı kaynaklar üzerinden yapılmamıştır. Her ne

⁷⁶ BARUT, Zeynep, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya, Bildiriler, s.341-344

kadar nazariyat ve bazı bestekarların eserlerini kayıt altına alma çabaları olmuşsa da sınırlı bir çerçevede kalmıştır. Hatta Batılı birçok seyyah, araştırmacı, ve müzikolog bu durumu anlamakta güçlük çekmiş, hayrete düşmüşlerdir⁷⁷. Osmanlı döneminin kültür hayatına bakıldığında her alanda (yönetimsel alanda bile) yazılı kayıt ve arşivleme bu kadar önemli bir yere sahipken Türk Mûsikîsi'nin bu denli tezat içermesi gerçekten düşündürücüdür. Sultan III. Selim'in Türk Mûsikîsi'nin aktarımı için nota sistemi geliştirme çabaları belki de bu kaygı nedeniyledir.

19. yüzyılın sonlarında saz eserlerinin yavaş yavaş sözlü müziğin etkisinden çıkmaya başladığı görülmektedir. Saz eserlerinde insan hançeresinin alışık olduğumuz üslubu dışında daha ziyade çalgıya özgü hareketler göze çarpmaktadır. Özellikle saz seMAILerinde farklı melodik seyirler bunun göstegesı olmaktadır. 20. yüzyılın başlarında Batı etkisinin ağır basmasıyla bu değışiklik ciddi bir şekilde kendini göstermiştir.⁷⁸

4.1.1. Türk Mûsikîsinde İcrâ ve Nota

Polifonik ses yapısı sebebiyle Klasik Batı Müziği'nde orkestra içinde yer alan her saz, tıpkı bir dişlinin çarkları gibidir⁷⁹. Her saz veya saz grubunun kendilerine özel partileri vardır. Sazlar şefin tanımladığı ve eserin gerektirdiğı kurallara uymak ve bu kuralların dışına çıkmamak zorundadır. Çok sesli müziğin gereğı olan bu partiler, o sazların özelliklerine imkânlarına göre hazırlanmıştır. Saz icrâcıları notada olmayan hiçbir şeyi çalmazlar. Bu durum, her bir saz için özgürlüğün kısıtlanması olarak algılansa da orkestral bir ortamda tüm sazların oluşturduğu derinlikli armoni ve partilerin bütünlüğü eseri özgünleştirmektedir.

Türk Mûsikîsi'nde uzunca bir süre meşk esasının uygulanması, nota sistemine Batı Müziği'ne kıyasla geçişin çok sonra olması ve Türk Mûsikîsi'nin yapısal özellikleri sebebiyle özgün nota sisteminin tam olarak uygulanamaması gibi nedenlerle saz icrâsı farklılıklar göstermektedir. Türk Mûsikîsi'nde nota, saz icrâcısı için harfiyen uyulması gereken bir meta değildir. Çoğunlukla da nota, icrâ edilmekte olan eserin ana yapısını tanımlayan yol gösterici konumundadır. Bu sebeple Türk Mûsikîsi eserlerinin notalarına bakıldığında süsleme işaretlerinin fazla kullanılmadığı dikkati çekmektedir. Her türlü

⁷⁷ BEHAR, Cem, Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi, YKY, 2015 İstanbul

⁷⁸ ÖZGEN, İhsan, Sanatı Yaşamak, Yapı Kredi Yayınları, 2009, İstanbul, s.64.

⁷⁹ A.g.e s.138

süsleme, tremole, legato, stakkato, hatta glissendo, portamento gibi tekniklerin kullanılması zaman zaman çift tel veya birkaç tele vuruş, batı disipliniinde notada gösterilmedikçe yapılmaz. Nüans, vurgu, eserin gideri gibi yorum elemanlarından farklı olarak yazılmamış olan bu ilâvelerin seçimi ve yapılması, icrâcının tercihine bırakılmıştır. Ancak dengeyi kaçırmamak, eserin üslûbuna uygun olanları, ana çizgiyi bozmadan yapmak gerekmektedir. Bununla birlikte; süslemelerin ve farklılıkların çoğunlukla icrâcıya bırakılmış olması, eserlerin standartlaşmasını da engeller. Bir eserin notaya alınması, Türk Mûsikîsi geleneğinin tümü göz önüne alındığında o eserin nesneleşmesi, yorumunun bir ölçüde standartlaştırılıp, eserin yeniden üretimi sırasındaki özgürlük alanının daraltılması anlamına gelmektedir. Bu “özgürlük alanı”, eserin icrâsında farklı yorumlamalara zemin hazırlar niteliktedir. Bu nedenle saz icrâcısı, kendi yorumlamasıyla icrâ edilen esere kendinden pek çok unsur katabilme imkânı bulmaktadır. İcrâcıya bırakılan belirli ölçüdeki bu “özgürlük alanı”, aynı zamanda icrânın güçlenmesine ve virtüözitenin beslenmesine imkân sağlayabilmektedir.

Mûsikimizde bütün sazlar tek tip notaya bakarak çalarlar. Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Yorgo Bacanos gibi pek çok ustanın kayıtları dinlenildiğinde notanın ana çizgisini bozmadan, melodilere küçük süslemeler ekledikleri görülür. Kendi eserlerini dahi notaya alırken bütün enstrümanlara göre tek tip nota olarak yazmışlar, çalarken kendi sazlarının ve müzisyen şahsiyetlerin farklı icrâsını, ilâvesini yapmışlardır. Türk Mûsikîsi’nde notanın bu şekilde kullanılmasının bir neticesi olarak, Türk Mûsikîsi formasyonu olmayan bir müzisyenin sadece notalara bakarak icrâ yapması ortaya ruhsuz bir mûsiki çıkaracaktır.

4.1.2. Türk Mûsikîsinde İcrânın Sunumu

İcra sunumu birçok kaynakta hem içerik hem de biçim olarak tartışılmış ve incelenmiştir. Bu araştırmada; Türk Mûsikîsi’nin din dışı formlarının özelinde durulacak ve icrânın saz yönü önceleneceği için biçimden ziyade içeriğe odaklanılacaktır.

Türk Mûsikîsi'nin icrâsı sosyokültürel birçok özelliği içinde barındırmıştır. “Fasl-ı Meclis” deyimi dönemin günlük yaşantısına ayna tutan bir sanatsal etkinlik olarak betimlenebilir.⁸⁰

Temel olarak Türk Mûsikîsi toplu icrâ şeklinde icrâ edilmiştir ve icrânın şekli ise “fasıl” ve “incesaz” takımlarıyla yapılmıştır. Fasıllar denince meydan ve küme fasılları akla gelmektedir. İncesaz ise fasıl olmayıp daha serbest bir sunum şeklidir.⁸¹

İcra sunumunun tarihsel olarak 15. yüzyıl Arap-Pers kültüründeki “nevbet” formuyla benzerlik göstermektedir. Eugen Popescu'nun alıntılama yaptığı Yusuf Nizameddin'in ifadelerinde nevbet sunumunda enstrümantal bir açılış olduğu belirtilmiştir. 16 ve 17. yüzyıl erken dönemlerinde nevbet sunumundan Türk Mûsikîsi'nin ayrılaşmaya başladığı yine aynı kaynakta belirtilmiştir. “Fasıl” terimi 17. yüzyılda Türk Mûsikîsi'nde kullanılmaya başladığı bilinmektedir. Biçim ve içerik olarak bu dönemlerde belirli bir sistem gözlenmemektedir. Kantemir ile birlikte faslın ilk tanımı yapılmaya başlanmıştır. Kantemir klasik fasıl sunumunu saz ve söz olarak ayırmış ayrıca birleşik şeklinden de (fasl-ı hânende vü sazende) bahsetmiştir.⁸²

Klasik anlamda fasıllar saray çevresinde Hafız Post ve İtri'ye kadar sıklıkla iki beste ve iki semai olarak üzere dörtlü bir makamsal sunum içermekteydi. Sıklıkla da bir bestecinin makam terkibi sonrası sunumlar yapılmıştır. Dede Efendi ile birlikte bu nevbet biçiminden esinlenerek saz eserleri tekrar eklenmiş ve klasik faslın temel kuralları oluşmuştur. Daha sonraları Hacı Arif Bey'le birlikte klasik fasıl şarkı ağırlıklı hale dönmeye başlamıştır.⁸³

Fasıl icrâsında sazların değişimi de dikkat çekicidir. Klasik fasıllarda 19.: yüzyıla kadar santur, lavta, rebab gibi sazlar mevcutken sonrasında bu sazların yerine batı enstrümanları (keman, klarinet, viyola, çello gibi) sazlar girmiştir. 19. yüzyıl sonlarında ise klasik kemençe, ud eklenmiştir.⁸⁴

Meydan faslı, mesire yerlerinde halka açık yapılan geniş saz ve ses topluluğundan oluşan heyet ile sunulan fasıl icrâsıdır. Bununla birlikte kapalı mekanlarda sunulan fasıllar küme faslı olarak kabul edilmektedir. Küme fasıllarında saz

⁸⁰ JUDETZ, Eugenia Popescu, Yeni Türkiye Türk Musikisi Özel Sayısı, Mart-Nisan 2014, Ankara, s.1145

⁸¹ SOYATA, Tevfik, Yeni Türkiye Türk Musikisi Özel Sayısı, Mart-Nisan 2014, Ankara, s.1151

⁸² JUDETZ, Eugenia Popescu, Yeni Türkiye Türk Musikisi Özel Sayısı, Mart-Nisan 2014, Ankara, s.1145

⁸³ ÖZPEKEL, Osman Nuri, Yeni Türkiye Türk Musikisi Özel Sayısı, Mart-Nisan 2014, Ankara, s.1132

⁸⁴ A.g.e

ve söz heyeti sayıca daha sınırlıdır. Bunun dışında hem biçim hem de içerik açısından dönemsel olarak bakıldığında fasıl sunumunda farklılık yoktur.⁸⁵

İncesaz sunumları ise klasik fasıldan farklı olarak büyük eserlerin icrâ edilmediği, şarkı ve türkü ağırlıklı, sıklıkla kapalı mekanlarda sunulan icrâ biçimidir. Sayıca çok az bir saz ve söy heyetinden oluşur ve faslın biçimsel ve içeriğinden uzaktır. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelenekleşmiş serbest ve bağımsız icrâ düzenidir.⁸⁶

4.1.3 Türk Mûsikîsinde Çalgı Eğitimi (Meşk ve Çalgı Metotları)

Türk toplumu, göçebe bir hayat sürdükleri Orta Asya'dan günümüze kadar birçok kültürle temas noktası oluşturmuş ve hem sosyolojik hem de sanatsal birçok etkileşim yaşamıştır. Türk Mûsikîsi de bu etkileşim ve değişim süreçlerini içinde barındıran nitelik taşıması sebebiyle dünya müziği içinde ayrı bir konuma sahiptir. Türk Mûsikîsi'nin icrâsında yaratıcılığın ve doğaçlamanın önemli bir yer tuttuğu göz önüne alınırsa kullanılan eğitim yöntemlerinin barındırdığı anlamlar, daha iyi anlaşılabilir. Bu nedendir ki Türk Mûsikîsi; Osmanlı döneminde birçok Avrupalı gezgin, tarihçi ve tacirin dikkatini çekmiş, incelenmiş, üzerine denemeler yazılmış ve günümüze kadar bu yazılı yayınları ulaşmıştır.⁸⁷

Türk Mûsikîsi'nde eğitim, 20. yüzyıl başlarına kadar “Meşk” esasına dayanılarak devam edegelmiştir. Hem çalgı hem ses öğrenimi hem de öğrencilerin eser dağarcığı edinebilmeleri, meşk etmekle gerçekleştirilmiştir. Yaklaşık dört yüz kadar Türk Mûsikîsi eğitiminde kullanılan bu yöntemin eğitim dışında, ahlaki değer ve felsefik boyut da içerdiği birçok araştırmacı tarafından dile getirilmiştir. Bu nedenle de Türk Mûsikîsi'nin “geleneksel” bir altyapısı da oluşmuş, bu geleneksel yapı Türk Mûsikîsi'ne aidiyetin de belki de en temel noktası olmuştur. Belki de Cem Behar'ın ifade ettiği üzere Batıda o zaman revaçta olan virtüözlük olgusu Türk Mûsikîsi'nin geleneklerinden ve değerlerinden dolayı yer alamamıştır. O zamana kadar solo icrâlar

⁸⁵ SOYATA, Tevfik, Yeni Türkiye Türk Mûsikîsi Özel Sayısı, Mart-Nisan 2014, Ankara, s.1151

⁸⁶ A.g.e

⁸⁷ GÖKSU, Arda, Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreci ile devlet konservatuvarları çalgı eğitiminde kullanılan öğretim yöntemleri üzerine karşılaştırmalı bir araştırma, Doktora Tezi, Kayseri, 2014 s. 2

ve bu icrâlarda hünerlerini göstermeleri estetik açıdan uygun g r lmemi  ve diğer yönleriyle de değerli bulunmamı tır⁸⁸.

Türk Mûsikîsi eğitimi olarak me k yönteminin biçimsel esasları temelde basittir; öğretici, öğrenciye geçilecek eseri yazdırır, usûlü   retir ve eser öğretici tarafından öğrenciye okunur. Daha sonrasında   renci bu eseri   reticiye tekrarlar. Öğrencinin hataları ve tereddütleri ortadan kalkıncaya kadar bu devam eder. Tek veya birden fazla   renci ile yapılabilir niteliktedir. Me k yöntemi görüleceği üzere taklit ve tekrar üzerine kurulmuştur. Öğrencinin yeteneğine, öğrenme kapasitesine, isteğine ve disiplinine göre de i ebilmektedir. Me k yoluyla alınan eğitimde başarılı olabilmek için de güçlü bir kulak hafızasına sahip olmak gerekmektedir⁸⁹.

Me k'in çalgı eğitimi kısmına baktığımızda s z me kinden zor olduğu dikkat çekmektedir. Bunun önemli nedeni saz me kinde enstrümanın teknik eğitimidir. O dönemde sazın eğitimine ilişkin metot kitaplarının olmadığı ve icrâ tekniklerinin usta  ıracak ilişkisi içinde gittiği, saz eğitimi   rencilerinin ses öğrencileri gibi güfte mecmualarına benzer mecmuaların kullanılmadan saz eğitimi aldıkları bilinmektedir. Ayrıca ses eğitimi   rencilerinin daha fazla repertuvara sahip olmaları ve saz eğitimi   rencilerinin onlara eşlik edememeleri çalgı eğitimini de yavaşlatmaktadır. Türk Mûsikîsi'nde sık kullanılan "sazını yenmek" ifadesi dahi saz me kinin bu zorlukları tanımladığını düşündürmektedir. Saz me kinde teknik alana yönelik eğitim detaylarına ilişkin çok fazla kaynak bulunmamaktadır. Batı Mûsikîsi  algı eğitimlerinde kullanılan standart metot kitapları ya da sazı öğretmeye yönelik eğitici eserler me k eğitiminde görülmemektedir. Buna karşın bazı kaynaklarda öğrencilerin belirli bir aşamaya geldikten sonra me k eğitimine girdiği (günümüzde de neyden ses çıkar sonra eğitime ba la gibi tabirlerde olduğu gibi), temel  alım tekniklerinin eğitiminden sonra notaya dökülmüş veya bilinen saz eserlerinin me k eğitimlerinde icrâ edildiği gibi bilgiler mevcuttur. Bununla birlikte Kantemir ve Ali Ufk  gibi m sik  nasların Batı Mûsikîsi notalama sistemiyle kayıt altına aldığı eserlerin hemen t m m n saz eserlerinden olması, Hamparsum Limonciyan'ın (1768-1839) bulduğu ve  a  da ları tarafından yaygın olarak kullanılan notalama sistemiyle yazılan eserlerin büyük çoğunluğunun da saz eserlerinden oluşması, çalgı eğitiminin zor ve meşakkatli olduğunun doğrulaması niteliğinde sayılabilir. Çalgı eğitimi alan öğrencilerin azlığı ve standart olmayan  algı

⁸⁸ BEHAR, Cem, Zaman Mekan Müzik, Afa Yayınları, 1992, İstanbul, s.7

⁸⁹ SEVİNÇ, Hatice Doğan, Me k Sistemi Bağlamında Taksim Formunda üslub  zerine Bir  alı ma, Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi, 2012, İstanbul, s. 8

eğitiminin zorluğu, öğrencilerin eserleri hafızalarında tutmalarına engel teşkil etmiş olabilir. Bu nedenle de güfte mecmuaları gibi eğitimde kullanılması için nota sistemlerinin geliştirilmesi, saz eserlerinin eğitimlerde kullanılmasının amaçlanmış olduğunu akla getirmektedir. Bir başka açıdan; bu aşırı meşakkatli ve teknik zorlukları olan çalgı eğitimini düzenli ve sürekli olarak almayan, kendini yetiştirmek durumunda kalmış sazendeler de mevcuttur ki bunların başında Tanburî Cemil Bey gelmektedir⁹⁰.

4.1.4 Çalgı Eğitiminde Metodun Yeri ve Önemi

Her ne kadar meşk tekniği ile çalgı eğitiminin zor olduğundan bir önceki konuda bahsedilmiş olsa da bunun aksi yönünde olduğu düşünülecek ifadeler de bilinmektedir. Kindî, çalgı eğitiminde hocanın olumlu etkisinden söz eder ve; *“Bu teknikleri bu sanatın ustaları bilmektedir. Bunların bizzat onlardan pratik bir şekilde alınması, meşk edilmesi ve öğrenilmesi kitaplardan daha faydalı ve çabuk olur”* diyerek icranın ve meşkin öneminden bahsetmektedir. Yine aynı şekilde; *“En akıllılarını ve çabuk anlayanlarını hariç tutacak olursak insanların çoğu bu işi kitaptan öğrenemez.”* şeklinde ifade etmektedir⁹¹. Safiyyüddin Urmevî çalgı eğitiminde meşk tekniğine ilişkin; *“Bir müzik aleti veya bir mızrab kullanma keyfiyetini öğrenmek için mahir bir ustanın gözetiminde olmak gerekir. Çünkü bir alet çalmanın çok çeşitli teknikleri vardır”* demiştir⁹². Elbetteki meşk eğitimi teknik ve saz inceliklerini “bire bir” öğrenmede etkili olsa da çalgı eğitiminin grup veya daha büyük topluluk eğitimlerde verimsiz kalmasına neden olduğu temel eğitim düşüncesinde bilinen bir gerçektir. Meşk 20. yüzyıl başlarından itibaren eserlerin ve saz icrâ eğitimlerinin aktarımında oynadığı belirleyici rolünü, büyük ölçüde kaybetmiştir. Çalgı eğitimi almak isteyen ve gittikçe artan öğrenciler için meşk ancak aktarım ve ileri seviyede tarz ve uslubun geliştirilmesi amacıyla kullanılmasında doğru olabilir. Bu gerekçelerle Kindî ve Urmevî’nin söyledikleri, bu tez araştırmasında yadsınmamalıdır. Meşk’in bir aktarım (intikal) metodu olduğundan hareketle çalgı metotlarının, eğitiminin yaygınlaşmasında gerektiği düşünülebilir.

⁹⁰ BEHAR, Cem, Zaman Mekan Müzik, Afa Yayınları, 1992, İstanbul, s.21

⁹¹ TURABÎ, Ahmet Hakkı, er-Risâletü’l-Kübrâ fi’t-Te’lîf, s.188-194

⁹² ARSLAN, Fazlı, Safiyyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara 2007, s.127

Türk Mûsikîsi sazlarıyla ilişkili ilk çalgı metodu 1910 yılında ud için Ali Salâhi Bey (1878-1945) tarafından yazılmış ve adı “Hocasız Ud Öğrenmek Usûlu⁹³” olarak yayımlanmıştır⁹⁴. Fakat ilk ud metodunu yazan kişinin Ali Salâhi Bey olmadığını, Hafız Mehmed’in “Ud Muallimi” adıyla 1902 yılında, yani Ali Salâhi Bey’in metodundan sekiz yıl önce yayımlanmış olduğu görülmektedir⁹⁵.

Behar, Türk Mûsikîsinde çalgı için yazılmış metotların çok kısıtlı olduğunu, çalgı öğretiminin hem biçim hem de içerik anlamında bilinçli ve sistemli olmadığını ifade etmektedir. Saza ve metodik çalışmaya ilişkin sıkıntılara değinirken kanun sanatçısı Yakup Fikret Kutluğ’un şu sözlerini aktarmaktadır. “*Mûsikîmizde sazdan çok sese ehemmiyet (önem) verilmiş olması saz öğretiminde pek zaruri (gerekli) olan metodik çalışmayı hadd-i asgariye (en alt sınıra) indirmiştir*”⁹⁶. Aynı şekilde Muammer Sun çalgı metotlarının önemine; “*Çalgı çalma sanatının teknik ve müzikalite yönlerini bilimsel bir yöntemle öğretebilmek için her çalgının kendi özelliklerine göre hazırlanmış çalgı öğretim kitabı. Her çalgı metodu çalgıda sesin nasıl çıkarılacağından başlayarak virtüöziteye kadar uzanır*” diyerek atıfta bulunmuştur⁹⁷. Yine Türk Mûsikîsi çalgı eğitimine yönelik metodik çalışmalar, her ne kadar bir asır önce başlamış olsa da günümüzde Türk Mûsikîsi çalgı eğitiminde kullanılan metotların son 30-40 yıl içinde oluşturulduğunu ve sayılarının da çok fazla olmadığını görmekteyiz. Yayımlanan metot kitapları da (birkaçı istisna) halen Avrupa müziği çalgı eğitiminde olduğu gibi her çalgıya özel sistemli metotlara sahip değildir.⁹⁸

Türk Mûsikîsi sazlarına yönelik verilen metodik kitaplar içinde de konunun öncülerinden olan Şerif Muhiddin Targan⁹⁹ ve Mutlu Torun¹⁰⁰ gibi hem icracı hem de bestekâr olan sanatçılar, çalgıları için özel eserler besteleme ve bu teknikleri geliştirecek metotlar yazma konusunda katkı sunmuşlar ve hazırladıkları metotlarla çalgı icrâsı

⁹³ Kitabın künyesi; İlaveli Ud Muallimi, Ali Salâhi BEY, İstanbul, 1924, Osmanlıca, Editör: Samli İskender

⁹⁴ BEHAR, Cem, Zaman Mekan Müzik, Afa Yayınları, 1992, İstanbul s.78

⁹⁵ AKDOĞU, Onur, İlk Ud Metodu Hafız Mehmed’in “Ud Muallimi”, Ulusal Müzikoloji, sayı.9 s.8, 1999, İzmir

⁹⁶ A.g.e s.96-97

⁹⁷ SUN, Muammer, Türkiye’nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları, Kültür Yayınları, 1969, Ankara, s. 198

⁹⁸ GÖKSU, Arda, Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreci ile Devlet Konservatuvarları çalgı eğitiminde kullanılan öğretim yöntemleri üzerine karşılaştırmalı bir araştırma, Doktora Tezi, Kayseri, 2014 s. 25

⁹⁹ TARGAN, Şerif Muhiddin, Ud Metodu, Haz. Zeki YILMAZ, İstanbul, 1995, 176 sayfa

¹⁰⁰ TORUN, Mutlu, Ud Metodu “Gelenekle Geleceğe”, Çağlar Yayınları. İstanbul, 2000. 360 sayfa

konusunu geliştirmek hususunda önemli adımlar atmışlardır. Böylelikle de ud'u metotla çalışılabilen bir çalgı haline getirebilmiřlerdir¹⁰¹.

Ne var ki Türk Mûsikîsi'nin doğası gereği makam özelliği taşımasından kaynaklı olduğundan saz metodlarının Batı ülkelerindeki örneklerinden farklı hazırlanması gerektiği düşünölebilir. Türk Mûsikîsi icrâsında kullanılan sazlar için hazırlanacak çalgı metodlarında Türk Mûsikîsi'nin önemli unsurlarından üslup tavrı ve taksim konularına ayrıca yer verilmelidir.

4.1.5 Türk Mûsikîsi'nde Tavrı ve Üslûp

Tavrı, bir sanat ürününün belli bir sanatçıya, gruba, akıma, okula, döneme ya da yöreye özgü özellikleri barındırmasıdır. Bu özellikler renk, biçim ve koku olabileceği gibi ortak bir tavrı, program ya da öğreti de olabilir. Tüm sanat dalları için geçerli bir terimdir. Üslûp ise, "Bir sanatçıya, bir çağa özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem" demektir. Klasik Türk Mûsikîsindeki üslûp için tavrın, eseri icrâ eden sanatçının bilgi ve tecrübe birikimine göre bireyselleşmiş hali de denilmektedir.

Tavrı ve üslûp birbirlerine yakın anlamlar taşısa da küçük nüanslarla bu kelimelerin birbirinden ayrıldığı görölmektedir. Bu iki terimin Türk Mûsikîsinde yeri oldukça önem taşımaktadır. Aynı eseri icrâ eden sazandelerin yahut hanendelerin icrâ şekillerinin farklı olması bundandır. Vibratolar, arpmalar ve nüanslar gibi ton içerisinde kendini gösteren tavrın çeşitli unsurları vardır. Müzikalite de bunlardan biridir. Müzikalite için Laika Karabey'in "Doğuştan müzikaliteyi saza ve sese hakimiyet, sazın ve sesin güzelliği, alış ve okuyuşta falsosuzluk, ölçüye sadakat, nüans işaretlerine itina ile riayet" olarak tanımlamaktadır.

Tavrı ve üslûp konusunu daha iyi anlayabilmek için taklit ve tekrar üzerine kurulu, sanatkârın hafızasını geliştiren, mûsikîmizin metodlardan önceki eğitim-öğretim yolu olan "meşk" konusu üzerinde durulmalıdır. Meşk üzerine şehvar Beşiroğlu; *"Meşk hat sanatından ödünç alınmış bir tanımlama olup, bir harfin ya da bir yazının bir hoca denetiminde çok defa tekrar edilerek öğrenilmesini ifade eder. Eğitim açısından baktığımızda geniş bir repertuarı hafızaya almanın uzun bir eğitim süresi*

¹⁰¹ BEşİROğLU, şehvar, "Türk Musikisi algı Eğitiminde Metot Kavramı". (5.İstanbul Türk Mûsikîsi Günleri, Türk Mûsikîsinde Eğitim Sempozyumu, 14–15 Mayıs 1998, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt I, Kùltür Bankalığı Yayınları, Ankara, 1999, s. 61.

gerektireceğini görürüz. Öğrencilerin belirli bir repertuarı gelecek kuşaklara intikal ettirebilecek bir düzeyde hafızaya alabilmesi için bu eğitim sürecinin doğal olarak uzun olması gerekiyordu ve bir sanatkâr ancak böyle uzun bir eğitim sürecinden sonra üstat konumuna gelebiliyor, bu eğitimin sağladığı birikim ile kendi eserlerini vermeye başlayıp, icrâsını geliştirebiliyordu.” şeklinde ifade etmiştir¹⁰². Münir Nurettin Selçuk ise meşk üzerine şöyle ifade etmektedir: “Pek küçük yaşta musiki öğrenmeye başladığım sıralarda hocalarımdan işitip her zaman hatırladığım sözlerden bir tanesi de: “Türk Musikisi hanende musikidir. Bunu da ehinden ve bir fem-i muhsinden öğrenmek gerekir”. Musikimizi hakkıyla öğrenmek ve lâyıkiyle terennüm edebilmek için fikrimce bunu muhakkak eskilerin dediği tarzda yapmak, iyi ve yetki sahibi bir ağızdan tavır ve edası ve bütün incelikleriyle meşk ve talim etmek lazımdır” demektedir¹⁰³.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca tavrın öneminden bahsederken; “Her sesi olan ve bunu bir kabiliyete dayandırabilen kimse nota bilse de bilmese de bir eseri okuyabilir, eline bir saz tutuşturarak yine mevcut kabiliyetle deşifre imkânı kazanmış bir hevesli, o sazı bir yere kadar kullanabilir. Ama bu tarz icrâlar, okuma-yazma bilen bir şahsın, önündeki kitabı yüksek sesle okumasından öteye geçemez. İşte burada Tavır meselesi ortaya çıkar. Tavır ancak ustadan, kabiliyetli çıraklara intikal edebilecek önemli bir meziyettir. Bu meziyet, bu hassa dünyada mevcut bütün mûsikî türleri için geçerlidir” demektedir ve ayrıca “Mûsikî heyecanının, aşkının, hevesinin ve üstün duygularının ve nihayet makbul bir tavrın anahtarı ancak ustadan çırağa tevdi edilir. Başka yol mûsikî değil, vasıflı veya vasıfsız işçiliktir... olsa olsa” diye eklemektedir¹⁰⁴.

Tavır olduğu gibi alınırsa, özünün kopyası anlamını taşır. Özü varken kopyasına rağbet olmayacağı gibi, taklit de mûsikî çevrelerince hoş karşılanmaz; bu yüzden sazende yahut hanende mutlaka tavrı özümseyip kendine has bir şekle getirmelidir. Ancak bu şekilde tavır sahibi olunabilir. Mesut Cemil Bey bu duruma bir örnektir. Babasının tanbur icrâsını birebir taklit etmeyip kendi sanat anlayışı ile şekillendirip kendine has bir üslup oluşturmuştur¹⁰⁵. Virtüöz icrâcılarının en önemli özelliklerinden biri olarak bu durumu görebilmekteyiz.

¹⁰² BEŞİROĞLU, Şehvar, Türk Musikisinde Üslup ve Tavır Açısından Meşk, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, Kültür Bakanlığı, 1997, s.137

¹⁰³ BEHAR, Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, YKY, İstanbul ,2014, s.189

¹⁰⁴ YAVAŞÇA, Alâeddin, “ Türk Mûsikisinde Tavır”, Mızrap Dergisi, sayı: 1, 1982

¹⁰⁵ ÖZALP M. Nazmi, "Türk Musikisi Tarihi" (Cilt 1). Milli Eğitim Yayınevi, s.281, 1989, İstanbul

Batı Mûsikîsi'nde de tavrı kelimesine yakın anlamda "stile" kelimesi kullanılır. "Tavrı, ifade biçimi, sunuş çeşidi" anlamlarına gelen "stile" birebir olarak tavrı kelimesini karşılamasa da en yakın anlamı taşımaktadır. Türkçede "stil" olarak kullanıldığı da görülür, örneğin Aysun Sertöz, *Alman Viyolonsel İcrâ Stilleri*'nden bahsedilmektedir. Bu farklı stillerin metotlara da yansıdığını anlatır¹⁰⁶.

Mûsikî kültürü ile doğrudan alakalı olan tavrın, dönemin mûsiki kültürünü yansıttığı ve yansıtmadığı durumlar vardır. Özellikle kayıt teknolojilerinin hızlı gelişmesiyle önceki dönemlerdeki icrâ tavrılarının günümüz müzisyenlerine ulaşması sağlanmış böylece dönem dışı bir tavrın özümsemesi imkanı doğmuştur. Günümüz tavrılarından sıyrılıp Tanburî Cemil Bey'in plaklarını dinleyerek, onun tavrını özümseyip, kendilerine münhasır bir şekle bürüyüp devam ettiren mûsikîşinas buna bir örnektir¹⁰⁷.

4.2 Virtüözlük Tarihçesi

Fransızca “virtuose”, İtalyanca ve İngilizce “virtuoso” şekliyle kullanılmaktadır. Latince virtus, iktidar, mükemmellik, erdem ve üstünlük anlamlarını ifade ederken bu terim Türkçe'ye Fransızca söylenişıyla girmiştir. 17. yüzyılda İtalya'da önemli sanatçılar ve bilim adamları için övücü bir unvan olan, genellikle orkestra şeflerini tanımlayan virtuoso sözcüğü yüzyılın –amatör müzikçilere, meraklılara karşı- mesleği müzik olan bestecileri ayırt etmek için kullanılmaya başlamış, sonraki yüzyıllarda bu unvanı taşıyan birçok İtalyan müzikçi Avrupa saraylarında görev almıştır¹⁰⁸.

“Virtüöz” kelimesi ilk olarak 16. ve 17. yüzyıllarda kullanıma girmiştir. Genellikle entelektüel ya da sanatsal alanda seçkin bir kişiyi onurlandırmak için kullanılmıştır. Terim zamanla gelişmiş ve yalnız yetenekli bir sanatçı için değil başarılı bir besteci, teorisyen ya da maestro olanlara ithaf edilmiştir¹⁰⁹. 17. ve 18. yüzyıllarda sözcük anlam değiştirmiş ve birçok müzisyen kendilerine göre belirli bir liyakat kriterine başvurmadan kullanmaya başlamıştır. Sébastien de Brossard, Dictionnaire de

¹⁰⁶ SERTÖZ, Aysun, Dünya Viyolonsel Ekollerinin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye'deki Viyolonsel Eğitime Yansımaları, Gazi Üniversitesi, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, s. 22, 2003, Ankara

¹⁰⁷ TAN, Ali, Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları, 2008, İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, s.22, 2008, İstanbul

¹⁰⁸ AKTÜZE, İ, Müziği anlamak: Ansiklopedik müzik sözlüğü. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2010 s.694

¹⁰⁹ De BROSSARD, Sebastien,(1703). Dictionnaire de Musique (2. baskı). Paris: Christophe Ballard

Musique'de, özellikle teoride istisnai bir eğitimi vurgulayarak virtüöz kelimesinden bahsetmiştir¹¹⁰.

Kaynaklarda ilk virtüöz olarak org icracısı, besteci Arnolt Schlick (1455-1521)'in ismi anılır. John Bull (1562-1628) orgda ilk olarak virtüöz tekniğine erişmiş ve bu tabirler ifade edilmiş kişidir. Klavsen sonatlarıyla piyano müziğinin öncüsü olarak kabul edilen Domenico Scarlatti (1685-1757) de virtüöz olarak nitelendirilen icracı besteciler arasındadır. Özellikle 17. yüzyılda keman literatüründe ve icrâsında bu terimle karşılanacak isimler ortaya çıktı. Carlo Farina (1600-1639)'nın yüksek kalitedeki teknik hünelerleri kemanda virtüözitenin patlamasına neden oldu. Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704), Giuseppe Tartini (1692-1770) ve diğer isimler yaşadıkları çağda Farina'yı izleyerek virtüöz olarak anılmalarını sağlayan işlere imza attılar. 18. yüzyıla gelindiğinde Avrupa müziğinde özellikle vokal alanda castrati denilen erkek sopranoların teknik maharetleri ve dinleyici üzerinde büyüleyici etki uyandıran cambazlık derecesindeki ses oyunları vokal virtüözlerin çağının başlamasına zemin hazırlamıştır¹¹¹.

Batı medeniyetindeki müziğe göre Piero Weiss ve Richard Taruskin : "... bir virtüöz, aslında oldukça başarılı bir müzisyendir ancak 19. yüzyılda bu terim, hem vokal hem de enstrümantal olan halkı kamufle edecek kadar belirgin olan performans göstergeleriyle sınırlı hale gelmiştir." demiştir¹¹². Günümüzde virtüözlüğün belirleyici unsuru, söz konusu bir müzisyenin ortalama performansın çok üzerinde yeteneklerini sergileyebilen performans hali ile özdeşleştirilir¹¹³.

Genellikle güzel sanatlar bağlamında uygulanan bu terim, aynı zamanda belirli bir alan ya da insan bilgisi alanı içinde teknik olarak üstün olan bir "usta"ya atıfta da bulunabilir. Örneğin; İtalyanlar "virtüöz" kelimesini bir zamanlar Avrupa'da barutun yayılmasının kullanılmasına cevaben 17. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan mekanik ve dinamiklerdeki balistik uzmanlar, mühendisler, topçular ve uzmanlar grubunu tanımlamada da yaygın olarak kullanmışlardır.

Johann Kuhnau, The Musical Charlatan'da (Der musikalische Quack-Salber) gerçek virtüözü, "son derece yetenekli müzisyen" ve "icracı" olarak tanımlanması

¹¹⁰MORTON, Joëlle, "Brossard", Joëlle Morton, Alıntı 24.08.2006

¹¹¹APEL, W. Harvard dictionary of music, Harvard University Press, 2000, s.917

¹¹²WESSISS, Piero; TARUSKIN, Richard, 1984, *Batı Dünyasında Müzik: Belgelerdeki Bir Tarih*, Schirmer, s. 430

¹¹³BOSE, Sudip, "Virtüözlük Üzerine", 2005, <http://theamericanscholar.org/on-virtuosity/>

gerektiğini vurgulayarak virtüözü "pratik bir şeyden daha fazlasına sahip olmak" şeklinde nitelendirmiştir. 18. yüzyılın sonlarında ise insanlar virtüözü, bir enstrümanist ya da vokalisti tanımlamada kullanmıştır. Virtüözün liyakati hakkındaki düşüncelere ve ona bağlı olarak ortaya çıkan teknik sorunlara 19. yüzyılda yoğunlaşmıştır. Terim olarak açık bir tartışma olmaya devam etmiştir. Bütün virtüözlerin en iyilerinden biri olarak kabul edilen Franz Liszt “*Virtüözlük bir yükselme değil, müziğin vazgeçilmez bir unsurudur*” diye ifade ederek virtüözlüğün müziğin içerisinde her daim varolması gerektiğini savunarak virtüözlüğün önemini vurgulamıştır.

Türk Mûsikisi kaynaklarında ilk kez virtüözlük terimini ele alan Edip Özışık “Müzik Sanatında Virtüözite” adlı denemesinde virtüözite üzerine şöyle ifade etmektedir; “*Mûsikîde virtüözite denince gerek söz, gerek saz olarak mevcut en son imkanları kullanabilen musiki kabiliyeti anlaşılmaktadır. İster Allah vergisi olarak hemen de doğuşla birlikte edinilen kabiliyet olsun ister bir damla halinde iken zamanla kemale ulaşması ile sonradan “ummanlaşan” kabiliyet olsun virtüözite tamamı ile zanaata müteallik teknik bir kapasiteyi ifade etmektedir. Bu tarifi ve çile, virtüözite bizatihi natın özüne temas bir konu sayılmaz. Ses ve saz mûsikisinde adeta bir nevi cambazlık tavsif ve telakki edilebilen virtüözitenin musıkideki yerinin iyice aydınlatılması zaruridir.*

Bir ses sanatkarı düşünelim ki ses cevherini bilgi ve cehd sayesinde zamanla imkanlarının en son haddine kadar işlemiş ve kendi janrında virtüözlük payesini elde etmiştir. Yine bir icrâkar düşünelim ki çaldığı enstrümanın bütün imkanlarından faydalanabilme maharetini kazanarak virtüöz olabilmıştır. Yani her ikiside bir nevi üstün teknik ve kabiliyete erişmişlerdir. Bunların haddizatında yaptıklarında bizi hayran bırakan taraf münhasıran söyleyiş ve çalışmalarındaki fevkalade ustalıktır.

Acaba bu söyleyiş ve çalıştaki fevkalade ustalığın yaratmayı temsil eden sanattaki yeri nedir? Başka bir tabirle virtüöz ve sanatkar ayrı kişiler midir?

Dikkat edilirse virtüözün esas vasfı ses veya sazda müstesna bir kabiliyetin tezahüründen ibarettir. Virtüöz sadece kendisine verilen en iyi imkanları söyler veya çalar. Bu haliyle sanatkarın yanında ve yakınındadır. En güzel icrâsına kavuşan bir eser tabiat ile mevcut imkanların en üstünü sayesinde gerçek sanat değerini göstermek bahtiyarlığına erişmiş olacaktır¹¹⁴.”

¹¹⁴ ÖZİŞİK, Edip, Musiki Sanatı, İstanbul 1963, s.114

Yine Cem Behar'ın yazmış olduğu “Osmanlı/Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi” adındaki kitabında yer alan “Geleneksel Osmanlı/Türk Mûsikîsinde Virtüözlük” denemesi bir diğerk kaynağımızdır. Behar; “*Virtüözlük denildiğinde anlatılmak istenen, aslında sadece icrâ tekniklerindeki somut beceri kıstasları değildir. Burada özellik ve öncelikle çalgı icrâlarındaki virtüözlüğü kastettiğimizi belirtmeliyiz. Virtüözlük, en az pratik icrâ teknikleri kadar çalgı öğretim yöntemlerinin yani metotların, ve bunun yanı sıra virtüözlüğe müsait bir eser dağarının bir araya gelmesiyle oluşur ve ancak o sayede var olur ve zamanla süreklilik kazanabilir. Bu oluşumda karmaşık ve tutarlı bir bütün söz konusudur. Virtüözlük bireysel ve geçici bir maharet gösterisinden ibaret olamaz. Ayrıca, her “iyi icrâcı” da bir virtüöz değildir. Ama her virtüöz her şeyden önce bir iyi icrâcı olmak durumundadır. Virtüözlüğün bir ya da birkaç icrâcının nev’i şahıslarına münhasır ve sadece kendi ömür ve özel icrâlarıyla kaim birtakım özel yetenek hüner ve becerilerinin sergilenmesi olarak da görülmemesi gerekir.*” ifadelerine yer vermiştir¹¹⁵.

Doç. Dr. Erhan ÖZDEN virtüözlük üzerine şu ifadelere yer vermiştir; “*Bir müzisyenin, parmaklarının ucuyla sazına dokunmaya başlaması sadece fiziksel bir ilişkiden ibaret değildir. O müzisyenin ruhunu sazının lisanıyla ifade etmeye başladığı andır. Fiziksel ilişki açısından iki bedenin tek vücut haline geldiği yani hem müzisyenin hem de sazının ruhlarının kaynaştığı haldir.*”

Sazla samimiyet kurmak kolay bir iş değildir. Sazın kendini icrâcısına açması zaman, icrâcının sazına kendini açması ise sabır, azim ve samimiyet ister. Söz gelimi birkaç tane telin gerili olduğu bir tahta parçasının hayatımızda var olması bedenimizde duyguların yoğun bir şekilde harekete geçmeye başladığı andır. Sazında ustalık seviyesine gelmiş bir sazendeye saz çalabilmenin sırrını sorduğunuzda; “Sazıyla sağladığı uyumdan aldığı lezzeti hayatta hiçbir şeyden almadığını” söyleyecektir. Bir sazı çalmak daha ziyade o sazdan güzel sesler çıkarabilmek her şeyden önce gönül işidir. Bu sadece ustalıkla izah edebilecek bir şey değildir”¹¹⁶.

Virtüözite, müziği yeniden üreten icrâcı yönünden kendisini müziğe rağmen bireyselleştirdiği özel bir durum olarak tanımlanabilir. Bireyselleşmenin tarzı ve ortaya çıkan üründeki tavır meselesi burada önem kazanmaktadır. Hemen belirtmek gerekir ki virtüözite sıklıkla karıştırıldığı gibi yalnızca teknik cambazlık ya da müzikal oyunlarla

¹¹⁵ BEHAR, Cem, Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi, YKY, 2015 İstanbul, s.68

¹¹⁶ ÖZDEN, Erhan, Lisans Bitirme Tezi, Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Erzurum

ilgili değildir. Bu tavır biraz da piyasa müziği denilen yapılar içinde icrâcının hüner gösterilerine açık, müziğin metalaşma süreciyle uyumlu bir dışavurumcu üslup içermektedir. Şüphesiz söz konusu durum müziği dinlemekten çok kitle beğenisine ve görselliğe sunma ihtiyacının bir sonucudur¹¹⁷.

Kısacası virtüözite teknik bir gösteri ve saza hakimiyetten daha ötede bir anlam içerir. Cambazlık ve gösteri virtüözitede sanılanın aksine sınırlı bir etkiye sahiptir. Bu nedenle de pazarlanabilme şansı azdır. Öğün'ün de belirttiği gibi müzisyen virtüözitesine dayanarak, modernite süreçleri karşısında gelenekleri parçalanan, hızla toplumsallaşan müziğin saf ve doğrudan bir şekilde yeniden üretilmesini sağlar. Bu hal tamamıyla ruhi ya da içevurumcudur. Beste, icrâda adeta yeniden bestelenir. Yine bu yoruma göre virtüöz, mevcut partiyonların arasında yeni anlamlar, gölgeler ve nüanslar bulmak suretiyle, yiten geleneklere göndermeler yapar ve yabancılaşmasını bertaraf eder. Kendi söz hakkını enstrümanın dilinde söylemek isteyen yeni müzisyen tipi bu duygularını artık yeni seslerin, renklerin, ifadelerin tüm sanatlarda kendini gösterdiği romantik dönem içinde dışavuracaktır¹¹⁸.

4.2.1 Virtüözlüğün Genel Koşulları

Virtüözlük, her şeyden önce, çalınan sazın teknik olanaklarını, ses potansiyelini çeşitli açılardan zorlamayı, onları sürekli olarak genişletmeye gayret etmeyi gerektirmektedir. Diğer bir deyişle, sazın kişiliğini zedelemekten ama zaman zaman aşırılığa, teknik maharetlere, saf cambazlığa ve müzikalitesi tartışmalı gösterişli oyunlara başvurarak ses ve tını potansiyelinin bütününe kullanabilmeyi ve hatta genişletebilmeyi amaç edinmektedir. Bunun için çeşitli yollar vardır; özel temrinler yapılır, öğrenci ya da icrâcının teknik seviyesi yükseldikçe zorlaşan egzersizler çalınır, bunları çalabilmek için özel fizik ve fizyolojik eğitimler uygulanır. Öğrenci ise virtüözlük derecesine ulaşmak amacıyla çaldığı saza göre kendi kol ve parmak güç, esneklik ve pozisyonlarını ya da nefes tekniğini veya kapasitesini vs. yani temel fizyolojik olanaklarını geliştirmeye çalışır, onları sürekli olarak zorlar¹¹⁹. Ayrıca bu

¹¹⁷ İŞIKTAŞ, Bilen, Osmanlı'dan Cumhuriyete Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüözite İlişkisi: Şerif Muhiddin TARGAN, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Şubat 2016, s.53

¹¹⁸ ÖĞÜN, Süleyman Seyfi, Türk politik kültürü, Türk Müsikisinde bireyselleşme ve Tanburi Cemil'in virtüözitesi, 2000, İstanbul: Alfa Yayınları, s.438

¹¹⁹ A.g.e s.69

anlamda virtüözlüğün sadece müzik eğitiminde değil, icrâ ve yorumda da devamlılık kazanabilmesi için icrâsı zor saz eserlerinden oluşan uygun bir repertuvarın gelişmesi gerektiği de açıktır.

Virtüöz açısından icrâların anlamlı bir sürekliliğe kavuşması, kurumlaşması ve olağan uygulamaların parçası haline gelmesi için şu üçlünün varlığı ve devamlılığı mutalaka gereklidir. 1. Virtüöz icrâcılar yetiştirmeye yönelik özel öğretim yöntemleri; 2. Özel saz icrâ teknikleri; 3. Virtüözlük becerilerinin sergilenmesine imkan tanıyan bir saz repertuvarı. Bu öğeler birbirini destekleyici ve tamamlayıcı niteliktedir. Bu üç koşul Avrupa’da 18. yüzyılda bir araya gelmiş ve Klasik Batı Müziği’nde günümüze kadar süregelen virtüözlük tartışılmış ve gündemi işgal etmiştir. Söz konusu koşullar oluşmadığı durumda virtüözlüğe neden olacak beceriler olağan icrâların bir parçası haline gelemeyecek, aktarılamayacak, kurumlaşamayacaktır¹²⁰.

Virtüöz adayı için yaratıcılığını keşfetmede doğuştan verili yetenek yanında deneye açık olma ve bunun için de enstrümanla çocuk yaşlardan itibaren çokça vakit geçirme önemli bir aşamadır. Yaratıcılığın ilk keşif aşaması olan erken çocukluk deneyimleri büyük önem taşır. Torrance, yaratıcı düşünce ve yeteneği bir sezgi süreci olarak şu şekilde tanımlar; “Boşlukları, rahatsız edici ya da eksik öğeleri sezip, bunlar hakkında düşünüy ya da varsayımlar kurmak, bunları sınamak, sonuçları karşılaştırmak ve olasılıkla bu varsayımları değiştirip yeniden sınamak.” Barlet ise yaratıcılığı “ana yoldan ayrılma, deneye açık olma, kalıplardan kurtulma” olarak tanımlamaktadır¹²¹.

Virtüöz icrâcı için öncelikli olan sazın tüm teknik sorunlarını aşabilmiş olmasıdır. Kısacası, el hüneri ve ustalık, saza hakimiyet virtüözün en belirgin nitelikleri arasındadır. Medeniyetin gelişiminde, insanın doğayı dönüştürebilme deneyiminde elin rolü büyüktür. Uygarlaşma süreci ya da miti insan elinin özgürlüğe kavuşması ve daha çok beceri kazanmasıyla yakından ilgilidir. Bu becerilerle birlikte, giderek artan kıvraklık kuşaktan kuşağa geçmiştir. Bu yönüyle el, Lukacs’ın ifadesiyle çalışmanın yalnızca bir organı değil aynı zamanda bir ürünüdür¹²².

Bir diğer açıdan Behar’a göre virtüözlüğe giden en önemli nokta arayıştır. Daha zor bir ajilite ve daha ileri gitme arayışı bu süreçte belirleyici ve baskın bir bireysel tavidir. Yalnız bu bireysel arayış savruk ve tesadüflere dayalı olmayıp sistematik ve

¹²⁰ BEHAR, Cem, Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi, YKY, 2015 İstanbul, s.68

¹²¹ IŞIKTAŞ, Bilen, Osmanlı’dan Cumhuriyete Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüözite İlişkisi: Şerif Muhiddin TARGAN, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Şubat 2016, s.370

¹²² A.g.e, s.307

sürekli çalışmayı esas alan bir devamlılık içermelidir. Cemil Bey’in ruhundaki “güzel” arayışı ve doyumsuzluğu belli ki onu farklı enstrümanlarla zaman geçirmeye zorlamıştır. O; tanbur, kemençe, ud, lavta, viyolonsel, zurna gibi teknik olarak da birbirinden çok farklı enstrümanlara dokunmuş ve her birini kendi çalım tekniği içinde, birbirine karıştırmadan çalmayı başarmış bir müzisyendir. Arayış onu, farklı tonlarda akortlu gemi bacalarının düdüklerinden oluşan bir orkestrayla müzik yapma hayali kurma noktasına getirecek kadar kuvvetlidir¹²³. Birol Yayla mülakat esnasında Tanburî Necdet Yaşar ile ilgili anısından bahsederken; “*Hiçbirimiz Cemil Bey kadar çalışmadı.*” cümlesi bu durumu desteklemektedir. Bunun için her müzisyenin ister besteci ister icracı kimliğiyle olsun çalışması ve devamlı o arayışı destekleyecek biçimde araştırması gerekir.

Yine mülakat esnasında Erkan Oğur’un ifade ettiği üzere; “*Virtüözlük disiplin isteyen bir şeydir. Disiplin ve o disiplini uygulama temennisine dayanan, ziyade isteyen, inanç isteyen, sevgi isteyen ayrıca belli bir düzeyde bilgi ve zekâ isteyen, fiziksel yatkınlık isteyen bir durumdur insan için*” demiş ve virtüözlüğün koşulları için önemli noktalara dikkat çekmek istemiştir.

Edip Özışık virtüözlüğün koşulları üzerine düşüncelerini kaleme aldığı denemesinde sanatkarlık ve virtüözlük içindeki ayrıma ilişkin olarak; “*Burada çok önemli gördüğümüz bir müşahede de, ekseriya, virtüözlerin eseri tamamlamaya çalışmakla aynı zamanda sanatkar hüviyetine girebilmeleri keyfiyetidir. Bu halde esere bir şeyler ilave eden ona ayrı bir renk veren virtüöz, virtüözlük hüviyetinin dışında, ikinci bir sanat hüviyetine bürünmüş olmaktadır. Akla başka bir sual geliyor: Madem ki virtüöz tamamıyla teknik bir elamandır, bu teknik eleman, sanatkâr olamaz mı? Musikide söz, ses ve sazı yaratanlar eseri güzellik açısından mütalaa ve tefsir eden ve faaliyetleri yaratmaya müncer olan kimseler dışındakilerin sanatkâr sıfatı ile tavsif edilmemeleri uygun olur. Ana vasfı itibariyle sanatkâr sayılmayan virtüözün sanatkâr olmasına, olabilmesine tabiatı ile hiçbir mani yoktur. Yani sanatkarlık ve virtüözlük vasıfları bir kimsede pekâlâ birleşebilir. Hatta bu birleşme bir nispet dahilinde lüzumludur bile. Böylece yaratmanın tamamlanması halinde ortaya (virtüöz-sanatkâr) çıkmaktadır ki bu vasfı ile virtüöz veya bu vasfı ile sanatkâr, musiki dünyasının bir “mücevheri” sayılmalıdır. Peşinen belirtelim ki sanatkarlıktan virtüözlüğe ve*

¹²³ Mesud Cemil, Tanburi Cemil’in Hayatı, 2002, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, s.51

virtüözlükten sanatkarlığa yükselme olabilir. Şu veya bu şeklin daha makbul veya muteber olacağı hakkındaki iddia ise abestir.” ifadeleriyle dikkat çekmiştir¹²⁴.

4.2.2 Batı Müziğinde Çalgı İcrâsında Virtüözlük

Günümüzde özel teknik becerisiyle vasıflandırılmış icracı müzisyenler için kullanılan virtüözlük terimi, 16. ve 17. yüzyılda İtalya'da hayatı yaşama, nezaket, yaşam tarzı konularında mükemmel kimseler için kullanılırdı.

Virtüözlük terimi Almanya'da ise 18. yüzyılda bahsi geçmeye başlamış, sıra dışı teori, kompozisyon, pratik icrâ becerisi ve kapsamlı eğitim alan müzisyenleri tanımlanmaktaydı. Guiseppe Tartini (1692-1770) ve P.A. Laeutern gibi 18. yüzyıl kemancıları, virtüözlük terimini bu açıdan (ünlü şekilde) temsil etmişlerdir. Fakat 18. yüzyıldan sonra virtüözlüğün manasına olumsuz anlamlar da eklenilmeye, müziğin şiirsel ve ruhani yanlarını vurgulayan bu dönemde, virtüözlüğün mekanik kısmını bir rehber gibi görmüş, "nihai amaç bu olmamalıdır" diye yorumlanmaya başlanmıştır. Robert Schumann (1810-1856) bu anlam doğrultusunda hor görülse de "gerçek virtüözlüğün, müziğin aşırı bir elementinden ziyade elzem bir elementi" olduğunu vurgulamıştır¹²⁵.

Virtüözlük yalnızca müziğin iletim aracı gibi atfedilmekle kalmamış enstrümantal tekniğin aracılığıyla yeni kompozisyonel ifade olasılıklarına kapı açmıştır. İdeal icracı ve yaratıcı sanatçılığın timsali olan Niccolò Paganini (1782-1840) ve Franz Liszt (1811-1886) gibi isimlerle virtüözlük terimi başka bir zirveye çıkmıştır. Fakat 19. yüzyıldan günümüze enstrümanında daha iyi icracılar ortaya çıkmış olsalar da bu icracılar, sanatlarını sanatın hizmetine adadıkça virtüözlük namından uzak durmuşlardır.

16. ve 17. yüzyıl Avrupa'sında müzikle uğraşanlar arasında bir hiyerarşi olduğu kabul edilmektedir. Usta bir icracının hiyerarşideki yeri bestecinin, nazariyatçının, orkestra şefinin altında görülmüştür. Bu dönemde, müzikte derin görüşleriyle tanınmış aynı zamanda teknik hünerleri çok yüksek (sonraki anlamıyla) virtüöz sayılması gereken kimseler yok değildir fakat bu şahsiyetler ortalıkta pek görünmeyen, müzik meclislerine uğramayan, kendi köşesinde çalışan, halkın tanımadığı, bugün bile müzik tarihindeki yerlerini netleştirelemeyen yetenekli müzisyenlerdir. 18. yüzyılın ikinci

¹²⁴ ÖZİŞİK, Edip, *Musıki Sanatı*, İstanbul 1963, s.115

¹²⁵ Metzler *Sachlexikon Musik*, Stuttgart, 1998, s.1136

yarısından sonra bu durum değişmeye başlamıştır. Virtüöz, saz icrâsında ün kazanmış kişilere veya şarkıcılara ithafen kullanılmaya başlanmıştır. 19. yüzyıl ise virtüöz denilen kişilerin altın çağı olmuştur. Virtüöz denilince akla ilk gelenler keman, piyano çalanlardı; gırtlak hünerleri gelişmiş olan şarkıcılarla üstün nitelikli orkestra şefleri de virtüöz sayılmışlardır¹²⁶.

Batı Müziği tarihi içinde zamanla ortaya çıkmış olan bir alan da yorumculuk üzerinedir. Batı Müziği'nin tarihi bu bakımdan ele alındığında, birbirinden çok farklı iki döneme ayrılır. 18. yüzyılın sonuna kadar yorumcunun besteciden ayrı olmayacağı kabul edilmiştir. 19. yüzyılın başındaysa besteci ve yorumcu iki ayrı kişi olması kabul edilmiştir. Yani, besteci ile dinleyiciden oluşan iki halkalı zincire artık yeni bir halka eklenmiştir. Bu dönemde "Besteci-İcrâcı-Dinleyici" zinciri oluşmuştur. Bu yeni algı, icrâcı kesimi daha önemli noktaya taşımıştır. Çünkü dinleyici çoğunlukla karşısında besteciye değil icrâcıyı görmeye başlamıştır. Bu dönemlerde karşımıza iki önemli isim; Niccolò Paganini ve Franz Liszt ön plana çıkmaktadır. İkisi de hem besteci hem de icrâcıdır.

Batı Müziği'ndeki romantizm geleneksel müzik ortamları tasfiye edilmiş olan müzik adamına yepyeni açılım imkanları sunmaktadır. Niccolò Paganini, bunun gerçek anlamda prototipidir. O, gelenekleri içinde hiçbir zaman olmadığı kadar bireyselleşmiştir artık. Müziğinin yeni kaynağı ise makro-kozmos değil, mikro-kozmostur. Batı Müziği'ndeki romantik dönem, müziğin ilerleyen kapitalist pazar ilişkileri karşısında önlenemez değişimleri ile yüklüdür. Virtüözite olgusunu hazırlayan tarihsel koşullar tam da burada ortaya çıkar¹²⁷. Virtüöz bir kimlik olarak "Paganini" ismi müzikte romantik stilin anlatım olanaklarının geliştirilmesi demektir. Kendi bulduğu çalma teknikleri keman icrâsını bütünüyle başka bir boyuta taşımıştır. Kemanın ses yoğunluğunu geliştirmiştir, parlak ve çekici pasajlarla, çift seslerle çalabilme kolaylığını bulmuştur. Teknik gösteriyle (gam, arpej, kadans) çekici ezgileri birleştirmiştir. Çeşitli yay ve parmakla çalma tekniklerini bulmuştur. Böylece kemanda anlatımı zenginleştirmiştir. Bununla birlikte Paganini müzik tarihinde yalnızca üstün yeteneğiyle erişilmez bir teknik hakimiyete sahip sanatçı olarak yer almadı aynı zamanda Romantik besteciler üzerinde sanatta virtüözitenin kullanımının yönünü

¹²⁶KIYAK, Hüseyin, Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey; AKSOY, Bülent Tanburi Cemil, Eski Tanbur Üslubu, Virtüözlük üstüne, Kubbealtı, 2017, s.348

¹²⁷ ÖĞÜN, Süleyman Seyfi, Türk Politik Kültürü, Türk Mûsikîsinde bireyselleşme ve Tanburi Cemil'in virtüözitesi, Alfa Yayınları, 2000, İstanbul, s. 463

belirlemiştir. 19 yaşında çaldığı “24 Kapris (Caprice)” adlı parçaları müzikal icrâda bir meydan okumaya işaret etmektedir. Barok çağda fûg formunda yazılan klavsen parçalarını ifade eden Kapris, Paganini’nin yaşadığı dönemde (Romantik dönem) özgür formda duygu yüklü eserlere dönüşmüştür. Paganini’nin kaprisleri ise formun en yetkin örnekleridir (Resim-1). Romantik müziğin zirvelerinden Hector Berlioz (1803-1869), Paganini için viyola ve orkestra eşliğinde büyük eseri “Child Harold” senfonisini yazmıştır¹²⁸. Paganini, çalgı müziğine hem repertuvar olarak hem de benzersiz yeteneklere sahip bir virtüöz olarak katkı sağlamıştır¹²⁹.

Virtüözite bir başka açıdan bakıldığında da sınırları değiştirmekle ilgilidir. İcrâcı yeni ve daha zorlayıcı bir sınırı aşmazsa virtüöz olarak artık görünmeyecektir. Hem niteliksel hem de niceliksel olarak sınırları aşabilir. Liszt’de bu hareketlilik çarpıcı biçimde gözlenmektedir. Onun müziği durağan değildir ve her defasında sınırları tekrar inşa eder¹³⁰.



Resim 1. 24 Kaprisin El Yazmaları

¹²⁸ IŞIKTAŞ, Bilen, Osmanlı’dan Cumhuriyete Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüözite İlişkisi: Şerif Muhiddin TARGAN, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Şubat 2016, s.63

¹²⁹ SACHS, H. Virtuoso: The life and art. Great Britain: Thames and Hudson, 1982, s.31

¹³⁰ GOOLEY, D., The Virtuoso Liszt, UK: Cambridge University Press, 2004, s.1

Liszt'in virtüöz icracı kariyeri 1846 yılında aldığı bir kararla orkestra yöneticiliği ve kompozisyona yöneldiği ana kadar devam etmiştir. Liszt kendini tamamen Fransız müziğinin manevi özüne ve devrimci sanat görüşlerine adanmıştır. Hayatının en önemli yıllarında bu müziği tüm çalışmalarına renk ve yön vermiştir. Bütün romantik müzikte olduğu gibi burada da klasiklerden bağı koparmak, formda bireyselliğe içerikte ise tam bir özgürlüğe varmak söz konusu olmuştur¹³¹.

Liszt'e göre piyano sadece parmaklarla ve ellerle değil; aynı zamanda kollar, sırt ve bütün bedenle birlikte çalınmalıdır. Düşüncelerini ve reflekslerini olağanüstü hızıyla enstrümanın sınırlarını genişletmek için Paganini'nin kemanda yaptıklarını örnek almış ve piyanoda limitlerin ötesine geçmiş, senfonik piyano tarzını ortaya çıkarmıştır. Piyanyu orkestra gibi kullanması kendisini diğer piyanistlerden ayıran en büyük özelliğidir. Paganini, döneminin klasik kurallarına bağı kalıp şeytani bir ustalikle kendisini göstermeye devam ederken; Liszt piyanonun romantik literatürüne ve armonik yazı biçimine yenilikler getirmiştir¹³². Piyanonun olağanüstü teknik imkânlarını göstererek dinleyiciyi heyecanlandırmak yerine, sanatının kusursuzluğunu ortaya çıkararak dikkatleri üzerine çekmiş böylece ilk büyük popüler piyanist olmuştur¹³³. Bununla birlikte Howard S. Becker, "*Rönesans'tan on dokuzuncu yüzyıla kadar virtüöz icracılar, bestecilerin yazdığı partisyonları süslediler ve doğaçlama yaptılar.*" demiş, Liszt'in yazmış olduğu "*From Paganini Etudes*" eserleri de bu savı kanıtlamıştır¹³⁴.

Liszt ve Paganini çalgılarında teknik anlamda yepyeni sınırlara ulaşırken, virtüöz kavramının yalnızca 19. yüzyıl romantizmi içinde değil, bu duvarların aşıldığı modern 20. yüzyılın kaosu içinde de simgesel isimlerine dönüşmüşlerdi. Bu tür simgesel isimler 20. yüzyılda yalnız Batı Klasik Müziği'nde değil Doğu Makam Müziği içinde de kendilerine yer bulmuş; daha çok modernleşen ve toplumsal anlamda form değiştiren topluluklarda karşımıza çıkmış, virtüöz kimlikleriyle de müziğin hem içeriğini hem icrâsını dönüştürmüşlerdir¹³⁵.

¹³¹ PAMİR, Leyla, Müzikte yaratıcının gücü, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981

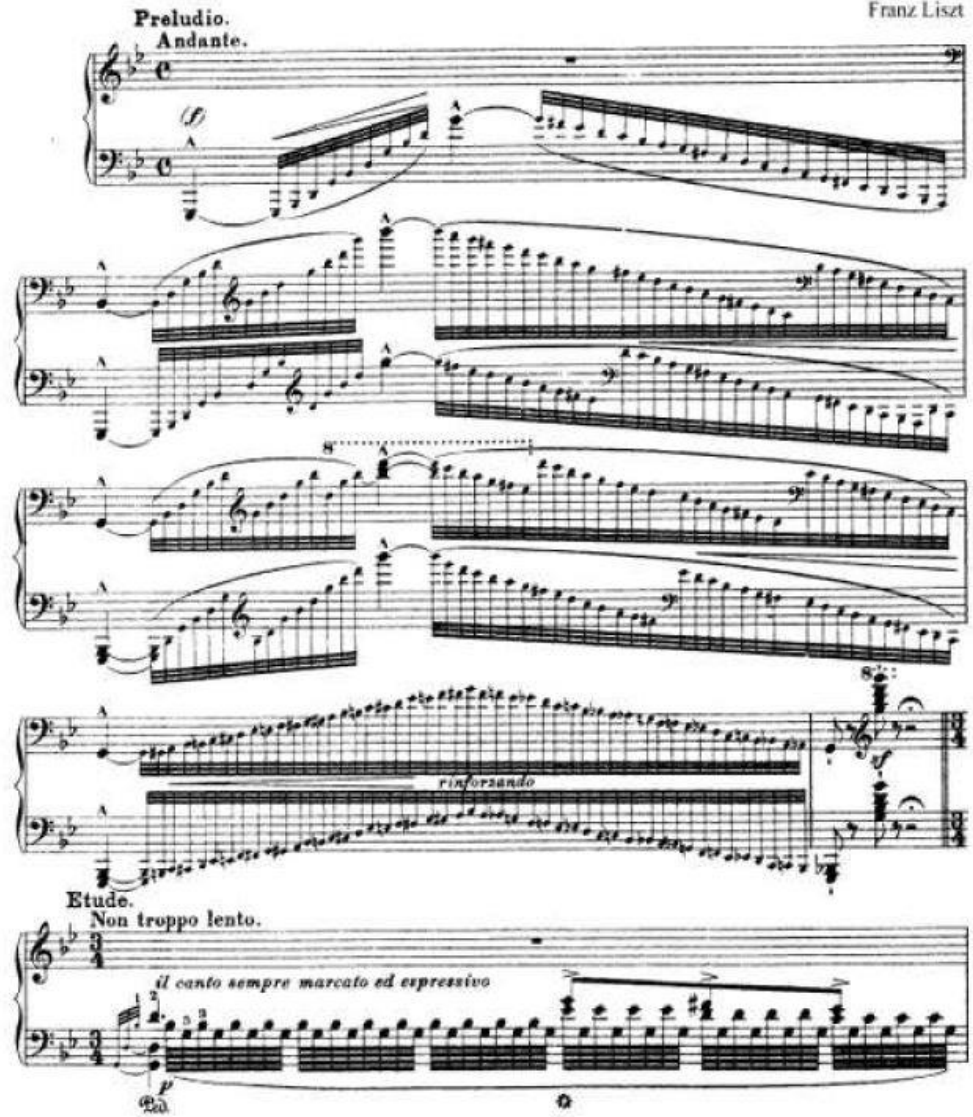
¹³² WHITTALL, A., Romantic music: A concise history from Schubert to Sibelius, 1987, London: Thames and Hudson, s.87-88

¹³³ KAMIEN, R., Music: An appreciation. USA: McGraw- Hill Inc, 1990, s.236

¹³⁴ BECKER, Howard S., Art Worlds, University of California Press, Ltd., 1982, London, s.19

¹³⁵ IŞIKTAŞ, Bilen, Osmanlı'dan Cumhuriyete Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüöze İlişkisi: Şerif Muhiddin TARGAN, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Şubat 2016, s.70

From Paganini Etudes
(1851)



Resim 2. Franz Liszt'in Paganini'nin kaprisleri üzerine yazdığı 1 numaralı etüdü.

Virtüözlerin sayıca artması besteci ile icracı virtüözü birbirinden ayırmıştır. Aynı zamanda bu durum 19. yüzyılda amatörlerin, orta derecede yetenekli icracıların çalamayacağı bir müzik yazılmasına yol açmış, bestecilikte de virtüözlüğü yanında getirmiştir. Bu ayrışmadan sonra bestecinin düşünmediği, istemeyeceği, eserinin sınırlarını aşan icrâlar yapan icracılar virtüözlük üzerindeki tartışmaları alevlendirmiştir. Franz Liszt bu tartışmalar içinde; “bir yorumcunun işlevi, pasif ve basit bir nota okuyucusu olmak değil aksine “virtüöz bir şair”olmaktır” ifadesiyle icracının sadece var

olan besteyi seslendiren olmaması gerektiğini aynı zamanda eseri icrâ ederken yaşaması ve esere ona hayat vermesi gereken sanatçı olması gerektiğini, bunu yapabilen icrâcının virtüöz olarak kabul edilmesinin doğal olduğunu belirtmiştir.

20. yüzyıla doğru virtüözlüğün, parmak hünerleri çok olan kişi anlamına gelmesinden besteciler ve eleştirmenler rahatsızlık duymaya başlamıştır. İcrâcının, besteciye uymakla görevli olduğunu savunan Wagner, virtüözlerin “icrâcı sanatçıyı yozlaştırdığına sonunda ona asıl görevini unutturduğuna” dikkati çekmiş; “*Virtüözlüğün saygınlığı yaratıcı sanat için duyduğu saygıyı kaybetmemesine bağlıdır; bunu hafife alır, oyun oynarsa kendi haysiyetini çiğner.*” ifadeleriyle eleştirmiş ve daha da ileri giderek “*Sahnede olması gereken şey, sanat eserinin katıksız bir şekilde sunulmasıdır, icrâcının dikkati başka bir yöne çeken bireyselliği değil.*” sözleriyle virtüözlüğe bakışının daha sert olduğunu göstermiştir¹³⁶ İcrâcıda sadece parmak ustalığı değil yorumlama yeteneği de arayan Schumann yorum özelliği taşımayan icrâları “*virtüöz tıngırtısı (Virtuosen geklimper)*” olarak nitelendirmiştir¹³⁷. 20. yüzyılın ilk yarısında Chopin hayranı olan Andre Gide’nin virtüözler hakkında yazdıkları çarpıcı hale gelmektedir. Chopin’in her türlü gösteriştan kaçınan, mütevazı bir besteci olduğunu ve eserlerinde yalın müzik cümleleri kurduğunu, virtüözlerin icrâyı etkileyici kılmak uğruna ayırım gözetmeden onun bütün eserlerini mümkün olan en hızlı biçimde çaldıklarını, oysa kimi eserlerinin notasına “hafifçe, incelikle” çalınmasını uyarısını koyduğu halde buna uyulmadığını, kısacası virtüözlerin onu sömürdüklerini belirtmiştir. Hatta Andre Gide’in güncesinde “*Virtüözlükten nefret ediyorum.*” yazdığı bilinmektedir¹³⁸.

20. yüzyılın ikinci yarısında bir önceki yüzyıldan kalma *müzikteki virtüözlük* öz manasından ayrılmış olup, sanatı sanat için yaşayan icrâcılar açısından müzikte virtüözlükten daha önemli değerler olduğunu düşünerek virtüözlüğün kıymetinin gözden düşmesine sebep olmuşlardır. Müzikte ilk olarak 15. yüzyılda Avrupa’da iyi icracılar için kullanılan *virtüözlük* terimi, artık 20. Yüzyılın sonlarına doğru sadece iyi icracı değil *icrâ esnasında enstrümanının sınırlarını zorlama* ilkesi ile vuku bularak mana kaybını yaşamış olacaktı. Bu durum aslında başka bir açıdan bakıldığında virtüözlük manasının icrâcı için daha geniş unsurlar içeren bir kelime olduğunun da

¹³⁶ WAGNER, Richard, “The Virtuoso and the Artist”, yayıma hazırlayan Charles Osborne, Peter Owen, Londra, 1973, s.111-112

¹³⁷ AKTÜZE, İrkin, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.646

¹³⁸ GİDE, Andre, Chopin Üzerine Notlar, çeviren Ömer Bozkurt, Can Yayınları, İstanbul, 2010, s.50

göstergesi sayılmıştı. Bu durumu iyi analiz eden Edward Said; “ *gün geçtikçe virtüöz performansı ritüellerinde, her şeye rağmen kompozisyon tekniklerinin dinleyici ile yabancılaştırıcı mesafesinin, virtüözitenin göreceli olarak nadir bulunuşuna karşın, yine de müzikteki varlığını sürdürecektir.*” ifadesinde bulunarak müzikteki virtüözlüğün kompozisyonel olarak her ne kadar dinleyici ile icracı arasına mesafe koyan bir tarafı da olsa her daim devam edeceğini ileri sürmektedir¹³⁹.

Klasik Batı Müziği, Kıta Avrupası’ndan, küresel dünyaya genişleyerek yayılan günümüzde Japonya, Çin gibi Uzakdoğu ülkelerinde etkileri devam etmektedir. 20. yüzyıl ile birlikte konservatuar sayıları artmış ve çok sayıda insan müzik öğrenimi görüp bu alana girmiş böylece icrâda teknik seviye çok yükselmiştir. Eskiden “çalınamaz” denen eserler artık çalınabilir duruma gelmiştir¹⁴⁰. Bu durum müziğin bir endüstriyel ortama devrilmesine neden olmuş ve “müzik endüstrisinin” virtüöz diye öne sürdüğü kimi icracıların ustalığının sadece parmaklarındaysa yüzeyselliğinin kolaylıkla fark edilebilirliğine neden olmuştur. Tanınmış iyi icracılar konser programlarında içerik bakımından özellikli olan eserlere öncelik tanımakta, parmak hünerlerini göstermeyi daha çok istek parçalara yansıtmakta veya hazırladıkları kayıtların boşluklarına koymaya başlamışlardır¹⁴¹.

4.2.3 Türk Mûsikîsinde Çalgı İcrâsında Virtüözlük

Türk Mûsikîsinde Tanburî Cemil Bey dönemine kadar virtüözite ve yorumculuk kapsamına giren saz icracılarına pek rastlanılmamaktadır. Türk Mûsikîsinin dönemsel olarak form biçimlerine bakıldığında da böyle bir beklentinin olmadığı söylenebilir. Türk Mûsikîsi geleneğinde yetişen saz icracılarının hemen tümü, Batılı anlamdaki virtüözlük talebi veya beklentisi içinde de olmamıştır. Burada gerekçeler çeşitlendirilebilirse de Türk Mûsikîsi’nin hem yapısal özelliği, hem algılanış biçimi temel gerekçeyi oluşturmaktadır¹⁴². Türk Mûsikîsi sazlarının ses genişlikleri üç buçuk oktavı geçmemektedir. Dahası saz eserlerinin çoğunluğu iki oktavlık ses genişliği içinde seyir göstermektedir. Buna ek olarak çalgı icrâsı insan sesinin yanında veya arka plânda

¹³⁹ SAID, Edward, Müzikal Nakışlar, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, s.18

¹⁴⁰ KIYAK, Hüseyin, Yüzyıllık Metinlerle Tanburî Cemil Bey / AKSOY, Bülent Tanburî Cemil, Eski tanbur üslûbu, Virtüözlük üstüne, Kubbealtı, 2017, s.353

¹⁴¹ A.g.e

¹⁴² GAZMİHAL, Mahmut Ragıp, Türk Ötkü Çalgıları, K.Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 23

kalması dolayısıyla oktav genişliğine ihtiyaç duyulmamış ve repertuvar geliştirilememiştir. Ayrıca saz icrâsı eğitiminin bir sistematik içermemesi diğer gerekçelerden biri olarak kabul edilebilir¹⁴³.

20. yüzyılda bazı Türk Mûsikîsi bestecileri bilinçli olarak bazı virtüözlük öğeleri taşıyan saz eserleri (daha çok saz semaileri ve bilhassa bunların dördüncü hanelerini) bestelemişlerdir. Başta bu yolun öncüsü Tanburi Cemil Bey olmak üzere Refik Talat Alpman, Hasan Ferit Alnar, Şerif Muhittin Targan, Refik Fersan, Reşat Aysu, Ömer Altuğ, Münir Mazhar Kamsoy gibi saz eserleri bestecilerinin bazı eserleri bu bilinçli virtüözlük deneme ve arayışlarının izlerini taşır.

Osmanlı modernleşmesinin müzik üzerindeki izlerinin bir sonucu olarak saza yönelik repertuvarın ortaya çıkışını sağlayacak ustalıkta ve yüksek müzikal yeteneklere sahip icrâcılarının yetişmesi, performans anlamında sazın sınırlarını dönüştüren arayışların süreklilik kazanması, geleneksel icrâ kalıplarının sınırlarının alabildiğince zorlanması terminolojik olarak yeni icrâcıyı tanımlayacak bir sözcük arayışını zorunlu kılmıştır. Cemil Bey'e kadar olan dönemde icrâcılık anlamında bu şekilde bir zorunluluk olmamıştır. Her şeyden önce sözlü müzik geleneğinin makam müziğinin ana eksenini oluşturduğu bir yapı içinde esas olan saz icrâsı değil vokal icrâdaki ustalık öncelenmiştir. Saz, bu vokal ustalığını süsleyen, ona eşlik ederek renklendiren bir ikincil konuma sahip pozisyonda kalmıştır¹⁴⁴.

Cemil Bey ve Udi Nevres gibi yüksek icrâcılık yeteneğine sahip usta çalgıcıların yetiştiği modern dönemde bunları tanımlayacak bir terminoloji ancak Batı'daki örneklerinden yola çıkarak oluşturulmaya çalışılmıştır. Gelenek, sazendenin ustalığını ve icrâ inceliklerini tanımlarken “üstat” tabiri kullanılmış, üstatlığın en önemli göstergesi olarak da hafızaya nakşedilmiş eserlerin çokluğu, ezbere alınmış eserlerin sayısı kıstas olmuştur. Üstatlık mertebesi için geleneğin getirdiği kural ve kalıplara uyum zorunluluk olarak belirlenmiştir. Örneğin Atrabü'l Asar'da Es'ad Efendi, üstatlık hakkında yorumlar geliştirirken her şeyden evvel kurallara uymasını öncü kural olarak tanımlamıştır. Böylece müzik zanaatkârları camiasının bazı yerleşik, standart, formel beklentilere tatmin edici cevaplar vermiş olması gerekli kılınmıştır. Şaşırtıcı yeniliklerin, kişisel ifade yeteneğine dayanan sürprizlerin, tamamen özgün üslup özelliklerinin, gerek şekil gerekse içerik açısından standart dışı tekil girişimlerin bu

¹⁴³ BEHAR, Cem, Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi, YKY, 2015, İstanbul, s.68-69

¹⁴⁴ IŞIKTAŞ, Bilen, Osmanlı'dan Cumhuriyete Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüözite İlişkisi: Şerif Muhiddin TARGAN, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Şubat 2016, s. 305

müzik estetiğinde yeri olmamıştır. Müzisyenlerin bazı kuralları zorlaması ya da kimi zaman onları yok sayarak bir “reh-i nârefte” (yürünmemiş yol) açması ve bunun müzik kamuoyunca olumlu karşılanması ancak 19. yüzyıl sonrasında, bireyin ve bireysel ifadenin ön plana çıktığı romantik akımının etkisiyle olmuştur¹⁴⁵.

Saz müziğinde Cemil Bey’in yaptığı köklü icrâ değişimiyle birlikte geleneğin üstattan beklediği en önemli ölçü olan standartlara uyum meselesi bütünüyle sarsılmıştır. Cemil Bey, geleneksel üstat kavramından farklı bir kimliğe sahiptir. Bu nedenle üstaddan farklı bir terminolojiye ihtiyaç duyulmuştur. Rauf Yekta Bey, Cemil Bey’in ölümünden sonra kaleme aldığı makalede söz ederken “musikar” terimini tercih etmiştir. Bu terimi; Batı’daki virtüözün karşılığı olarak kullanmıştır. Cemil Bey’in sonrasında bu terime müzikal olarak en çok karşılık gelecek isim şüphesiz Şerif Muhiddin Bey’dir. 1920’li yılların sonlarından itibaren kendisi için virtüöz tanımlaması yabancı ve yerli eleştirmenlerce kullanılmaya başlanmıştır¹⁴⁶.

Türk Mûsikîsi’nde virtüözlük kavramıyla ilgili Neyzen Salih Bilgin; *Virtüözlük bence bizim musikimizde olmayan bir terim. Usta sazendeler demek daha doğru olur. Bizdeki belki karşılığı böyle bir şeydir. Benim için Niyazi Sayın Hoca bir örnektir bu dediğimize. Yaşadığı müziği hayatına giydirmiş, bütünüyle yaşamıştır. Bizim müziğimizde de çok iyi saz icrâ etmek virtüözlüğe yetmez. Yanında başka şeyleri de çok güzel yapmanız gerekiyor.*” derken Tanburî Birol Yayla; “*Aslında virtüözlük de üstatlık da Türk Mûsikîsinin bünyesi ile çok örtüşmeyen terimlerdir. Bence son 40-50 yıl içinde literatürümüze girdi bu kelimeler.*” ifadelerini kullanarak önemli açıklamalara yer vermiştir. Günümüzde kanun icrâcısı olarak yazmış olduğu eserler, etütler açısından virtüöz olarak anılan Göksel Baktagir ise; “*Bizim musikimizde gerçek virtüöz, formlarımızı çok iyi harmanlamış ve büyük ustalıkla uygular hale gelmiş, üstün meziyetli sanatkârlar için kullanılmalıdır.*” demiştir.

15. yüzyılda Anadolu’da yazılan ilk edvarlardan olan Kırşehir Edvarında üstat kelimesi müzik eğitimcisi olarak tanımlanmış ve üstat olabilmekle ilgili bilgilere yer verilmiştir. Doğrusöz adı geçen edvarı konu edindiği doktora tezinde, edvardaki üstatlık kavramı ile ilgili bilgileri; “*Üstadı tanımlarken onu kâmil üstat olarak tanımlar ve bu tanıma göre, kendi okumuş, bilmiş, işitmiş ve öğrenmiş olan üstadın hizmetine girmekle*

¹⁴⁵ BEHAR, Cem, Şeyhülislam’ın müziği: 18. yüzyılda Osmanlı/Türk musikisi Şeyhülislam Es’ad Efendi’nin Atrabü’l-Âsâr’ı, Yapı Kredi Yayınları, 2010, İstanbul, s.103-106

¹⁴⁶ IŞIKTAŞ, Bilen, Osmanlı’dan Cumhuriyete Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüözlük İlişkisi: Şerif Muhiddin TARGAN, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Şubat 2016, s. 306

başladığını; üstadın öğrenciyi eğitip göstermesi gerektiği, böylece kişinin müziği bilip üstat olabileceğini belirtir... Kırşehirî “Edvar” diye adlandırdığı müzik ilmini bilmenin yanı sıra uygulamanın gerekliliği üzerinde durur ve bugün meşk denilen usûlü dile getirerek uygulamadan yani üstat hizmetine girip eğitim almakdan söz eder. Terkip yapabilmek için terkipleri, avazeleri ve bu ilmi iyi bilmek, bir üstadın hizmetine girip eğitim alıp, üstat olmak gerekir. Bu uygulamaların özellikle kavî (bilgisi, icrâcısıyla güçlü) üstadından öğrenilmesi gerektiği vurgulanır” şekline aktarmaktadır.¹⁴⁷

Müzikal birikimleri arttıkça buna paralel olarak müzikteki seçicilikleri ve hassasiyetleri de artan icrâcılar, kendilerini en iyi şekilde ifade edebilecek sesleri elde etmek için ayrıca çalışmışlardır. Geleneksel Türk Mûsikîsi içerisinde çok hoş duyum sağlayan farklı tınıları elde etmek ve bu tınıları icrâlarına yerleştirmek istemişlerdir¹⁴⁸.

Virtüözlük üzerine mülakat yaptığımız icrâcıların bugün için kendilerine has tonlarının olduğu bir gerçektir. Hepsinin kendilerini çok iyi bir şekilde ayırt edebildiğimiz farklı sesleri ve teknikleri vardır. Bugün belki de bu icrâcıların heyecanla dinleniyor olmalarının sebebi teknik yönlerinin yanı sıra kendilerine ait bir ton ve seslerinin var olmasındandır. Çalgılarından çıkardıkları farklı sesler kendilerini takip eden ve dinleyen herkesi etkisi altında bırakmaktadır. Üst düzey icrâcılara göre o sesleri çıkarabilmenin yolu; güzel hasletlere sahip olmak, kendini tanımak ve Türk Mûsikîsi’ndeki var olan gizemi duygusallık ile birleştirerek ortaya çıkartabilmektir¹⁴⁹.

4.2.4 Türk Mûsikîsinde Sözlü Mûsikî ve Ses İcrâsında Virtüözlük

Türk Mûsikîsinde solistik icrânın nasıl bir gelişim gösterdiğini anlayabilmek için, Osmanlı dönemi Türk Mûsikîsi tarihine, ulaşılabilen kaynaklar ölçüsünde değerlendirmek gereklidir. Osmanlı döneminde icrâ edilen musikiye ilişkin eldeki bilgiler 15 ve 16. yüzyıllardan sonra netleşmektedir¹⁵⁰. Osmanlı’da musiki, Mehterhane, Mevlevihane, Enderûn, musiki esnafı loncaları ve özel meşkhâneler olmak üzere başlıca beş değişik mekanda yapıldı. Bu mekânlar musikinın toplum içinde tanınıp

¹⁴⁷ DOĞRUSÖZ, N. Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehirî Edvarı Üzerine Bir İnceleme, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2007, İstanbul

¹⁴⁸ GÖKSU, Arda, Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreci ile devlet konservatuvarları çalgı eğitiminde kullanılan öğretim yöntemleri üzerine karşılaştırmalı bir araştırma, Doktora Tezi, Kayseri, 2014 s. 193-194

¹⁴⁹ A.g.e

¹⁵⁰ DURGUTLU, Metin, Sözlü Türk Musikisinde Solistik İcrâ Üzerine Karşılaştırmalı bir Çalışma, Haliç Üniv. Yüksek Lisans Tezi, 2013, İstanbul, s. 3

sevilmesini, beste ve konserlerle yaygınlaşmasını sağlayan temel eğitim ve icrâ kurumu niteliğindekiydiler¹⁵¹. Ulaşılabilen yazılı kaynaklar, bu kurumların sözlü Türk Musikisi icrâsının gelişmesinde oldukça önemli rol oynadıklarını gösterir.

Bunun yanında tekkeler de sözlü musikimizin icrâsı konusunda aktif rol üstlenmiş önemli kurumlardan biridir. Bu dönemde tekkeler sadece dinî ritüellerin yerine getirildiği içe dönük mekânlar olmayıp özellikle sözlü musikide yetkin icrâcılarının ve bestekârlarının yetiştirildiği mekânlar olmuştur.

Osmanlı'da Batılılaşma hareketlerinin hız kazandığı dönemde, Mehterhâne, Enderun ve tekkelerin kapatılmasıyla, Türk Mûsikîsi sarayda artık eski önemini ve desteğini yitirmiştir. Bu gelişmeler neticesinde sarayın ve tekkelerin verdiği destekten yoksun kalan sözlü musiki, bazı özel meşk ortamlarında, bazı cemiyet ve vakıflarda icrâ edilerek geliştirilmeye ve yaşatılmaya çalışılmıştır¹⁵².

Sözlü Türk Mûsikîsi'nde solo olarak icrâ edilen formların en önemlilerinden biri gazeldir. Gazel, bir ses sanatkârının belli bir güfte üzerine yaptığı doğaçlama bestedir. Tınısı güzel olmakla birlikte genişliği de uygun olacak bir sese ek olarak, yüksek makam ve edebiyat bilgisi ve ayrıca bestecilik kabiliyeti de gerektiren bir formdur¹⁵³. Gazel, sözlü mûsikîde icrâsı bakımından fazlasıyla ustalık gerektiren neredeyse solistin ses güzelliği, ses genişliği ve musiki bilgisi bakımından kendisini ispat ettiği bir solo icrâ türüdür. Edinilen bilgiler neticesinde solo icrâcılarının, kendi ses özelliklerini göstermek için en çok müstakil olan gazel icrâcılığına yöneldiğini söyleyebiliriz. Türk Mûsikîsi meşk geleneğinden yetişmiş; Hafız Sadettin Kaynak, Hafız Burhan, Hafız Kemâl, Hafız Şaşı Osman, Hafız Aşir, Hafız Sami, Hafız Yaşar, Hafız Memduh, Hafız Ahmet, Hafız Mecid, Hafız Cemal, Üsküdarlı Hafız Ali döneminde yaşamış meşhur gazel icrâcılarıdır.

Ses virtüözlüğü salt bahşedilmiş ses güzelliği ile sınırlı değildir. Örneğin Türk Mûsikîsi'nde eser icrâ ederken dikkat edilecek hususları ve ses icrâsında en önemli özellikleri Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca şöyle sıralamıştır:

- Eseri aslına, yani doğru olarak kabul edilmiş notaya sadık kalarak okumak.
- Telaffuzda titizlik ve güfte liyezonlarına dikkat.
- Süsleme unsurları olan çarpma, tril, grupetto vs. 'de mübalağadan kaçınmak.

¹⁵¹ TANRIKORUR, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s.22

¹⁵² DURGUTLU, Metin, *Sözlü Türk Musikisinde Solistik İcrâ Üzerine Karşılaştırmalı bir Çalışma*, Haliç Üniv. Yüksek Lisans Tezi, 2013, İstanbul, s.4

¹⁵³ TANRIKORUR, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s.49

- Vibrato, glissando ve alt-üst çarpmalardan esas perdeye geliş gibi ses dalgalanışlarında mübalağa ve biteviyelikten çekinmek. Lüzumlu yerde yapılacak vibratoların bir koma tiz veya pese doğru orta süratte olmasına dikkat etmek. Geniş dalgalanmalardan, keçi sesi denilen süratli ve dar vibrasyonlardan kaçınmak.
- Nefesi; kelime cümleleri yarım bırakmayacak şekilde idare etmek (medd-i nefes).
- Pesten tize, tizden pese ses kaydırmalarından ve notaların kıymetlerini keyfi olarak birbirine katmaktan çekinmek.
- Sesin tedricen azalması ve çoğalması hallerinde muvazene ve itidal gözetmek, lüzumsuz vurgulardan kesinlikle çekinmek.
- Her eserin karakterine uygun hareket süratine (ritmine) sadık kalmak, metronomla ritmi tayin edilmiş eserlerde özellikle titiz davranmak.
- Eserin sonuna doğru veya diğer kısımlarında, bestekârı tarafından notada belirtilmemişse alışılmış olan ağırlaşmaya zamansız olarak çok önceden başlamaktan kaçınmak. Bu ağırlaşmayı son ölçü ve hatta karar sesi ile ondan önceki bir veya birkaç nağmeyle sınırlamak tercih olunabilir ve mertebe farkıyla yapılır.
- Mûsikî kurallarına bağlı kalarak; usûl, ritim, melodik yapı ve güftenin gerektirdiği duyguyu yan yana getirerek nüans yapılabilir.
- Bestekar tarafından özellikle işaretlenmemişse, puandorg yapmak hususunda dikkatli olmak.
- Eserleri bitirirken bir oktav tize çıkmayı âdet haline getirmemek.¹⁵⁴

Bu hususları göz önünde bulundurduğumuzda Türk Mûsikîsi'nde ses virtüözü ya da ses üstadı diyebilmemiz için salt ses güzelliği ile açıklanmayacağı anlaşılmaktadır.

Mûsikî tarihimizin Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyet'e ve sonrasında günümüze kadar süregelen seyir içerisinde kayıtlarıyla Türk Mûsikîsi'nin ses virtüözü olarak görebileceğimiz mûsikîşinaslarımız Hafız Burhan, Hafız Kemal (Kemal Gürses), Hafız Şaşı Osman, Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca, Kani Karaca, Münip Utandı, İnci Çayırılı, Meral Uğurlu, Safiye Ayla Targan gibi isimlerdir.

¹⁵⁴ YAVAŞÇA, Alâeddin, Sesin Mûsikî İcaplarına Göre Kullanılması, Ankara, 2011, s.126

4.2.5 Türk Mûsikîsinde İki Virtüöz Örneği

4.2.5.1 Tanburi Cemil Bey Örneği

Tanburî Cemil Bey bir taraftan eski tek sesli kültür mûsikîsinin, bir taraftan Tanzimat'ın getirdiği yeni ruh ve yeni mûsikînin, bir taraftan da halk mûsikîsinin birbirine tamamen zıt, üç köşeli tesir sahasında çok enterasan bir terkiye varmıştı. Cemil Bey, o zamana kadar duyulmamış bir maharetle ve yepyeni renklerle, ananevi Türk sazları üzerinde meydana getirdiği Türk Mûsikîsine mahsus bir nevi emprovizasyonlarıyla, Türk halkı arasında çok kere efsanevi bir şahsiyet gibi telakki edilmişti. Bundan başka Cemil Bey eski Türk Mûsikîsinin, Garp mûsikîlerinin tonal bünyelerini ilk defa mukayeseli bir görüşle mütalaa eden bir eserini 1901'de yazmış, folklor mevzuunun henüz Avrupada'da ilmî bakımdan gelişmediği ve Osmanlı Türklerinin münevverleri arasında halk melodilerinin istihfafla karşılandığı bir zamanda, halk mûsikîsinin değeri üzerinde durmuş, bu melodileri toplamaya teşebbüs etmiş ve kendi şahsi sanat terkibine, bu melodilerden pek çok renk ve motif katmaya cesaret etmiştir¹⁵⁵.

Tanburî Cemil Bey, romantik şahsiyetinin üç dayanağından birini teşkil eden Avrupa musikisiyle nazari olarak meşgul oluyor ve zamanının aristokrasi muhitlerinde büyük bir hürmet ve muhabbet gördüğü için, bu muhitte sevilen Garp musikisine ait eserleri dikkatle dinliyor ve saraylarda Avrupalı mûsikîşinaslarla tanışıyordu. Cemil Bey, bu temasları arasında, eski Osmanlı vezirlerinden Şerif Ali Haydar Paşa'nın nezdinde, devrin büyük piyanisti Godowsky ile tanıştı. Paşa'nın konağında misafir olarak kalan büyük piyanistle hassas ve romantik Türk musikişinası arasında, müzik yolu ile his teatileri günlerce sürdü. Chopin'in hakiki hüviyeti hakkında Godowsky vasıtasıyla derin bir intiba edinmişti.

Sanatçı, geçmişten aldığı mirası sadece tekrar eden değil onu yaşadığı zamana uyarlayan, bugününün değerleriyle ve algısıyla geçmişi kurgulayan bir aktör konumundadır. 20. yüzyıl dönemi Türk Mûsikîsinin böyle bir aktörüdür Cemil Bey. Osmanlı modernleşmesi sürecinde Türk Mûsikîsi'nde bireyselleşmenin öncülerinden olan Cemil Bey'den sonra bu yolda ilerleyen birçok müzisyen olmuştur. Bu noktada, Cemil Bey'in önemi, onun sanat hayatının, tarihin akışının değiştiği bir döneme

¹⁵⁵ ALTAR, Cevad Memduh, 1908 Meşrutiyet'inde Chopin ve Tanburi Cemil Bey, Musiki Mecmuası sayı:185, İstanbul 1963

rastlamasındadır, zira müziğin bireyselleşmesi adına söyleyebileceğimiz konser, plak kaydı vs. gelişmeler -Cemil Bey’le veya değil- yaşanılması kaçınılmaz gerçeklerdir. Ancak Behar’ın da ifade ettiği gibi Cemil Bey’in çok yönlü icrâsının ilham kaynağı Avrupa müziği, Anadolu Halk Müziği yahut da “piyasa tavrı” icrâcıları mı olduğu veya bunlardan hangi ölçüde etkilendiği tartışmalı olabilir; fakat veri yetersizliği sebebiyle daha öncesi karanlık olan Türk Mûsikîsi’nin bildiğimiz ilk saz virtüözüdür. Cemil Bey’i, icrâ ettiği enstrümanlarda ulaştığı teknik hâkimiyetle değerlendirdiğimizde Batılı anlamda da bir virtüöz sıfatını hak ettiği günümüze kadar gelen plak kayıtları sayesinde anlaşılmaktadır¹⁵⁶.

Tanburi Cemil Bey’in gerçek anlamda ön plâna çıkmasının nedeni besteciliğinden ziyade icrâcılığıdır. 8’i peşrev, 7’si saz semaisi olmak üzere toplam 36 eser bestelemiştir (Resim-3). Tanburi Cemil’i diğer icrâcılardan ayıran genç yaşından itibaren kendini benzeri görülmemiş bir Tanbur icrâcısı olarak kabul ettirmesidir. Kendi besteleri dışında, basit melodileri dahi süslemesindeki kabiliyet onun genç yaşta ünlenmesine yol açmıştır. Musa Süreyya Bey’in Tanburi Cemil’in icrâsı hakkındaki şu sözleri dikkat çekicidir; *“Sazların vüs’at-ı icrâiyesi (icrâ imkanları) dahilinde ne yapılmak mümkünse onu icrâyâ muvaffak (başarılı) olurdu. Cemil Bey, umumiyet itibariyle (genel olarak) şark musikisine ajilite denenen sürati vermiştir.*¹⁵⁷ Cemil Bey’in icrâlarını plaklara doldurup, tanıtan ve günümüze gelmesine olanak veren Orfeon Record ise; *“Tanburi Cemil Bey merhum milli ve ananevi Türk alet-i musikiyyelerinde (çalgılarında) ilk büyük virtüöz ve bilhassa aynı zamanda Türk musikisi tarihinde yeni bir devir açan büyük bir sanatkardır.”* demiştir¹⁵⁸. Buna karşın Cemil Bey’in virtüözlüğünü ön plana çıkaran alan; her biri kendi içinde bir beste gibi ayrıntılı motifler, melodik istiflemeler ve makam geçkileri içeren taksimleridir. Cinuçen Tanrıkorur’un ifadesiyle: *“Cemil’in en büyük özelliği, bilinen en büyük taksim bestecisi olmasıdır... Bu taksimler, üç dört dakikalık, plak süresi için iyice hesaplanmış, yayılma-dağılma-tekrar veya kararsızlığa yer vermeyen, makam seyri içinde gidilecek yön ve ezgi sıkıntısı çekmeyen bir akılcılık taşımaktadırlar. Bu yüzden, her yönden dengeli bu küçük kompozisyonları birer “doğaçtan beste” saymak, öncesi olmayan (ya da bilemediğimiz) bu sanat olayına da “taksim besteciliği” adını vermek yanlış olmaz.”*

¹⁵⁶ BALOĞLU, Bekir Şahin, Şimdiki Zamanda Geçmiş Kurmak: Tanburî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından, Güzel sanatlar eğitimi, toplum bilimler etkileşimi uluslararası sempozyumu bildiriler kitabı, Mayıs 2017, İstanbul, s.149

¹⁵⁷ Musa Süreyya Bey, “Tanburi Cemil Bey”, Darüelhan Mecmuası, Yıl 1, S 1, 1 Şubat 1925, s. 19-20

¹⁵⁸ KIYAK, Hüseyin, Tanburi Cemil Bey Hakkında Yazılan Metinler, İstanbul, 2017, s.93

Tanrıkorur, bu noktadan hareket ederek Cemil Bey’i “besteci-virtüöz” olarak tanımlamıştır¹⁵⁹.



Resim-3. Tanburi Cemil Bey’in Şedd-i Araban Saz Semaisi’nin 4.hânesi.

(Cemil Bey’in icrâsının Cinuçen Tanrıkorur tarafından notaya alınmış şeklidir)

4.2.5.2 Tanburi Cemil Bey’in Tanbur ve Kemençe İcrası

Üstün bir doğaçlama yeteneğinin ve üstün icrâ tekniğinin yanı sıra her türlü yeniliğe açık olması Cemil Bey’i farklı yapan özelliklerinden biridir. Kendisinden önceki tanbur icrâ tekniklerini kökünden değiştirdiği gibi tanburu yayla çalmak da Cemil Bey’in buluşudur. Yeni arayışları, viyolonsel, lavtanın Türk Mûsikîsi sazi olarak kullanılmasına yol açmıştır. Cemil Bey’in bu yenilikçi olma özelliği ile müziğe

¹⁵⁹TANRIKORUR, Cinuçen, Türk Müzik Kimliği, Dergâh Yayınları, İstanbul, s.234-235

yatkınlığı, kendisine yepyeni bir anlatım, aktarım olanağı bulmuştur.¹⁶⁰ Cemil Bey'in öğrencisi Kadı Fuad Efendi, Cemil Bey'in tanbur icrâ tekniğinin ve aktarımına dair "*Cemil'in sağ ve sol el tekniğine yıllarca süren sabırlı müşahede (gözlem) ve tahlilden (incelemeden) sonra en halis esasları ile nüfuz etmişti.*" demiştir.¹⁶¹ Babasının hayatına dair yazdığı kitapta Mesud Cemil; "*Tanburi Cemil; Rauf Yekta, Ali Rifat, Musa Süreyya ve onu tanıtmaya çalışan diğerlerine göre, dahi bir virtüöz, bir nevi Paganini'dir. Türk Mûsikîsinde tanbur tavrını esasından değiştirmiş, kemençe ve başka sazların çalınış tarzlarına yaratıcı bir yenilik, canlılık, hareket ve renk getirmiştir.*" demektedir.¹⁶²

Cemil Bey Tanbur sazına daha önceki tanburilerden farklı bir çalış tekniği getirmiştir. Cemil Bey öncesine kadar tanbur az mızrap vuruşlu bir çalgı olarak icrâ edilmişken Cemil bey tanburu daha hızlı mızrap vuruşlarıyla icrâ edilen böylelikle de çok daha kıvrak bir çalgıya dönüştürmüştür. Cemil Bey, yani tanbura başladığı tarihten itibaren iki yıl kadar kısa bir süre içerisinde çalışma tekniğini yönelik ciddi bir farklılık getirmiş ve genç, yaşlı sanat hocalarına yeteneğini kabul ettirmiştir. Cemil Bey'in halk müziğine yoğun bir ilgi duyduğu ve tanburdan önce bağlamayla ilgilendiği düşünülünce tanbur çalış tarzında bağlamanın etkisinin olabileceği ilk akla gelen konudur. Bununla birlikte kemençe icrâsı da çok önemlidir. Kemençeyi Vasil'den öğrenmiş ve kısa sürede hocasının takdirini kazanacak duruma gelmiştir.

4.2.5.3 Tanburi Cemil Bey'in Virtüözlüğü

Tanburî Cemil Bey'in, tanbur çalış tarzına getirdiği yenilik bilinen tanbur tavrının dışındadır ve hatta onun tavrı, zamanı için "*tanbur tavrı*" olarak görülmemiştir. Tanburî Cemil Bey'in çalış tekniği hakkında pek çok kereler, analizler yerine, daha basitine kaçılarak övgülere ve abartılı yüceltmelere başvurulduğunu görüyoruz. Çoğunlukla Cemil Bey'in tanburda devrim yaptığı, bu sazı bambaşka bir hale getirdiği söylenmiştir. Bunun teknik yanları üzerinde durmak ve izah etmektense, adeta metafiziksel sebepler aranmıştır.

Bununla birlikte; Tanburun icrâ tekniğini değiştirmesinin dışında Türk Mûsikîsi çalgılarıyla yapılan icrâlarda virtüözlük öğelerinden sürat, ajilite, şaşırtıcı yenilikler

¹⁶⁰ÜNLÜ, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-gramofon-taş plak*, 2004, Pan Yayıncılık, İstanbul, s.196

¹⁶¹Mesud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1947, s. 132-133

¹⁶²A.g.e. s. 153

sergilemek gibi ögeler; ilk defa Tanburi Cemil Bey’de görülmektedir¹⁶³. Cemil Bey’in virtüözitesini bugüne taşıyan ve müzik yeteneğinin sınırları konusunda sağlam biçimde fikir veren mirası plaklardaki icrâlarıdır. Burda kimi zaman tanbur, kimi zaman viyolonsel, kimi zaman da lavta ya da kemençeyle yaptığı saz eseri ve taksim kayıtları onun parlak icrâsının, tanburda yaptıklarının göstergesidir. Onu aynı devirde plaklar kaydeden başta Hafız Sami, Hafız Osman gibi diğer sanatçılardan ayıran özelliği ise çaldığı çalgının bolluğuydu. Ayrıca yeniliğe açık kimliği, icrâsında dinleyiciyi şaşırtan ve ayrıntılar içeren incelikler Cemil Bey’i 20. yüzyılın ilk çeyreğinde plakların baş aktörü haline getirmiştir¹⁶⁴.

Cemil Bey’in virtüözitesi aslında zamana ve sosyo-kültürel gelişmelere bağlı olarak yorumlanmalıdır. O, modern bir icrâcı olarak geleneğin dışına çıkma cesareti göstermiş, bir ölçüde yerleşik kalıplara baş kaldırmıştır. Cemil Bey, Osmanlı toplumunun bunalım çağında bireysel kimliğini icrâsına bütünüyle yansıtabilmiş, sazının sınırlarını zorlayıp, teknik anlamda yenilikler getirmekle kalmamış, modernleşmenin Osmanlı-Türk Mûsikîsi göstergelerinden biri haline dönüşmüştür. Aslında bu yönüyle Targan’ın öncüsü olduğu açıktır. Batı kültürel kurumlarının ve bunların geleneğin üzerindeki dönüştürücü etkisini gerek Cemil Bey’de gerekse Ş. Muhiddin Targan’da ortak bir nitelik olarak görmek mümkündür. II. Mahmut’tan itibaren Batı Müziği’nin geleneksel müzik üzerindeki etkileri yalnızca formları dönüştürmekle kalmamış icrâ anlayışını biçimlendirmiştir¹⁶⁵.

Mülakat esnasında Birol Yayla’nın Cemil Bey’in virtüözlüğü üzerine; “*Aslında virtüözlük de üstatlık da Türk Mûsikîsinin bünyesi ile çok örtüşmeyen terimlerdir. Bence son 40-50 yıl içinde literatürümüze girdi bu kelimeler. Bu kavram karmaşalarının kökeninde Tanburi Cemil Bey vardır. Öyle bir eşik atlatmıştır ki icrâ etmiş olduğu sazları normal standartlarındaki bütün dengeleri altüst etmiştir. Her şeyi planlamış, tasarlamış son derece sistematik bir insan olduğunu düşünüyorum. Tabir-i caizse günün 24 saatini sazını çalmak ya da sazını nasıl çalacağını düşünmek ile geçirmiştir. Günümüzde kim bu fedakarlığı yapabilir ki? Bir gün Necdet Yaşar bize şöyle bir şey söyledi "Hiçbirimiz Cemil Bey kadar çalışmadık."*” ifadeleri de dikkat çekicidir.

¹⁶³ BEHAR, Cem, Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi, YKY, 2015 İstanbul,

¹⁶⁴ IŞIKTAŞ, Bilen, Osmanlı’dan Cumhuriyete Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüözite İlişkisi: Şerif Muhiddin TARGAN, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Şubat 2016, s. 114

¹⁶⁵ A.g.e

4.2.5.4 Şerif Muhiddin Targan Örneği

Türk Mûsikîsi'nde virtüözlük bakımından isminden mutlaka bahsedilmesi gereken bir diğer kişi Şerif Muhiddin Targan'dır. Targan, Türk Mûsikîsi'nin Batılı ölçülerde yetişmiş ilk virtüözü olarak kabul görmektedir. Targan'ın en dikkat çekici yanlarından biri, kendisini genç yaştan itibaren bir virtüöz olarak yetiştirmiş olmasıdır. Ud çalış tarzına, ciddi anlamda tenik detaylar getirmeye çalışmış ve udu batılı bir virtüözlük anlayışıyla icrâ etmiştir. Türk Mûsikîsi'nde bilinen ilk resitalleri Targan vermiştir. Bu resitaller bugünkü anlamdaki konser salonlarında solo olarak verilmiş ilk konserlerdir. Ayrıca, Türk Mûsikîsi tarihi içinde belirli bir saz için yazılmış ilk besteler ona aittir¹⁶⁶.

4.2.5.5 Şerif Muhiddin Targan'ın Ud İcrası

Şerif Muhiddin Targan, “gelenek”e sırt dönmeden ama modern bir anlayışla bir başka dünyayı kurgulayan ve yeniyi eskiyle çatıştırmayan, önceki dünyanın yıkılmasına izin vermeyen -ama bunu değiştiren- bir sanatkârdır. Kendi sanat evrenindeki başlangıcı anlamlı kılan, “iki dünya arasında” bir yerlerde kültürün birikmiş seslerini mızrabıyla ve yayıyla müzik tarihine yazan, maddenin üretiliş tarzını daha önce hiç söylenmemiş bir şekilde dile getiren ud ve viyolonsel virtüözüdür. Özellikle ud'u, köklü değişikliklere uğratarak karşımıza çıkmış ve bu çalgıyla özdeşleşmiştir. Şerif Muhiddin, gençlik döneminde gösterdiği müzikte olağanüstü talepleriyle ve üstün yetenekleriyle dikkat çekmiştir¹⁶⁷.

Targan, üç yaşında piano ve daha sonraki yıllarda uda sonrada 14 yaşında viyolonsel icrâsına başlamıştır. Ud için geleneksel yapıya aykırı, tamamen batılı, melodik yapıların kullanıldığı etüdler bestelemiştir. Şerif Muhiddin'in hayatının çok önemli bir kısmı yurt dışında geçmiştir. 24 Ağustos 1934 tarihli The New York Herald Tribune Şerif Muhiddin hakkında yazılmış uzun makalede “*Şerif Muhiddin Udda, Paganini'nin kemanda yaptığı inkılabı yapmıştır*” denilmiştir. 1934 yılında Irak Hükümeti'nin daveti üzerine Bağdat'a giderek, şark ve garp mûsiki eğitimi veren konservatuvarı kurmuştur. 1948 yılında da tekrar İstanbul'a dönmüştür.

¹⁶⁶ BEHAR, Cem, Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi, YKY, 2015 İstanbul s.99

¹⁶⁷ IŞIKTAŞ, Bilen, İki Dünya Arasında Bir Virtüöz: Şerif Muhiddin Targan, Türk Edebiyatı aylık fikir ve sanat dergisi, Sayı:527, İstanbul, 2017, s;57

Şerif Muhiddin Batı Müziği'ne son derece hakim olan besteci ve icrâcıdır. Viyolonselde gösterdiği başarının yanı sıra, udda da farklı bir teknik geliştirmiştir. Uda getirdiği teknik geleneksel çevrelerce pek hoş karşılanmamış ve Türkiye'de fazla itibar görmemiştir. Kendi Ud tekniğinin klasik tavıra aykırı düşmesinden dolayı, çoğunlukla udu gitar gibi çalmakla itham edilmiştir. Hatta klasik üslupta bestelemiş olduğu saz eserlerinin yanı sıra klasik tarzda olmayan "Kapris", "Koşan Çocuk", "Kanatlarım Olsaydı" gibi etüdler bestelemiş olması da yine bu çevrelerce hoş karşılanmamış, anlamsız bir kompleksin ürünü olduğu savunulmuştur. Hayatının en verimli sayılabilecek dönemlerini yurt dışına geçirmiş olması sebebiyle, Türkiye'de takipçisi olmamış ve tekniklerini özümseyip geliştirecek öğrenciler yetiştirememiştir. Buna karşın 12 yıl Irak'ta görevli bulunması nedeniyle takipçilerinden Münir Beşir, Cemil Beşir ve Selman Şükür gibi Arap ud icrâcıları, Targan'ın getirdiği teknik sayesinde önemli udileri arasında yer almışlardır.

4.2.5.6 Şerif Muhiddin Targan'ın Virtüözlüğü

Şerif Muhiddin Targan, Türk Mûsikîsinde kendisini batılı anlamda virtüöz olarak yetiştirmiş ve bu yönde ciddi çalışmalar yapmış olan ilk sanatçıdır diyebiliriz. Tek başına bir konser salonunda resital verebilme cesaretini göstermiş olması dahi takdir edilmesi gereken bir konudur. Ciddi bir Batı Müziği formasyonu almış olması belki de bu eğilimi göstermesine sebep olmuştur. Fakat sazı klasik anlayışın dışında düşünerek, yani virtüözite gereksinimi duymadan sadece müziğin ve dolayısıyla melodinin iyi belirtilmesi ve sunulmasının dışında bir anlayışın sembolüdür. Şerif Muhiddin'in virtüözitesi yalnızca teknik üstünlük başka bir ifadeyle cambazlık olarak tanımlanmayacağı görüşü hakimdir. O, saza getirdiği yeni solukla birlikte bunu ortaya koyduğu eserlerdeki duygu dünyasıyla zenginleştirmeyi başarmıştır.

Bilen Işıktaş; doktora tezinde Targan'ın icrâsını ve virtüözlük başarısını anlatırken; *“eserleri hem tereddütsüz retorik bir üslupla hem de müzik icrâ eden pek çok kişinin denemeyeceği, belki de denemeye bile kalkışamayacağı özel bir ifade türünün savunması”* olarak tanımlamaktadır. Yine devamında Targan'ın *“her şeyden önce icrânın sınırlarını genişleterek müziğin hem motife dayanan temel hareketliliğini ve*

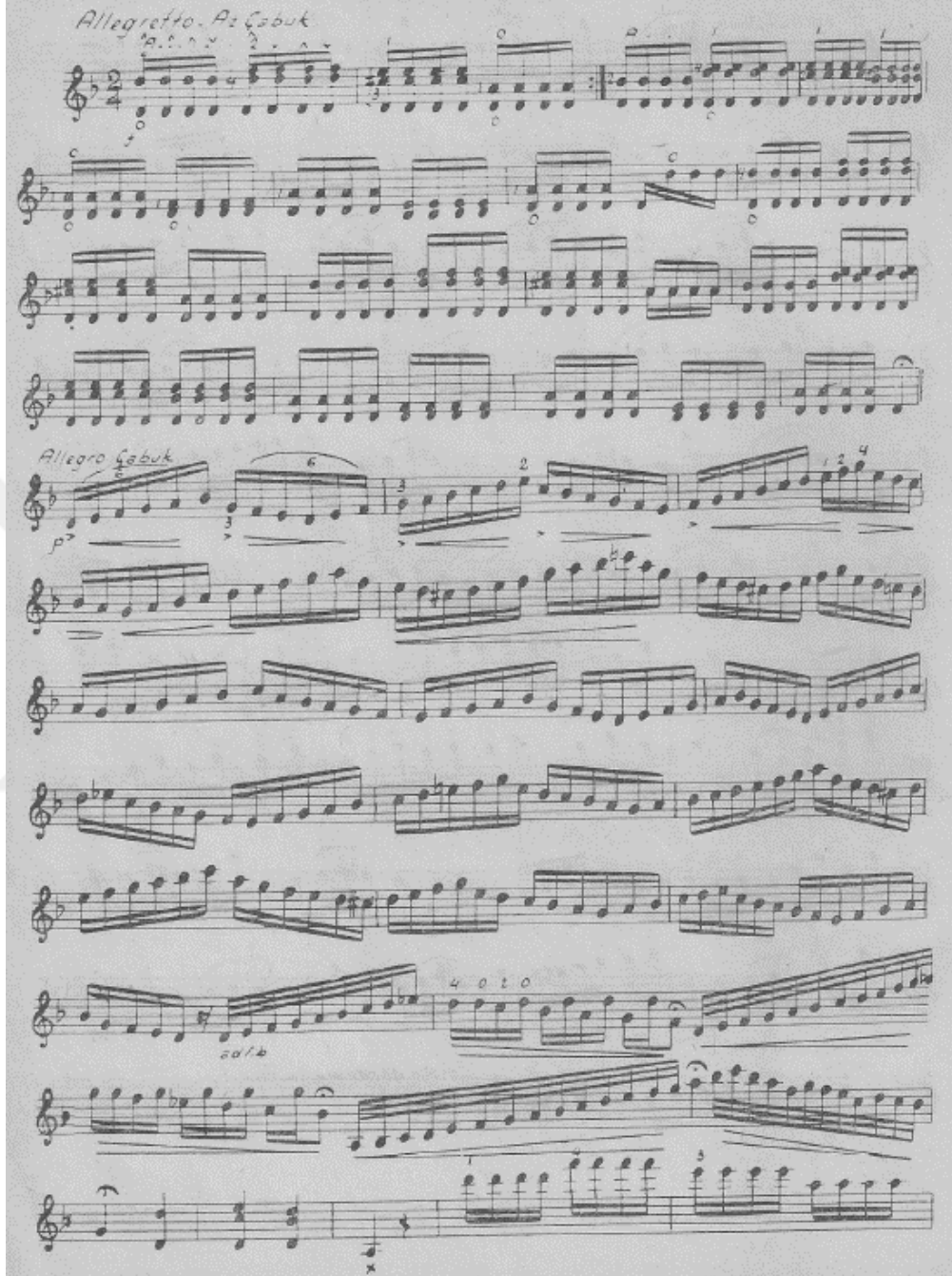
yaratıcı enerjilerini hem de bestecinin ve icrâcının müziği eşit ölçüde inşa eden düşünce süreçlerini göstermesine” olanak sağladığını ifade etmiştir¹⁶⁸.

Şerif Muhiddin hem icrâcî hem de besteci yönü olan bir kişidir. Tıpkı Cemil Bey gibi fazla eser bestelememiştir. Toplam olarak 25 eseri bulunmaktadır ve bunların sadece üçü sözlü eserdir. Saz eserlerinin bir kısmı saz semaileridir. Bu eserlerde klasik melodi yapısının kullanmış olmasına rağmen özellikle dördüncü hânelerinde bir özgünlük bulunmaktadır. Diğer saz eserleri, makamsal özellikler göstermekten ziyade Batı Müziği’ndeki majör-minör ilişkisine dayalı olan etütlerdir. Bu etütlerin tümü ud için bestelenmiştir. Bu nitelikleriyle de Türk Mûsikîsi’nde belirli bir çalgıya özel bestelenmiş ilk eserler kabul edilmektedir. Targan, söz konusu etütlerde udu sınırlarına kadar zorlamış ve ileri pozisyonları kullanarak neler yapılabileceğini göstermeye çalışmıştır (Resim-4). Udi Osman Nuri Özpekel’le yapılan bir mülakatta; *“Nevres Bey’in kapalı seslerdeki hakimiyetini biliyoruz. Yedinci pozisyona kadar rahatlıkla gidip gelebilmiştir (Tiz Neva). Fakat Şerif Muhiddin Bey daha kapris’e başlarken on birinci pozisyonla başlıyor ve dokuzuncu pozisyona (tiz neva) rahatlıkla gidiyor.”* demiştir¹⁶⁹. Hatta kendisi ölümünden kısa bir süre önce hayranı olan genç bir udiye verdiği mülakatta *“Ben kendi hesabıma ud sazında neler yapılabileceğini etüd ettim ve etüdümü yazı ile tespit ettim. Her icrâkar da sazını zorlarsa, bu sazda en fazla nelerin yapılabileceğini, ifade imkanlarının teknik sınırları nedir araştırırsa ve ortaya benimkiler gibi güç örnekler koyarsa, o zaman saz müziğimiz de söz müziğimiz kadar ilerlemiş olur”* demiştir¹⁷⁰.

¹⁶⁸ A.g.e s.308-309

¹⁶⁹ AKSÜT, Sadün, *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı*, İnkılâp Yayınevi, İstanbul 1993, s. 114.

¹⁷⁰ BEHAR, Cem, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, YKY, 2015 İstanbul, s.100



Resim-4. Şerif Muhiddin Targan'ın Kapris 1 nolu eserinin ilk sayfası.

Başka bir önemli konu da Şerif Muhiddin Targan'ın hiçbir toplu icrâya katılmamış ve hiçbir ses sanatçısına (hânendeye) refakat etmemiş olmasıdır. Bu nokta onun “solist” icrâcı olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca mevcut olan kayıtlarda Targan'ın bir saba ilahi ve Neyzen Salim Bey'in hicaz saz semaisinin dışında kendisine ait olmayan hiçbir eseri çalmadığıdır.

Türk Mûsikîsinde gerçek anlamda teknik bir içeriği olan bir çalgı metodu da Targan'a aittir. 1920 ve 1950 yıllarında iki metot kaleme almıştır. Targan'ın metodu; tamamıyla udun ekseninde düşünülerek kaleme alınmış, kendi etütleriyle takviye edilmiş ve Türk Mûsikîsini öğretmek, makamları izah etmek gibi bir amaç taşımamıştır. Bütün bunlardan, Şerif Muhiddin Targan'ın udun gelişmesinde teknik altyapının oluşmasının en önemli faktörü olduğu ve teknik altyapının son derece önemli olduğunu kanıtladığını rahatlıkla söylenebilir.

Türk Mûsikîsi'nde görülmüş bu iki örnek, virtüözlüğün Türk Mûsikîsi'nde uygulanmış olduğunun ve kabul gördüğünün açıklaması niteliğinde düşünülebilir. Bununla birlikte; Tanburi Cemil Bey'in virtüözlüğü müzik çevrelerince daha kabul edilebilir nitelik taşımıştır. Tanburi Cemil Bey, Türk Mûsikîsi yapısına fazlaca uymuş ve icrâsında geleneksel kalıplara paralel bir özellik göstermiştir. Buna karşın Muhiddin Targan, Türk Mûsikîsi yapısallığından ayrılmış ve “Batılı” anlamda bir virtüözlük örneği sunmuştur. Bu nedenle de rağbet görmemiştir.

4.3. Tez Araştırmasının Amacı

Yukarıda sunulan bilgiler ışığında; Batı Müziği'nde virtüözitenin varlığı kabul edilmiş hatta terimin kökenleriyle paralel olarak teknik kriterlerle yaşatılmıştır. Ayrıca tüm kesimlerce ortak kriterler ışığında kabul gören virtüöziteden artık uzaklaşma çabalarının olduğu yadsınamaz gerçek olarak göz önüne konulmuştur. Buna karşın Türk Mûsikîsi'nde virtüözlüğün varlığı ya da yokluğu hakkında görüşler aktarılmış, Türk Mûsikîsi'nin yapısal biçimlerinin imkan vermediği belirtilmiş olsa da gündelik dilde kullanıldığı gözlemlenmiştir. O halde gündelik dilde kullanılan bu terimin gerçekten müzikolojik bağlamda mı kullanılmıştır ya da icrâ biçimine veya Türk Mûsikîsi'nin oluşturduğu duygusal yükün (derinlik ve anlam açısından) iletiminin ustalığına mı ithafen kullanılmıştır? Bir başka ifade ile bir icrâcıya veya besteciye virtüöz denilmesinin karşılığı nedir? Bu nedenlerle; bu tez araştırmasında Virtüözlüğün Türk Mûsikîsi icrâcıları tarafından nasıl algılandığı veya karşılık bulduğu durum ne olduğu irdelenmiş ve değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Bu tez araştırmasını hazırlayan araştırmacının hipotezi; Türk Mûsikîsi'nde yer almış olan virtüözlüğün terim olarak kullanılmasından öte eserin icrâ biçimine veya oluşturduğu duygusal yükün (derinlik ve anlam açısından) iletiminin ustalığına ithafen kullanıldığıdır.

5. METODOLOJİ

Bu tez araştırmasında, virtüözlük üzerine mülakatlar şeklinde görüşmeler yapılmıştır.

5.1 Görüşmelerin Şekli

Görüşmeler yüz yüze görüşme ve elektronik posta yolu ile gerçekleştirilmiştir. Birebir yüz yüze yapılan görüşmelerde ses kaydı alınmış ve bu ses kayıtları sonradan dinlenerek yazıya aktarılmıştır. Elektronik posta yolu ile gerçekleştirilen mülakatlarda sorular gönderilmiş ve cevaplar alınmıştır.

Mülakatlar iki soru ile yürütülmüş ve katılımcının görüşleri esnasında herhangi bir yönlendirmeye neden olmaması açısından başkaca soru yöneltilmemiştir. Giriş sorusu iki parçalı soru ifadesi olarak katılımcılara yöneltilmiştir. Sorular;

I. Türk Mûsikîsi’nde virtüözlük ne demektir? Kıstasları nelerdir?

II. Size herhangi bir kişi tarafından “virtüöz” dedikleri zaman ne hissediyorsunuz?

şeklindedir. Bu sorulardan birincisi ile virtüözlüğe katılımcının teknik olarak bakışını, ikinci soru ile virtüözlüğe karşı algı ve tutumunu değerlendirmek amaçlanmıştır.

5.2 Davet Kriterleri Ve Biçimi

Mülakata katılımcı seçiminde; icrâsını yeniden müzik hayatına soktuğu sazların varlığı, saz icrâsına ait tekniğin temsilcisi veya sahipliği, saz icrâsının genel kabul olarak beğenilmesi, beste ve şarkı formlarında eserlerinin varlığı, akademik alandaki kariyeri gibi unsurlar göz önünde tutulmaya çalışılmıştır.

Bu kriterler çerçevesinde araştırmaya katılması planlanan katılımcılara elektronik postayla veya telefonla davet verilmiştir. Elektronik posta gönderilen katılımcılardan 15 gün içinde geri dönüş yapmayanlar ile olumsuz cevap verenler araştırmaya alınamamıştır. Telefonla ulaşılan katılımcılardan mülakata daveti geri çeviren olmamıştır. İstisna olarak mülakata katılımı arzu edilen katılımcı adaylarının bir kısmına aracı kişiler yoluyla ulaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmaya katılım kriterleri, davet biçimleri ve görüşme tekniklerine ilişkin bilgiler, tablo-1’de sunulmuştur.

5.3 Mülakatların Süreci

Mülakat kriterlerinin hazırlanmasına Haziran 2013'te başlanmıştır. Mülakatlara ise Temmuz 2013'te Erkan Oğur ve Derya Türkan ile başlanmış, Kasım 2014'te Doç. Dr. Enver Mete Aslan ile sonlandırılmıştır. Yapılan tüm mülakatların yazılı hali Ek-1 bölümünde, mülakatını ses kaydı olarak yaptığım icrâcılarının ses kayıtları ise Ek-2 CD'de sunulmuştur.



6. BULGULAR VE SONUÇ

6.1. Araştırmanın Genel Bulguları

Araştırmanın mülakatı için toplam 20 katılımcı seçilmiş ve davet verilmiştir. Katılımcıların 11'i (%55) elektronik posta yoluyla, 6'sı (%30) telefonla ve 3'ü (%15) aracı kişiler vasıtasıyla davet edilmiştir.

Davet sonrası mülakatı kabul eden katılımcı sayısı 13'tür (%65). Diğer katılımcılardan 5 (%25) kişiye ulaşılamamış, mülakata katılmayı reddeden katılımcı sayısı 2'dir (%10).

Mülakata katılmayı kabul eden katılımcılarla yapılan görüşmelerin 8'i (%61.5) yüz yüze yapılmıştır. Katılımcıların 4'ü (%30.8) ile elektronik posta yolu ile görüşme tamamlanmıştır. Katılımcılardan biriyle (%7.7) ise aile üyelerinde gerçekleşen bir sağlık gerekçesi nedeniyle görüşme gerçekleştirilememiştir.

6.2. Mülakat Sorularına Verilen Cevapların Durumu

Katılımcılar kendilerinden görüş istenen her iki soruya ayrı ayrı cevaplar vererek görüşlerini iletmislerdir. Katılımcılardan sadece biri her iki soruyu bir bütün olarak değerlendirmiş ve görüşlerini birlikte sunmuştur.

6.2.1 “*Türk Mûsikîsi’nde virtüözlük ne demektir? Kıstasları nelerdir?*”

Sorusuna Verilen Cevaplar

Bu soruyla katılımcıların virtüöz ifadesine bakışını değerlendirmeye çalışılmıştır. Katılımcıların hemen tamamı virtüözün Batı müziği terimi olarak görmüştür. Bununla birlikte virtüözlüğün kavram olarak değerlendirildiğinde Türk Mûsikîsi icrâcı ve bestecilerinde de olduğunu ifade edenler olmuştur (Aslan, Pekel, Aydemir, Sayacıoğlu).

Bunun dışında Türk Mûsikîsinde tam olarak karşılık bulmadığını ifade eder görüş bildirmişlerdir. Ek olarak Türk Mûsikîsinin yapısal özelliği ve sazlarının özelliklerinin virtüözlüğe izin vermediğini düşünmüşlerdir (Bilgin, Türkan, Baktagir, Yayla, Süngü). Ayrıca katılımcılar virtüöz ifadesini terim olarak değerlendirmenin

dışında müziğimizdeki karşılığını “üstat” olarak algıladıklarını belirten ifadeler kullanmışlardır.

Bazı katılımcılar teknik terim dışında virtüöze ve virtüöziteye kavramsal yaklaşım sergilemişlerdir (Oğur, Onural, Sayacıoğlu, Yayla).

Buna ek olarak katılımcılar Batıda kullanılan teknik terim açısından virtüöz ve virtüözlüğü değerlendirdiğinde, Türk Mûsikîsinde örneklerin olduğunu beyan etmişlerdir. Bu kapsamda bu tezin giriş kısmında verilen Tanburi Cemil Bey virtüöz olarak değerlendirilmiştir. Bazı katılımcılar da gerçekten Batıda kullanılan şekliyle terimi değerlendirdiğinde Şerif Muhiddin Targan’ı virtüöze yakın örnek olarak değerlendirmiştir (Türkan ve Pekel).

6.2.2. “Siz herhangi bir kişi tarafından virtüöz dedikleri zaman ne hissediyorsunuz?” Sorusuna Verilen Cevaplar

Bu soruyla katılımcıların algı ve tutumları değerlendirilmeye çalışılmıştır. Katılımcılar bu soruya cevap verirken kendilerini nitelik ve nicelik olarak virtüöz olarak görmediklerini ifade etmişlerdir. Buna karşın tüm katılımcıların virtüöze paralel veya Türk Mûsikîsi’ne uygun olacağı kabul gören üstat, usta gibi ifadelere kendilerini yakın görmektedirler. Buna ek olarak virtüözlüğe, olgunlaşma süreci olarak yaklaşım sergilendiği de gözlemlenmiştir.

Her ne kadar birinci soruya teknik ve somutlanabilir ifadeyle yaklaşılırsa da bu soruda katılımcılar terimi soyutlamaya eğilmiş ve kavramsal bir değer olarak ele almışlardır.

6.3. Sonuç ve Öneriler

Mülakat bulguları değerlendirildiğinde, ilk karşılaşılan durum, virtüözitenin Batılı müzikologların son dönemde yürütülen tartışmalara paralel fikirler ürettiği yönündedir. Batıda 20. yüzyılda virtüözitenin yüzeyselliğe neden olduğu ve icrâ edilen eserin duygusal bütünlüğünü (sanatsal yönünü) kısıtladığı tartışmaları başlamıştır. Yine bu tartışmalarla virtüözlükten uzaklaşması başlamış, sanatsal yönü öne çıkmaya başlamıştır. Bu araştırmada da katılımcılar virtüözlüğü terim olarak değerlendirdiklerinde bu noktaya değinmişlerdir. Katılımcılar teknik terim olarak

virtüözden ziyade eserin duygusal yönünü yansıtılmasının ve çalgı icrâsına aktarılması gerektiğini ifade etmişlerdir.

Bir diğer taraftan yine girişte kısmında Türk Mûsikîsi'nin yapısal niteliklerinin Batı Müziği'nde karşılık bulmuş virtüözlükle uyumlaştırılamayacağından bahsedilmiştir. Yapılan mülakatlarda da katılımcılar buna benzer ifadeler kullanmışlar ve virtüözlük olarak algıladıkları şeyin eserin sanatsal duygusunu aktarma becerisi ve ustalığı olduğuna dair görüş sunmuşlardır.

Araştırmanın hipoteziyle yapılan mülakat sonucunda elde edilen bulgular birbirine paralellik göstermektedir. Virtüözlük olgusu, Türk Mûsikîsi'nin yapısal özelliklerini tam olarak karşılamamaktadır. Bununla birlikte kavramsal olarak virtüözlük, Türk Mûsikîsi icrâcıları arasında; eserin duygusal ve sanatsal yönünü ustalıkla aktarabilen icrâcılar için kullanılmaktadır.

6.3.1. Öneriler

- Türk Mûsikîsi öğrenimi ne kadar meşk sistemine bağlı kalsa da çalgı icrâsını geliştirecek ve detaylı bir şekilde öğrenilmesini sağlayacak çalgı metotları yazılmalıdır.
- Tavır ve üslûbun gelişimi adına öncelikle -başta Tanbûri Cemil Bey olmak üzere- virtüöz olarak gördüğümüz mûsikîşinasların taksimleri dinlenerek notaya alınmalı ve başta taklit ile icrâ yoluna gidilmeli daha sonra üzerine eklenecek katkılar üzerinde çalışmalar yapılmalıdır.
- Çalgı icrâsına kaynak olan nota konusunda daha titiz davranmalı ve en doğru notaya ulaşmak için üstat mûsikîşinaslarımız tarafından teyit edilmedikçe icrâ edilmemelidir. Bu durum nota yazımı konusunda gereken hassasiyetin gösterilmesi hususu ile yakından alakalıdır. Ehil olmayan yazarların tespiti ve bu tespit sonucunda yazılan hatalı notalara itibar edilmemesi konusunda gerekli çalışmalar yapılmalı, üniversitelerde gerekli birimlerin kurulması yönünde adımlar atılmalıdır.
- Teknolojinin geliştiği, dolayısıyla geleneksel kaynaklara erişimin daha rahat olduğu günümüzde müziği daha geniş bir coğrafyadan ele alarak saz eserlerini geliştirebilecek yeni kaynaklar edinmeli, çevre bölgelere ait gizli

kalmış alıgı mzıklerinin ortaya çıkması adına araştırmalar yapılmalı ve tüm çevrelerce tanınması için gerekli gayret gösterilmelidir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

AKAN, Emin (1992). Tanburi Cemil Bey, s.379, İzmir.

AKDOĞU, Onur (1999) İlk Ud Metodu Hafız Mehmed'in "Ud Muallimi", Ulusal Müzikoloji, sayı.9 s.8, İzmir

AKSOY, Bülent (2003). "Avrupalı Gezinler Gözüyle Osmanlılarda Musiki". Pan Yayıncılık. İstanbul

AKSOY, Bülent (2008). Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar. s.194. Pan Yayıncılık. İstanbul

AKSÜT, Sadün(1993). Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı. İnkılâp Yayınevi. İstanbul

AKTÜZE, İrkin (2003), Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ALTUĞ, Nevzat (1988). "Birinci Müzik Kongresi Bildirileri" Kültür ve Turizm Bakanlığı. s.279

BEHAR, Cem (2012). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz- Geleneksel Osmanlı/Türk Mûsikîsinde Öğretim ve İntikal. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul

BEHAR, Cem (2015) Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

BEHAR, Cem (2010) Şeyhülislam'ın müziği: 18. yüzyılda Osmanlı/Türk musikisi

Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

BEHAR, Cem (1992) Zaman Mekan Müzik, Afa Yayınları, İstanbul

CEMİL, Mes'ud (1947). "Tanburî Cemil'in Hayatı", Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul

ERGUN, Sadettin Nüzhet (1942) Büyük Türk Mûsikîsi Antolojisi Cilt:1, S:131-132 İstanbul

ERGUNER, Süleyman (2006) "Diyanet İslam Ansiklopedisi", Cilt:14, S:84-85. Türkiye Diyanet Vakfı. Ankara.

GAZİMİHAL, M. Ragıp (1961). Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi.İstanbul

GAZİMİHAL, M.Ragıp, (2001) Türk Ötkü Çalgıları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

GÜLDAŞ, Ayhan (1993) "Diyanet İslam Ansiklopedisi" cilt: 8, sayfa: 268-269. Türkiye Diyanet Vakfı. Ankara.

GÜNEY, Ali (2006), T.S.M. Saz Eserleri-1. Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları. Ankara

- JEBRİNİ, Alaeddin. (1995) “Diyanet İslam Ansiklopedisi”, Cilt:12, S:162-163. Türkiye Diyanet Vakfı. Ankara.
- KARAKAYA, Fikret (2002) “Diyanet İslam Ansiklopedisi”, Cilt:25, S:250-252. Türkiye Diyanet Vakfı. Ankara.
- KIYAK, Hüseyin (2017) Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey: AKSOY, Bülent Tanburi Cemil, Eski tanbur üslubu, virtüözlük üstüne, Kubbealtı, İstanbul
- MERAĞI, Abdulkadir, Camiul Elhan, 1405, Nurosmaniye Kütüphanesi, No:3644
- ÖGEL, Bahaeddin, (2000) Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları 3. Basım, Cilt 9, Ankara
- ÖĞÜN, Süleyman Seyfi (2000) Türk Politik Kültürü, Türk Mûsikîsinde bireyselleşme ve Tanburi Cemil’in virtüozitesi, Alfa Yayınları, İstanbul
- ÖZALP M. Nazmi. (1989). "Türk Musikisi Tarihi" (Cilt 1). Milli Eğitim Yayınevi. İstanbul
- ÖZCAN, Nuri (1998) “Diyanet İslam Ansiklopedisi”, Cilt:1, S:242-244. Türkiye Diyanet Vakfı. Ankara.
- ÖZCAN, Nuri (1999) “17. ve 18. Yüzyıllarda Osmanlılarda Dinî Mûsikî”. Osmanlı. İstanbul.
- ÖZGEN İhsan (2009) Sanatı Yaşamak, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ÖZGEN, İhsan (2012). Avludaki Ses. Pan Yayıncılık. İstanbul
- ÖZİŞİK, Edip (1963). Musiki Sanatı, İstanbul
- ÖZKAN, İsmail Hakkı (2006) Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri. Ötüken. İstanbul
- ÖZTUNA, Yılmaz (1986) Hacı Ârif Bey, Ankara
- PAMİR, Leyla (1981) Müzikte Yaratıcının Gücü, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- SALGAR, Fatih, (2010), Dede Efendi: Hayatı, Sanatı, Eserleri, Ötüken, İstanbul
- ŞAHİN, Ahmet (2003). Türk Musikisi Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara
- TANRIKORUR, Cinuçen (2009), Saz-u Söz Arasında, Dergah, İstanbul
- TANRIKORUR, Cinuçen, Türk Müzik kimliği, Dergâh Yayınları, İstanbul, s.234-235
- TARGAN, Şerif Muhiddin, (1995) Ud Metodu, Haz. Zeki YILMAZ, İstanbul
- TEKİN, Erhan (2013), “Diyanet İslam Ansiklopedisi” cilt: 44, sayfa: 513-514. Türkiye Diyanet Vakfı. Ankara.
- TORUN, Mutlu, (2000) Ud Metodu “Gelenekle Geleceğe”, Çağlar Yayınları. İstanbul

TURABİ Ahmet Hakkı (2002) “Diyanet İslam Ansiklopedisi”, Cilt:36, Türkiye Diyanet Vakfı. Ankara.

TURABİ Ahmet Hakkı (2005) “Gevrekzade Hafız Hasan Efendi ve Musiki Risalesi”, Rağbet Yayınları, İstanbul

UNGAY, Hurşit M.(2002) “Diyanet İslam Ansiklopedisi” cilt: 26, sayfa: 322-323. Türkiye Diyanet Vakfı. Ankara.

UYGUN, Mehmet Nuri (2008) “Diyanet İslam Ansiklopedisi”, Cilt:35, S:479-480. Türkiye Diyanet Vakfı. Ankara.

ÜNLÜ, Cemal (2004) Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-gramofon-taş plak, İstanbul: Pan Yayıncılık.

YAVAŞÇA, Alâeddin, Sesin Mûsikî İcaplarına Göre Kullanılması, Ankara, 2011, s.126

YEKTA, Rauf (1943), Esâtiz-i Elhân, İstanbul

YEKTA, Rauf (1986), Türk Musikisi, Pan Yayıncılık, İstanbul

Sürelî Yayınlar

ALTAR, Cevad Memduh (1963) 1908 Meşrutiyet'inde Chopin ve Tanburi Cemil Bey, Musiki Mecmuası sayı:185, İstanbul

AREL, Hüseyin Sadettin (Ağustos 1948) “Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler”, Musiki Mecmuası, sayı.6, s.3

BALOĞLU, Bekir Şahin (2017) Şimdiki Zamanda Geçmişî Kurmak: Tanburî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından, Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İstanbul, s.149

BARUT, Zeynep (2003). Türk Mûsikîsinde Esntrümantal İcra-Yorum, Cumhuriyetin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, ss. 341-344, İnönü Üniversitesi Yayınları. Malatya

BEŞİROĞLU, Şehvar (1999) “Türk Musikisi Çalgı Eğitiminde Metot Kavramı”. (5.İstanbul Türk Mûsikîsi Günleri, Türk Mûsikîsinde Eğitim Sempozyumu, 14–15 Mayıs 1998, Türkiye), Bildiriler, Cilt I, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

BEŞİROĞLU, Şehvar (1997) Türk Musikisinde Üslup ve Tavır Açısından Meşk, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, Kültür Bakanlığı, Ankara

FEYZİ, Ahmet (2016) “Türk Mûsikîsinde Keman” Geleneksel Türk Mûsikîsinde Kültürel Alış-Veriş ve Değişim Süreci Üzerine Bir İnceleme, 1. Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumu, Erzurum

İŞIKTAŞ, Bilen (2016), “Son Peygamber Hz. Muhammed’in Virtüöz Torunu: Şerif Muhiddin Targan” , Müzik=Bilim+Sanat Dergisi, 1. Baskı, Ankara

KAM, Ruşen Ferit (1942) “Tambur”, Radyo Der. s.18

KAHYAOĞLU, Yılmaz (2015) "Klasik Türk Mûsikîsinde Saz Müziğinin Yeri ve Önemi" Cilt:1, Sayı:1, s: 57-60. İnönü Üniversitesi Yayınları. Malatya

KOÇ, Ferdi (2011) Sultan III. Selim Hân’ın Terkîb Ettiği Türk Mûsikîsi Makamlarının İncelenmesi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Ankara

ÖZPEKEL, Osman Nuri (Mart-Nisan 2014) Yeni Türkiye Türk Musıkisi Özel Sayısı, Ankara

SOYATA, Tevfik (Mart-Nisan 2014) Yeni Türkiye Türk Musıkisi Özel Sayısı, Ankara

USLU, Recep (2009). Kemanî Hızır Ağa, Türk Mûsikîsinde Batılılaşmanın Başlangıcı mı ? 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Bildiriler Kitabı, Müzik Kültürü ve Eğitimi, Cilt II, S.827-832. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları. Ankara

YAVAŞÇA, Alâeddin, (1982) “ Türk Mûsikîsinde Tavrı”, Mızrap Dergisi, sayı: 1

Tezler

CAN, Neşe, Türk Musıkisinde Çeng, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2002, İstanbul

DURGUTLU, Metin (2013) Sözlü Türk Musıkisinde Solistik İcrâ Üzerine Karşılaştırmalı bir Çalışma, Haliç Üniv. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

GÖKSU, Arda (2014) Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İracılarının Performans Gelişim Süreci ile Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir araştırma, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilimdalı, Kayseri

GÜNDÜZ, Şehrinaz (2016) Osmanlı Devleti'nin batılılaşma sürecinde klarnetin konumu, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir

İŞIKTAŞ, Bilen (2016), Osmanlı’dan Cumhuriyete Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüözite İlişkisi: Şerif Muhiddin TARGAN, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

ÖZDEMİR, Sevda, (2007) Klasik Kemançe’de Geleneksel İcra teknikleri üzerine bir araştırma, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri

ÖZDEN, Erhan, Lisans Bitirme Tezi, Atatürk Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuvarı, Erzurum

SERTÖZ, Aysun, (2003) Dünya viyolonsel Ekollerinin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye'deki Viyolonsel Eğitime Yansımaları, Gazi Üniversitesi, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara

SEVİNÇ, Hatice Doğan, 2012, Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslub Üzerine Bir Çalışma, Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul

ŞEHİRKAHYASIOĞLU, Kaan (2006) Türk Müziğinde Vurmalı Çalgı Olarak Darbukanın Yeri ve İcrası, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul

TAN, Ali (2008) Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları, 2008, İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

TUTU, Sıtkı Bahadır (2001). Türk Mûsikîsi'nde Viyolonsel Eğitimi, Yüksek Lisans Tezi, S.31. Ege Üniv. Sosyal Bilimler Enst. Temel Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul

Yabancı Kaynaklar

BECKER, Howard S. (1982) Art Worlds, University of California Press, Ltd., 1982, London, England

GİDE, Andre (2010) Chopin Üzerine Notlar. çeviren Ömer Bozkurt. Can Yayınları. İstanbul.

GOOLEY, D. (2004) The Virtuoso Liszt, UK: Cambridge University Press

KAMIEN, R., (1990) Music: An appreciation. USA: McGraw- Hill Inc

METZLER SACHLEXİKON MUSİK, (1998) Stuttgart,

SACHS, H. (1982) Virtuoso: The life and art. Great Britain: Thames and Hudson

SAID, Edward (2006) Müzikal Nakışlar, Agora Kitaplığı, İstanbul

WAGNER, Richard (1973) “The Virtuoso and the Artist”, yayıma hazırlayan Charles Osborne, Peter Owen, Londra

WESSIS, Piero; TARUSKIN, Richard (1984). Batı Dünyasında Müzik: Belgelerdeki Bir Tarih. Schirmer.

WHITTALL, A. (1987) Romantic music: A concise history from Schubert to Sibelius, 1987, London: Thames and Hudson

Elektronik Kaynaklar

<http://www.turkuler.com/yazi/turkmuziktarihine.asp>

<http://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/?p=6378>

<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3713/oyun-havasi.html>

<http://guncelhaber59.blogspot.nl/2012/05/sine-keman-calgs-nedir-ne-zaman.html>

<http://theamericanscholar.org/on-virtuosity/>

EKLER-1

EK-1: KATILIMCILARLA YAPILAN MÜLAKATIN YAZILI DOKÜMLERİ

1. Erkan OĞUR

Tarih: 05.08.2013

Beste, İcra (Kopuz, Perdesiz Gitar)

Davet Şekli: Elektronik Posta

Mülakatın Şekli: Yüz yüze

1. Soruya cevaben;

“Virtüözlük disiplin isteyen bir şeydir. Disiplin ve o disiplini uygulama temennisine dayanan, ziyade isteyen, inanç isteyen, sevgi isteyen ayrıca belli bir düzeyde bilgi ve zeka isteyen, fiziksel yatkınlık isteyen bir durumdur insan için. İnsan dışında bütün canlılar virtüözdür. İnsan ise sonradan olur. Bazı insanlarda da doğal yatkınlık vardır tabii ki. Doğuştan iyi duyanlar, müzik senkronu ve absolut kulağı olanlar, vücut olarak, fiziksel olarak müzik aletlerine uygun olarak denk düşen insanlar vardır. Virtüöz olabilmek için bu şartların bir araya gelmesi gerekiyor. İyi duyum, iyi zaman anlayışı vücuda nüfuz etmiş olduğu zaman anlayışı gereken bir haldir. Toplumsal olarak insanları ilgilendiren ya da toplumu ilgilendiren tarafından bakacak olursak bir virtüöz asosyal kişiliktir. Çünkü konsantre bir çalışma içindedir dahilinde birçok olaydan kopmuştur. Birçokları için küçük ama kendisi için büyük bir dünyası vardır. O yüzden yaşamı pek tavsiye edilen bir yaşam biçimi değildir. Çünkü çok küçük yaşlardan bir konu üzerinde çalışan ve hayatını onların üstüne koyan kişilerdir. Diğer insanlarla ilişkileri güç olabilir. İyi bir çocukluk yaşayamayabilirler. Genelde stres altında başka insanlarla zor ilişki kuran sınırlı bir dünya içerisinde yaşayan insanlardır. Virtüözlüğün bedeli böyledir.”

2. soruya cevaben;

“Konu eğer ben isem yanlış. Çünkü ben virtüöz değilim. Ben sadece müzik aletlerini ve müziği severim. Evet usta diyorlar, virtüöz diyorlar. Konuyu tam olarak bilmediklerini düşündüğümünden böyle diyorlar sanırım. Bu yüzden yanlıştır. Örneğin bir yaprak virtüözdür bana göre, ona verilmiş vazifeyi sorunsuz bir şekilde yerine getirir ama dediğim gibi çok sınırlı sayıda doğuştan gelen insanlar vardır. Onlar da ağır bedeller ödeyerek virtüözleşirler. Eğer konu müzikse bir enstrümanı yüksek düzeyde iyi

çalabilmek demek enstrümanın hâlâ o kişiden güçlü olduğu demektir. Olmak için çaba gösterir, belli bir düzeye çıkmak ister bu kadar. Ama hiçbir zaman bir müzik enstrümanını yenemez. Mümkün değil, tabiata aykırıdır. Sadece o çabayı gösteren onun için hayatını enstrüman ile geçiren az da olsa insanlar var, onlara biz virtüöz demişiz. Ama kendilerine sorarsanız asla virtüözüz demezler. Çünkü acı gerçek ile yüzleşip anlamışlardır bu yüzden mutsuz bir hayat yaşarlar. Ben virtüöz değilim. Ben sadece müzik aletlerini ve müziği severim.



2. Derya TÜRKAN

Tarih: 05.08.2013

İcra (İstanbul Kemençesi)

Davet Şekli: Telefon

Mülakatın Şekli: Yüz yüze

1. Soruya cevaben;

“Virtüözite Batılıların kullandığı bir terim. Özellikle Batı mziğı sanatçılarının aldıkları enstrümanlarda, daha önce kimsenin yapmaya cesaret etmediğı ve yapamadığı şeyler başarıp ve onun üzerine bir teknik geliştirep kendinden sonra gelen müzisyenlerin de bunları yapabilmeleri için buldukları bir sistem. Bunun sonucunda alınan bir değıerdir virtüözite. Fakat tamamı ile Batılı manada bir terim olduğunu düşünüyorum. Türk Mûsikîsi’nde ve Doğu dünyasında bu kelime kullanılmıyor. Nedeni şu; virtüözite aslında bizim anladığımız yani Doğu dünyasının anladığı şekliyle sadece icrâ ettiğı sazı çok iyi çalan kimselere denir. Değişik hususları olan herkesin yapamadığı teknikleri becerip yapabilmek. Doğudaki anlayış bu dediğim gibi değil daha sanat ağırlıklı daha insanın kalgine dokunan müzikler ya da bunu yapan müzisyenler virtüözite kelimesine tercih ediliyor. Böylelikle o müzisyenler Batıdaki virtüöz kavramına uymamış olabiliyorlar. Teknik açıdan yeterli olmasa da o mziğı insanların gönlünde o duyguları yarattıkları için biz de o insanlara stat deniliyor. Virtüözlüğün bizdeki karşılığı hasbelkader stat denilebilir. Fakat tam karşılığı olduğunu düşünmüyorum. Tabii ki teknik anlamda da birtakım zorlukları geçmiş ve sonra onu müziğe çevirmiş kişiler yok mu? Var ama Batı dünyasının felsefesi ile Doğu dünyasının felsefesi arasında çok fark olduğunu düşünüyorum. Doğu virtüöziteye sadece teknik anlamda birçok şeyi yapmış, birçok insanın yapamadığını yapmış kişilere denir. Ama rnek verecek olursak Tanburi Cemil Bey bir virtüöz değildir büyük bir sanatkardır. Çoğu insanın enstrmanında o zamana dek yapamadığı tekniğı o başarmış olabilir ama onun virtüöz olduğunu göstermez. Onun stat olduğunu gösterir. İnsana verdiği hisler ile alakalıdır. Hint Mziğı’nde de bu böyledir. “Virtüöz Ravi Shankar” diye duyamazsınız “stat Ravi Shankar” ya da “stat Zakir Hussain” diye duyarsınız. Bu saydığım isimler büyük sanatkarlardır. Peki kimdir benim anlayışına göre virtüöz? Örneğin şerif Muhiddin Targan bir virtüöz olabilir.”

2. Soruya cevaben;

“Teknik anlamda başarılı olduğum yerler vardır. Ama bana virtüöz denilmesinden hoşnut değilim. Tercih etmem gerekirse üstat denilmesinden hoşnut olabilirim. Ama üstatlığın da kolay bir merteye olduğunu düşünmüyorum. Virtüöz kelimesine özeniyoruz toplum olarak. Benim anladığım manaya gireceğini düşünmüyorum. Virtüözite Doğu dünyasında hasbelkader cambazlık manasına da geliyor. Benim için çok büyük bir mesele değil bu. Benim için değerli sanatçılar vardır. O sanatkarları dinlemek hiç sıkmaz beni. Benim hocam İhsan Özgen bir virtüöz değildir ama çok büyük bir sanatçıdır. Üstattır. Çünkü onun yaptığı şaşılacak şeyler dikkat çeker ama bastığı bir tek ses benim için çok daha önemlidir. Bu minvalde Necdet Yaşar, Niyazi Sayın virtüöz değildir. Yani benim söylediğim virtüöziteden daha üstün bir şey aslında. Virtüözite kalan bir şey. Bana göre sanki belli yatkınlıkları olan herkes virtüöz olabilir ama sanatkâr olmak çok daha başka bir şey. Bu anlayışa göre Yehudi Menuhin, David Oistrakh, Jascha Heifetz bir virtüöz değildir. Fakat Niccolò Paganini bir virtüözdür. Kısacası üstatlık, sanatkarlık mertebesinde olan bir kişi için virtüöz kelimesi biraz daha yavan kalabilir. Virtüöz olabilme kaygısı müzikte çok tehlikeli bir durumdur. Hayatını tek bir ses için adamak başka bir şeydir. Örneğin Niyazi Sayın ney sazında teknik anlamda bugüne kadar çoğu insanın yapamadığını yapmıştır, sazının imkanlarını zorlamıştır ama virtüözlük onun için basit bir kelime olarak kalabilir. Belki de virtüöz olmadan üstat olunacağı gibi iki kavram birlikte de aynı kişide olabilir. Tabi bu ifade virtüözlük kavramının mana değerini de düşürmesin.”

3. Salih BİLGİN

Tarih: 23.05.2014

İcra (Ney)

Davet Şekli: Telefon

Mülakatın Şekli: Yüz yüze

1. soruya cevaben;

“Virtüözlük bence bizim musikimizde olmayan bir terimdir. Usta sazendeler demek daha doğru olur. Bizdeki belki karşılığı böyle bir şeydir. Benim için Niyazi Sayın Hoca bir örnektir bu dediğimize. Yaşadığı müziği hayatına giydirmiş, bütünüyle yaşamıştır. Bizim müziğimizde çok iyi saz icrâ etmek virtüözlüğe yetmez. Yanında başka şeyleri de çok güzel yapmanız gerekiyor. Ney sazını düşünecek olursanız herhangi bir eser icrâ ederken sürat devreye girince perdelerden feragat başlıyor. Ortalama bir müzik icrâ edilmeye başlıyor. Aslında sadece neyde değil tanburda ve kemençede de böyle. Kısacası teknik kapasitesi dar olan sazlarda perdelerin hakkı verilmeden icrâ başlıyor. O yüzden çok süratli çalmak biraz bizim müziğimize ters düşüyor. Zaten eserlerimiz son yüzyıla kadar böyle yazılmadı.”

2. soruya cevaben;

“Ben böyle bir şeyi kendi adıma asla kabul etmiyorum. Çünkü öyle bir şey yok. Biz ustalarımızdan şöyle duyduk "ustalık dönemini uzun süre atlattıktan sonra gelinen noktada tek bir neva perdesinde bir duyguyu yakalamak". Virtüöz kelimesini kullanmıyoruz. Üstat kelimesini de çok ucuzlattığımızı düşünüyorum. Mesela ben hocama asla üstadım diyemem. Neden diyemem biliyor musun? Bir kişinin bir kişiye üstat diyebilmesi için aynı seviyede olmaları lazımdır. Aşağıdaki üstündekine üstadım dediği zaman ben senin üstatlığını anlayabilecek kadarım anlamı çıkıyor. O yüzden bu kelimeleri çok kullanmamak lazım diye düşünüyorum.”

4. Birol YAYLA

Tarih: 23.05.2014

Beste, İcra (Tanbur)

Davet Şekli: Telefon

Mülakatın Şekli: Yüz yüze

1. ve 2. Soruya Ortak Cevap;

Aslında virtüözlük de üstatlık da Türk Mûsikîsi'nin bünyesi ile çok örtüşmeyen terimlerdir. Bence son 40-50 yıl içinde literatürümüze girdi bu kelimeler. Bu kavram karmaşalarının da kökeninde Tanburi Cemil Bey vardır. Öyle bir eşik atlatmıştır ki icrâ etmiş olduğu sazları normal standartlarındaki bütün dengeleri altüst etmiştir. Her şeyi planlamış, tasarlamış son derece sistematik bir insan olduğunu düşünüyorum. Tabir-i caizse günün 24 saatini sazını çalmak ya da sazını nasıl çalacağını düşünmek ile geçirmiştir. Günümüzde kim bu fedakarlığı yapabilir ki? Bir gün Necdet Yaşar bize şöyle bir şey söyledi "Hiçbirimiz Cemil Bey kadar çalışmadık". Demek ki virtüözitenin yeteneğin dışında en önemli karşılığı alın teri. Bütün hayatınızı vakfedeceksiniz. Müziğinin sistematik yapısını ortaya koyması ile Batı bu standartları öyle bir noktaya getirmiş ki sürekli yükselerek gitmiş eğitim sistemi ile beraber, fakat Doğu coğrafyasında ise daha yoğun bir duygu hali var. Dosdoğru basılmış bir neva sesini iki yüz notaya değişmeyecek bir duygu halimiz var bizim musikimizde. Bu şuna benziyor, çok güzel ama hızlı söylenilmiş bir tekerleme ile bir satırlık güzel bir sözün ağır ağır okunmasının bünyedeki etkisi gibi bir şey. Türk Mûsikîsi'nde virtüözlükten ziyade ustalık olduğuna inanıyorum. Çünkü bu biraz literatür ile ilgili bir şey. Belki 20-30 yıl sonra bu konuyu daha rahat konuşabilirdik ama Türk Mûsikîsi'nin gerçekten anlamlı repertuvarına baktığınızda hangi eser icrâ edilmek üzere üst düzey yetenek gerektiriyor ki? Emin Ağa'nın Acemaşiran Peşrevi mi? Zeki Mehmet Ağa'nın Ferahnak Peşrevi mi? Bu konuda örnek almak istersek Cemil Bey'in Şedd-i Araban saz semaisini ele alalım. İnanılmaz bir teknikte yazılmış olup her ölçüsü inci gibi işlenmiştir sanki. İçinde bir nevi teknik zorluklar da vardır. Ama olması gerektiği kadardır sanki. Kısacası Türk Mûsikîsi'nde virtüözite kesinlikle farklı ölçülendirilmesi gerekir. Asla süratli çalmak ile özdeşleşemez. Her şeyden, müzikten ve Türk Mûsikîsi perdelerinden feragat etmeden ortaya çıkması lazımdır.

5. Göksel BAKTAGİR

Tarih: 24.02.2014

Beste, İcra (Kanun)

Davet Şekli: Elektronik Posta

Mülakatın Şekli: Yüz yüze

1. Soruya cevaben;

“Türk musikisinin virtüöz tanımlamasının tam karşılığı usta'dır. Usta-çırak ilişkisine dayalı meşk usûlü bir eğitim sürecinde alanının usta sanatçıları birikimlerini gelecek kullara aktarırlar. Türk Makamsal müziğimizin en rafine olmuş tınlarına vakıf olmuş ve kuyumcu misali onları ilmek ilmek işleyebilen kişi virtüözdür. Toplum içinde yerleşmiş virtüöz kavramı saz ya da sesinin cambazı olarak algılanmakta ve gösteri yanı önde olan uygulamalar içinde gerçek manada içi dolu bir tutarlık gösterememektedir. Bizim musikimizde gerçek virtüöz, formlarımızı çok iyi harmanlamış ve büyük ustalıkla uygular hale gelmiş, üstün meziyetli sanatkârlar için kullanılmalıdır. Misal Türkiye'de eli kolu işleyen ve teknik olarak çok iyi icrâcılar var ancak Türk Mûsikîsi'nin makamsal aralıklarının icrâsında hiçbir şeyleri yok oradan beslenmemişler. Türk Mûsikîsi'ndeki ince nüanslara vakıf ve aynı zamanda sazı ya da sesinde bocalamayan, tekniğini oturtmuş icrâcı her daim virtüözdür.”

2. Soruya cevaben;

“Sanıyorum ki virtüözün bizdeki karşılığı usta ya da üstat. Bana da usta diyorlar. Sanırım böyle daha yakın hissediyorlar.”

6. Murat AYDEMİR

Tarih: 15.01.2014

Beste, İcra (Tanbur)

Davet Şekli: Telefon

Mülakatın Şekli: Yüz yüze

1. Soruya cevaben;

“Bir enstrümanda üstün yetenek gösteren kişilere aslında virtüöz diyoruz. Bu üstün yetenekten kastımız sazında cambazlık yapabilen, çok seri bir şekilde sazını icrâ eden kişilerdir. Ama bunun böyle olmadığını biliyoruz. Virtüöz kelimesinin karşılığı bu değil. Hele ki Türk Mûsikîsi’nde durum bambaşka bir hal alıyor. Örneğin Türk Mûsikîsi’nde bir sazı cambaz gibi çalamazsınız. Benim fikrim bambaşka bu konuda. Bence virtüöz -bir enstrüman üzerinden konuşacak olursak- enstrümanın teknik olarak bütün zorluklarını yenebilmiş ama bunu kullanmayan erdemli insanlardır. Bana soracak olursan Erol Deran bir virtüözdür. İhsan Özgen, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar hakeza. Peki Erol Deran neden bir virtüözdür? Erol Deran ne Ahmet Meter kadar hızlı kanun çalabilir ne Göksel Baktagir kadar arpej yapabilir ama işte Erol Deran bu saydığımız teknik konuları aşmış müziği sadece yorumlamaya çalışabilen bir insan. Ruhen de zaten müzik oturmuş. Taksim yaparken ya da bir eseri icrâ ederken aklında sadece müzik var ve bence en yüksek ifade şeklini yakalamaya sunmaya çalışıyor. Geçmiş zamanda okuduğum bir kitap da aynen şöyle yazıyor; "Tanburi Cemil Bey'in tanburunu siz taş plaklardan dinliyorsunuz ve ona göre değerlendiriyorsunuz ben buna çok üzülüyorum sizin için. Çünkü Cemil Bey bu değildi" diyor. Çünkü Cemil Bey iki-üç dakikalık bir plağa bir taksimi sığdırmak zorunda kalıyordu. Bir saz semaisi icrâ ederken ona göre giderini ayarlıyordu. Taksimnin temposunu ona göre ayarlıyordu. Halbuki Cemil Bey çok daha dingin ve çok daha geniş icrâ ettiği söyleniyor. Ama sözüm ona tanburda, kemençede, lavtada, viyolonselde bir virtüöz. Teknik olarak o sazların kapasitesini aşmış, yeni çığırılar açmış. Ama görüyorsunuz ki hep müzik yapmaya çalışmış. Yani hiçbir zaman böyle göz boyamak için bir şey yapmamış. Tutmuş Kemani Ali Rıza Bey'in Tahir-Buselik saz semaisini bir virtüözün yorumlayacağı gibi yorumlamış, Tatyos Efendi'nin Hüseyini Saz Semaisi'ni o da öyle. Kısacası ben virtüözlük için önce teknik diyorum. Mesela Necdet Yaşar hocanın üç dakikalık bir taksimini dinlersiniz öyle bir on beş saniye gelir ki teknik konuşur. Yani bir virtüözite gösteriyor. Herkes

orada bir ırkılıyor. Ama sürekli öyle çaldığını düşünürsek o on beş saniyenin bir anlamı kalmazdı.”

2. Soruya cevaben;

Ben kendimi virtüöz olarak görmüyorum. Benden çok daha hızlı tanbur çalabilenler var tabii maksadımız hızlı çalabilmek ise. Benden daha iyi tekniğe sahip bir sürü kardeşim var. Ben müziğin dediğim gibi bu felsefi yönüyle uğraşıyorum.



7. Osman Nuri ÖZPEKEL

Tarih: 04.10.2014

İcra (Ud)

Davet Şekli: Elektronik Posta

Mülakatın Şekli: Elektronik Posta

1. Soruya cevaben;

“Gerek ses gerek saz sanatçılığında virtüöz, müzik sanatını her manada üst düzeyde icrâ edebilmek vasfıdır. Bu özellik olağan üstü bir zekâ ve yetenekle doğuştan olacağı gibi, sonradan normal bir zekâ ve yeteneği üstün bir çalışma ile destekleyerek de elde edilebilir. Özce kişinin kendisini ya da kişiyi çevresinin keşfetmesi gerekmektedir. Örnek verecek olursak, Tanburi Cemil Bey bir tanbur ve kemençe virtüözüdür. Doğuştan olağanüstü bir yetenek ve zekâyâ sâhip olan sanatçı, bitmek bilmeyen çalışma azmi ile bunu desteklemiş ve bu unvanı almaya hak kazanmıştır. Şerif Muhiddin Targan, Âdi Nevres Bey, Yorgo Bacanos udda, Nubar Tekyay, Sâdi Işılay, Haydar Tatlıyay kemanda, Ahmet Yatman kanunda, yukarda bahsettiğim özellikleri dolasıyla virtüöz unvanı almış saz sanatçılarıdır. Günümüzde; Niyâzi Sayın, Volkan Yılmaz, Aziz Şenol Filiz, Necdet Yaşar, Murat Aydemir, Yurdal Tokcan, Sadrettin Özçimi, merhum Halil Karaduman, Ahmet Meter, Göksel Baktagir, Kemal Caba, İhsan Aslan, merhum Demir Karabaş, Hasan Esen şahsımca bu unvanı hak etmişlerdir. Kıstas alanlarımız, ortaya konan canlı performans icrâlar, yapılan CD, plak, video kayıtlarıdır. Bütün bunlar farklı sanatçıları dinleyerek mukayese ettiğimizde aradaki fark ortaya çıkmaktadır. Virtüözite bâzen taksim, bâzen eser icrâsı, bâzen refâkat, bâzen ajilite, bâzen yüksek müzikalite alanlarında temâyüz eder. Bunlardan bir tânesi ile bile bu vasıf kazanılabilir. Eğer bir sanatçı bu kıstasların hepsini taşıyorsa, gerçek virtüöz odur.”

2. Soruya cevaben;

“Bu vasıf bana da müzik alanındaki otoritelere güvendiğim müzisyenler, hocalarım, saz arkadaşlarım ve öğrencilerim tarafından yakıştırıldı. Ancak şahsım adına bu mertebeye ulaşmak gerçekten zor ve kabul edilmez bir olgu. Yine de kendilerine bu anlayış ve yaklaşımlarından dolayı şükran borçluyum.”

8. Taner SAYACIOĞLU

Tarih: 15.01.2014

İcra (Kanun)

Davet Şekli: Elektronik Posta

Mülakatın Şekli: Yüz yüze

1. Soruya cevaben

“Virtüözlük teknik olarak sazının zorluklarıyla baş etmiş kişi diyebiliriz. Fakat çaldığı müzik ile ilgilidir. Örneğin Kanun sazının sahası oldukça geniş bir enstrüman. Günümüzde her tür müzikte icrâ edebiliyorsunuz artık. Bu vasıfları aşmış ve tavrı kendi üslubuyla yorulmayabilmiş kişilere virtüöz diyebiliriz. Bir Reşat Aysu saz eserini ya da bir Cemil Bey eserini çok iyi icrâ edebilmek tekniğinizin kalite ile buluşması demektir. Kaliteli bir teknik de ortaya çok iyi sonuçlar çıkaracaktır. Tanburi Cemil Bey’in taksimlerini anlayıp icrâ edebilmek virtüözlüğe giden yollardan biridir diyebilirim. Eskilerden günümüze gelerek çok fazla insan vardır. Fakat benim hocam Erol Deran'dır. Onun geleneksel tavrı benim için çok önemlidir. Sazın içerisindeki üsluplardan bahsettik ya rahmetli Halil Karaduman kendi üslubunda bambaşkadır, zaman zaman Göksel Baktagir'in tavrı kendi sazım açısından konuşacak olursam benim için kanun sazının virtüözleridir diyebilirim.”

2. Soruya cevaben;

“Elbette ki böyle bir itham insanın çok hoşuna gider. Fakat mühim olan müzikaliteyi devam ettirip ileriye taşımak olduğunu düşünürüm. Bunun için daha çok çalışırım. Yeni bir şeyler üretmek olabilir. Müziğin sonu olmadığı için çalışmanın da bir sonu olacağını düşünmüyorum müzikte. Dolayısıyla tekniğinizin de bir sınırı yoktur. Her defasında yeni şeyler öğrenebilmek için bunu devam ettirmek gerekir.”

9. Cengiz ONURAL

Tarih: 15.01.2014

Beste, İcra (Klasik Kemençe)

Davet Şekli: Telefon

Mülakatın Şekli: Yüz yüze

1. Soruya cevaben;

“Biraz şeye benzetiyorum, hani modeller olur ya tasarımcı elbise yaptığında onları seçiyor onları daha şık gösteriyor, kafasındakine daha yakın gösteriyor, belki virtüözlük böyle bir şey müziği alıp onu tasarımcısının kafasına en yatkın biçimde, en doğru biçimde üstüne giyebilen, üstüne tam oturan kısacası o kıyafetin hakkını veren diyelim. Yoksa o saniyede bilmem kaç nota basmış vs. gibi cümleler onlar işin karikatür tarafı. Bana göre virtüözlük insanın tam anlamı ile müzikle ilişkisi diyebilirim. Virtüözlüğe giden en önemli yol için özgürlük diyelim. Bir icat yapmak zorunda değilsinizdir. Örnek verecek olursak piyano virtüözleri oturup piyanoya bir tuş eklemiyorlar ya da rengini değiştirmiyorlar sonuçta. O güne dek yapılmamış kendi tarzlarını, yorumlarını ortaya koymak için çalışıyorlar. Farklı bir bakış getirmeye çalışıyorlar. Ama eninde sonunda dinlediğiniz zaman tam olması gerektiği gibi çalabildi bu icracı tam hayalimdeki gibi ya da benim hayalini kuramayacağım kadar kendine has bir hayal kurup bunu icrâ ederek anlatabildi dersem işte o sanatkarda bir farklılık var derim. İstersen sen buna virtüöz diyebilirsin. Saz açısından bakarsak Tanburi Cemil Bey hayalindeki tam olarak müziğe yansıtabilmiş olmasından dolayı virtüözdür diyebilirim. Ses açısından Munir Nurettin Selçuk. Şahsım adına konuşursam onun gibi kimse okuyamadı belki okuyamayacak da. Ya da Hafız Kemal çok farklı. Muazzam bir şey. Onu dinlediğiniz zaman onun hayal ettiği gibi okuduğunu hissediyorsunuz. “

2. Soruya cevaben;

“Estağfurullah. Ben kesinlikle virtüöz değilim. Bunun konuşulması bile saçma olur. Günümüzde kemençe açısından bakacak olursak virtüözü Derya'dır (Türkan). Kendi hayalindeki işleri başarmış hatta sonrasında bize de o hayalleri kurdurabilen insanlara verebileceğim örneklerden biridir Derya.”

10. Doç. Dr. Enver Mete ASLAN

Tarih: 14.11.2014

İcra (Şehrud, Ud, Lavta)

Davet Şekli: Telefon

Mülakatın Şekli: Yüz yüze

1. Soruya cevaben;

“Virtüözlük tüm sanatlarda mevcuttur, resim, mimari... Eğer mevzu bahis "müzik" değil de "klasik müzik" ise virtüözlüğün manası ve aranacak şartlar akıllardakinden farklılık gösterir. Şöyle ki; Klasik Müzik modern ve romantik dönemlere göre daha ağır başlılığı taşıdığından, icrâ biçimi (saz ve ses) de ona göre daha düz ve ağırbaşlı bir yapıya sahip olan bir biçimde yürümelidir. Günümüzde sakın ve besteciye bağlı kalınarak yapılan icrâ pek zor elde edilebildiğinden sonuç olarak şöyle diyebiliriz ki klasik müziği bestecisine, tam dönemine ve eserin besteleniş üslubuna bağlı olarak icrâ edebilen ve edep çerçevesindeki mızrap yapısını bozmadan, tabiri caiz ise "müzikal kalabalık" yapmadan tüm ağırbaşlılığı ve sadeliği ile icrâyı başarabilen sazende virtüözdür.”

2. Soruya cevaben;

Açık düşünmek ve konuşmak icap ederse beni dinleyenler tarafından bana virtüöz denmesi kulağa hoş gelen lezzetli bir hâl ve duyumdur. Ama benden mesleki olarak yukarıda bulunan hoca ve kıdemli büyüklerim tarafından virtüöz olarak nitelendirilmek, haz'dan ve lezzetten öte, amacına ulaşmışlık gibi bir şeydir.

11. Serhan AYTAN

Tarih: 30.06.2014

İcra (Ud)

Davet Şekli: Elektronik Posta

Mülakatın Şekli: Elektronik Posta

1. Soruya cevaben;

Virtüöz demek, sazını teknik açıdan tamamen yenmiş, hangi sazı çalıyor ise o sazın repertuvarındaki bütün eserleri hiçbir zorlukla karşılaşmadan çalabilen dolayısı ile müzik yaparken, sadece müziği düşünüp, onu icrâ eden üst düzey icrâcılara denir. Kısaca enstrümanını vücudunun bir parçasıymış gibi, hiç düşünmeden kullanabilen, hiçbir düzeydeki teknik zorluğa yenilmeyen, sazını yenen icrâcıdır. Türk Mûsikîsi veya diğer müziklerde de bu aynıdır. Virtüözlük iyi müzik yapabilmenin başlangıcıdır. Özel yetenek mutlaka ister ancak aynı zamanda çok çalışmak gerekir, hem de sürekli olarak. Bir büyük müzisyenin söylediği gibi: "1. gün çalışmazsam parmaklarım, 2. gün çalışmazsam kendim, 3. gün çalışmazsam dinleyicilerim fark eder". Virtüöz kelimesinin manası daha da açılabilir, entonasyon, sonorite, teknik gibi birçok konu bunun içinde düşünülmelidir. Toplumda virtüözlüğün nasıl algılandığına gelirse; çok fazla bilinmiyor, ama her şeyde ve her yerde olduğu gibi daha çok kendi beğendikleri sanatçıları abartı ile övmek için kullanılıyor. Tıpkı bakkallara süpermarket, mega market, ultra mega market demek gibi. Kısaca toplumda erozyona uğramış bir terim olarak karşımıza çıkıyor. Türk Mûsikîsi'nde virtüöz sazende veya hânende, abartı ile söylüyorum iki elin parmaklarının sayısını geçmez. Toplumun bir kıstası olduğunu düşünmüyorum, zaten virtüöz yakıştırması toplumca değil, o işin ehillerince yapılır.

2. Soruya cevaben;

Bana 16 yaşımdayken virtüöz diyorlardı, benim o yaşlarda ud repertuvarında olan ve çalamadığım bir eser yoktu. Ancak bana göre daha önemli mertebeler var, bunlardan en önemlisi müzik yapmak, müziği anlayabilmek, onu anlatabilmek. Bu mertebeye virtüöz olunmadan gelinemez. Müziği iyi anlamak ne demek? İyi anlatmak ne demek? Bunlar çok geniş meseleler. Kısaca şöyle bahis edilebilir ise, müzik bir dil, ve herkesin anlayabileceği bir dil, tabii anlatabilen iyi olur ise. Müzik yaparken dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan birisi, özellikle yazılı eserleri icrâ ederken (emprovizasyonlar, taksimler değil) eserin bestecisinin duygu ve düşüncelerini, bestecinin yaşam şartları, yaşadığı tarihi gibi meseleleri de göz önüne alıp, mümkün

mertebe onun yazdığı veya aktardığı gibi yapabilmek. Tekrar bana virtüöz denmesine gelince, artık virtüözden ziyade, usta, üstat, hoca vs. gibi kelimeler işitiyorum, bu ifadeler bizim için daha uygun bence. Türk Mûsikîsi'nde virtüözlük yetmez, ancak aşılması gereken bir merhaledir. Ondan sonra üslup sahibi olmak gerekir. Müzisyen olmak gerekir, Usta olmak gerekir (Ustalık da Türk Mûsikîsi'nde derin bir konu) ve bence son nokta “sanatçı” olmak gerekir. Ama virtüöz olunmadan bunlara varılamaz.



12. Murat SÜNGÜ

Tarih: 24.08.2014

İcra (Viyolonsel)

Davet Şekli: Elektronik Posta

Mülakatın Şekli: Elektronik Posta

1. soruya cevaben;

“Klasik musikimizde virtüözlüğü sazında ve sözünde bilgi birikimi olarak en üst seviyeye getirmiş kişi olarak tanımlıyorum. Bugün sazını en iyi çalan herkese virtüöz diyoruz. Aslında yanlış. Virtüözlük belirli kriterlerdeki eserleri iyi bir yorumcu olarak sunmayla başlıyor. Yani sazını teknik açıdan üst seviyede çalıp ve kendine has üslubu olan icrâcı olmak mecburiyetinde. Benim sazımın Türk Mûsikîsi’nde henüz bir karşılığı ya da kıstas alacağım bir karşılığı yok maalesef. Batı Müziği eğitimi alıp Türk Mûsikîsi’ne adapte eden kendi yetenekleriyle sergileyen naçizane icrâcılarız. Maalesef virtüöz gibi bu kadar zor bir vasfı biz herkese yakıştırabiliyoruz.”

2. Soruya cevaben;

“Bana virtüöz denilse ancak “estağfurullah” derim. Virtüözlük utanılacak bir durum asla değildir. Hatta gurur verici bir terimdir. Ama benim ortada o kadar iyi viyolonsel icrâcılarını gördükten sonra kendime virtüözüm demem sadece bencillik ve kibir olarak kalır. Müzik öyle bir dünya ki her bitti dediğimde daha büyük kapılar açıldı çünkü. O kadar uçsuz ve bucaksız ki bir katre olarak kendimi gördüysem ne mutlu bana derim.”

Tablo-1: Tez Araştırması Davet Edilen Katılımcıların Katılım Kriterleri, Davet Şekilleri, Görüşme Tekniklerine Göre Listesi.

Sayı	Katılımcı	Seçilme Kriteri	Davet Şekli	Davete Yanıt	Mülakat Biçimi
1	Ahmet Meter	İcra (Kanun)	Elektronik Posta	Ulaşılamadı	*
2	Birol Yayla	Beste, İcra (Tanbur)	Telefon	Kabul	Yüz yüze
3	Cengiz Onural	Beste, İcra (Klasik Kemençe)	Telefon	Kabul	Yüz yüze
4	Derya Türkan	İcra (Klasik Kemençe)	Telefon	Kabul	Yüz yüze
5	Erkan Oğur	Temsilci (Kopuz) Beste, İcra (Kopuz, Perdesiz Gitar)	Elektronik Posta	Kabul	Yüz yüze
6	Erol Deran	Temsilci (Kanun)	Aracı Kişi	Ulaşılamadı	*
7	Göksel Baktagir	Beste, İcra (Kanun)	Elektronik Posta	Kabul	Elektronik Posta
8	Mete Aslan	İcra (Şehrud, Ud, Lavta)	Telefon	Kabul	Yüz yüze
9	Murat Aydemir	Beste, İcra (Tanbur)	Telefon	Kabul	Yüz yüze
10	Murat Süngü	İcra (Viyolonsel)	Elektronik Posta	Kabul	Elektronik Posta
11	Mutlu Torun	Metodist, İcra (Ud)	Aracı Kişi	Ulaşılamadı	*
12	Necdet Yaşar	Temsilci (Tanbur)	Aracı Kişi	Ulaşılamadı	*
13	Niyazi Sayın	Temsilci (Ney)	Aracı Kişi	Red	*
14	Osman Nuri Özpekel	İcra (Ud)	Elektronik Posta	Kabul	Elektronik Posta
15	Pelin Değirmencioğlu	İcra (Tanbur)	Elektronik Posta	Kabul	Sağlık Nedenli Görüşülemedi
16	Salih Bilgin	İcra (Ney)	Telefon	Kabul	Yüz yüze
17	Serhan Aytan	İcra (Ud)	Elektronik Posta	Kabul	Elektronik Posta
18	Taner Sayacioğlu	İcra (Kanun)	Elektronik Posta	Kabul	Yüz yüze
19	Turay Dinleyen	İcra (Keman)	Elektronik Posta	Ulaşılamadı	*
20	Volkan Yılmaz	İcra (Ney)	Elektronik Posta	Red	*

EK-2 : CD

CD-ROM İçindeki Klasörler ve İçerikleri :

1. Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan İraları

- Tanburi Cemil Bey - Şedaraban Saz Semaisi [Külliyyat © 2016 Kalan Müzik]
- Şerif Muhiddin Targan - Koşan Çocuk [Ud © 2003 Kalan Müzik]

2. Niccolo Paganini ve Franz Lizst'in Birer Eser İraları

- Alexander Markov tarafından - Paganini Caprice no.24
- Marc-André Hamelin – Franz Lizst - Paganini Etude No. 1 etüdü

3. Mülakatların Ses Kayıtları ve Mailleri

- Erkan Oğur - Virtüözlük Üzerine 05.08.2013 – Ses Kaydı
- Derya Türkan - Virtüözlük Üzerine 05.08.2013 – Ses Kaydı
- Birol Yayla-Salih Bilgin Birlikte 23 Mayıs 2014 – Ses Kaydı
- Cengiz Onural - Virtüözlük Üzerine -15 Ocak 2014 - Ses Kaydı
- Murat Aydemir Virtüözlük Üzerine - 15 Ocak 2014 – Ses Kaydı
- Taner Sayacıoğlu - Virtüözlük Üzerine - 15 Ocak 2014 – Ses Kaydı
- Göksel Baktagir - Virtüözlük Üzerine- 24 Şubat 2014 - Mail
- Osman Nuri Özpekel - Virtüözlük Üzerine - 04.10.2014 Mail
- Serhan Aytan - Virtüözlük Üzerine - 30 Haziran 2014 - Mail
- Murat Süngü Virtüözlük Üzerine 24 Ağustos 2014 Mail
- Doç. Dr. Enver Mete Aslan - Virtüözlük Üzerine - 14 Kasım 2014 Mail

4. Mülakat Yaptığımız İracıların Örnek İraları

- Kopuz - Erkan Oğur
- İstanbul Kemençesi - Derya Türkan - Nihavend Saz Semaisi- Mesud Cemil Bey
- Ney - Salih Bilgin- Ferahfeza Peşrev - Muallim İsmail Hakkı Bey
- Tanbur - Birol Yayla - Mehmene adlı bestesi
- Kanun-Göksel Baktagir-Dalgalar adlı bestesi
- Tanbur - Murat Aydemir - Kürdilihicazkar Peşrev-Tanburi Cemil Bey
- Kanun - Taner Sayacıoğlu Kürdilihicazkar Saz Semaisi-Reşat Aysu
- İstanbul Kemençesi - Cengiz Onural - Hicazkar Saz Semaisi – T. Cemil Bey
- Ud - Osman Nuri Özpekel Koşan Çocuk - Ş. Muhiddin Targan
- Ud - Serhan Aytan- Şeddiaraban Taksim ve Saz Semaisi Cemil Bey
- Ud Taksimi – Doç Dr. Enver Mete Aslan
- Viyolonsel Taksim-Murat Süngü

5. Mülakat Yaptığım İracılarla Fotoğraflar