

**T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HÂFİZLIKTAN MÜNİR NURETTİN SELÇUK EKOLÜNE
TÜRK MÜZİĞİ VOKAL TEKNİĞİNİN İNCELENMESİ
İCRADA YAŞANAN TEMEL SORUNLAR,
EĞİTİM VE EGZERSİZ ÖNERİLERİ**

Seda KIRANKAYA

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI**

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Seta KÜRKÇÜOĞLU**

İSTANBUL, Ocak 2020

**T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HÂFİZLIKTAN MÜNİR NURETTİN SELÇUK EKOLÜNE
TÜRK MÜZİĞİ VOKAL TEKNİĞİNİN İNCELENMESİ
İCRADA YAŞANAN TEMEL SORUNLAR,
EĞİTİM VE EGZERSİZ ÖNERİLERİ**

**Seda KIRANKAYA
(162028040)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI**

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Seta KÜRKÇÜOĞLU**

İSTANBUL, Ocak 2020

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HÂFİZLIKTAN MÜNİR NURETTİN SELÇUK EKOLÜNE
TÜRK MÜZİĞİ VOKAL TEKNİĞİNİN İNCELENMESİ
İCRADA YAŞANAN TEMEL SORUNLAR,
EĞİTİM VE EGZERSİZ ÖNERİLERİ

Seda KIRANKAYA
(162028040)

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih :

Tezin Savunulduğu Tarih :

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Seta KÜRKÇÜOĞLU _____

Diğer Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Çetin KÖRÜKÇÜOĞLU _____

Doç. Nesibe Özgül TURGAY _____

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim ve tez yazma sürecimde kıymetli bilgileri ve desteği ile yanımda olan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Seta KÜRKCÜOĞLU'na; Klasik Batı müziği üzerine tamamlamış olduğum lisans eğitimimin ardından bu araştırmayı yapmak istemem üzerine Türk müziğinin yaşayan önemli isimlerine ulaşmamı sağlayan ve yanı sıra değerli görüş ve bilgileri ile desteğini esirgemeyen Okan Üniversitesi Konservatuvarı Müdürü Dr. Öğr. Üyesi Çetin KÖRÜKÇÜOĞLU'na, tüm samimiyeti ve nezaketiyle evinin kapılarını açan ve değerli bilgilerini tüm detayları ile paylaşan kıymetli büyüğüm Tülin YAKARÇELİK'e, İnci ÇAYIRLI' ya, Doğan DİKMEN'e, eğitimim süresince aydınlatıcı bilgileriyle farklı bir bakış açısı kazanmamda önemli rolü olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Etnomüzikoloji ve Folklor ABD Başkanı Öğr. Gör. Melih DUYGULU'ya, değerli bilgileri ve tüm yardımseverliği ile yanımda olan Doç. Nesibe Özgül TURGAY'a, her zaman yanımda olan aileme ve Uğurcan ÖZTEKİN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Seda KIRANKAYA

Ocak, 2020

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
ŞEKİL LİSTESİ.....	x
TABLO LİSTESİ	xi
BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ	1
BÖLÜM 2. MEŞK GELENEĞİ	4
2.1. MEŞK SİSTEMİ	4
2.1.1. Meşk Kavramı ve Türk Müzik Tarihindeki Yeri.....	6
2.1.2. Türk Müziğinde Notanın Kullanımına Geçiş	6
2.1.3. Meşk Sisteminin Uygulanma Esasları	7
2.1.4. Meşk Sisteminin Olumlu ve Olumsuz Yanları.....	10
BÖLÜM 3. BATI MÜZİĞİ VE TÜRK MÜZİĞİNDE SÖZLÜ İCRA TEKNİKLERİ	15
3.1. BATI MÜZİĞİNDE ŞAN TEKNİĞİ	15
3.1.1. Ses ve Sesi Oluşturan Mekanizmalar	17
3.1.2. Rezonatör Bölgeler	18
3.1.3. Ses Telleri (Vocal Cords)	21
3.1.4. Nefes ve Diyafram.....	21
3.1.5. Ses Sanatçıları İçin Ses Egzersizi ve Önemi	25
3.2. TÜRK MÜZİĞİNDE SÖZLÜ İCRA TEKNİKLERİ.....	26
3.2.1. Hafızlık Geleneği.....	26
3.2.1.1. Hafızlık	27
3.2.1.2. Kur'an-ı Kerim ve Tecvid Kaideleri.....	28
3.2.1.3. Mahreçler (Harflerin Çıkış Yerleri)	28
3.2.1.4. Hafızlıkta Ses Kullanımının İncelenmesi	30
3.3. TÜRK MÜZİĞİ DINDIŞI VOKAL İCRA TEKNİĞİ.....	34
3.3.1. Türk Müziği Sözlü İcrasında Üslûp Deformasyonu	40
3.3.2. Türk Müziği Vokal İcrası ve Eğitimi Üzerine Öneriler.....	43

3.3.3. Türk Müziği Eğitim Biçiminde Yaşanan Sorunlar ve Çözüm Önerileri	46
3.4. KLASİK BATI MÜZİĞİ VE TÜRK MÜZİĞİ SES KULLANIMINDA BENZERLİK VE FARKLILIKLAR	50
BÖLÜM 4. MÜNİR NURETTİN SELÇUK’UN TÜRK MÜZİĞİ VOKAL İCRA ALANINDAKİ YERİ	57
4.1. MÜNİR NURETTİN SELÇUK’UN TÜRK MÜZİĞİ İCRACILIĞI ÜZERİNE DÜŞÜNCE VE ÖNERİLERİ	63
BÖLÜM 5. TÜRK MÜZİĞİ SES SANATKÂRLARI İÇİN TAVSİYELER VE EGZERSİZ ÖRNEKLERİ.....	66
5.1. EGZERSİZ ÖNERİLERİ	69
BÖLÜM 6. SONUÇ.....	75
KAYNAKÇA	79
ÖZGEÇMİŞ.....	81

ÖZET

HÂFIZLIKTAN MÜNİR NURETTİN SELÇUK EKOLÜNE TÜRK MÜZİĞİ VOKAL TEKNİĞİNİN İNCELENMESİ İCRADA YAŞANAN TEMEL SORUNLAR, EĞİTİM VE EGZERSİZ ÖNERİLERİ

Bu tezde, Cumhuriyet dönemi öncesinde çoğunlukla meşk geleneği ile öğretilen, Cumhuriyet sonrasında ise konservatuvarlar dahilindeki şan dersleriyle öğretimine devam edilen Türk müziği vokal tekniği incelenmiş, şan eğitiminin gereklilikleri ve temel sorunlarına değinilmiştir. Bu inceleme dahilinde, hafızlık geleneğinden gelen Münir Nurettin Selçuk'un Paris Konservatuvarı'nda almış olduğu Klasik Batı müziği eğitiminin ardından ortaya koyduğu yeni icra stili ortaya çıkarılmış ve yetiştirmiş olduğu öğrenciler ile yapılan görüşmelerden edinilen bilgiler kullanılmıştır.

Hafızlık geleneğinden, konservatuvarlarda başlayan eğitime ve ardından “Münir Nurettin Selçuk Ekolü” olarak tanımlanan ekol ile günümüze ulaşan süreci inceleyen bu çalışmanın amacı; meşk sistemine dayanan ve hafızlık geleneğinden etkilenecek günümüzdeki icra biçimine ulaşan Türk müziğinin, yaşayan önemli isimlerinden edinilen bilgiler referans alınarak ses kullanımı hakkında yazılı bir veri oluşturmak ve gelecek nesillerdeki ses sanatkarları için önerilerini yazılı hale getirmektir.

Bu isimler Münir Nurettin Selçuk ile bire bir çalışma fırsatına erişmiş olan devlet sanatçısı İnci Çayırılı, Türk müziğinin önemli ses sanatkârlarından Tülin Yakarçelik, Doğan Dikmen ve Dr. Öğr. Üyesi Çetin Körükçü'den oluşmaktadır. Ayrıca, ses sanatçısı olmanın yanı sıra akademik kariyerlerinde de önemli görevler üstlenmiş olan bu değerli sanatçıların ses egzersizlerine de yer verilerek, Türk müziği vokal kullanım alanında faydası bu değerli isimlerce onaylanmış egzersizler yazılı hale getirilmiştir.

Yapılan bu araştırmada, meşk geleneği, hafızlıkta ses kullanımının incelenmesi, insan sesinin oluşumu, Türk müziğinde ses kullanımı ve Batı müziğinde ses kullanımı üzerine incelemelerde de bulunularak ortak bir paydanın olup olmadığı araştırılmıştır.

Son olarak ise değerli ses sanatkarlarının Türk müziğinin günümüzdeki durumu üzerine görüşleri alınarak, hem eğitim hem de icra ile ilgili nerileri sonuçlara eklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Mziği, Mnir Nurettin Selçuk, Türk Mziği Vokal Tekniği,

Tarih: Ocak 2020



ABSTRACT

AN ANALYSIS OF TURKISH MUSIC VOCAL TECHNIQUE, FROM HAFEZ TO MUNIR NURETTIN SELÇUK ECOLE: PRIMARY ISSUES IN PERFORMANCE OF TURKISH MUSIC VOCAL TECHNIQUE AND SUGGESTIONS OF TRAINING AND EXERCISE

In this study, studies on music of Post-Republic Era; the formation of the human voice; the tradition of Meşk; the use of voice in Hafızlık tradition, the use of voice in Turkish Music, and the use of voice in Western Classical Music were examined, and according to these examinations, the similarities and differences between them were investigated. Finally, the opinions of the interviewed vocal artists on the current situation of Turkish Music, and their suggestions on both education and performance were included in the thesis. Also, the exercise suggestions were shared and a written resource was presented in this field.

In this thesis, the vocal technique of Turkish Music, which was mostly taught by the way of Meşk tradition in Pre-Republic Era and continued with singing lessons in the conservatories in Post-Republic Era, was examined and the necessities, and basic problems of the performance were mentioned. Within the scope of this study, the information obtained from the interviews with the students who were educated and trained by Münir Nurettin Selçuk, who came from the Hafız tradition and later studied Western Classical Music at the Paris Conservatory, was used. Also, Selçuk's new style of interpretation after his studies in Paris is examined.

The purpose of this study which examines the process that starts from the Hafızlık tradition, continuing with the education in conservatories in the post-republic era and then coming to the present day with "Münir Nurettin Selçuk School", is to present a written source about the use of voice by referring to the information obtained from the most important names of Turkish Music, which is based on the Meşk system and reached the current form of performance by the influence of Hafızlık tradition, and to

write their suggestions for future generations of Turkish Music singers. These names include state artist İnci Çayırılı who has had the opportunity to work one-on-one with Münir Nurettin Selçuk; one of the most proficient singers of Turkish Music Tülin Yakaçelik; Doğan Dikmen; and Assoc. Prof. Çetin Körükçü. In addition, the vocal exercises which are used by these artists, who have assumed important roles in their academic careers as well as being a vocal artist, have been written and included in the thesis.

In this research, studies on music of Post-Republic Era; the formation of the human voice; the tradition of Meşk; the use of voice in Hafızlık tradition, the use of voice in Turkish Music, and the use of voice in Western Classical Music were examined, and according to these examinations, the similarities and differences between them were investigated. Finally, the opinions of the interviewed vocal artists on the current situation of Turkish Music, and their suggestions on both education and performance were included in the thesis.

Keywords: turkish music, Münir Nurettin Selçuk, Turkish Music vocal technique

Date: January 2020

ŞEKİL LİSTESİ

SAYFA NO

Şekil 3.1	Baş ve Vücut (sinüs-farenks-larenks-ciğerler-diyafram).....	18
Şekil 3.2	Şan Nefesi	24



TABLO LİSTESİ

SAYFA NO

Tablo 2.1 Türk Müziği Dönemleri	5
--	---



BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ

Her milletin kendi kültürel mirası, tarihi, toplumun kendine has yapısının izdüşümü o milletin geleneksel sanatlarında gizlidir. Bu sanatlar, türü ne olursa olsun toplumun yaşamış olduğu coğrafyadan aynı toprakları paylaştığı diğer kültürlerle, tarih boyunca iletişim içinde olduğu dil, din, kültür farklılıklarıyla harmanlanır ve o toplumun sanatına verdiği önem ölçüsünde yaşar, yeni nesillere aktarımı sağlanır.

Kökeninin yüzyıllar öncesine dayandığını bildiğimiz ve dört yüz yıldan fazladır var olduğu bilinen Türk müziği, Türk toplumunun en önemli değerlerinden, kültür miraslarından biridir. Osmanlı Dönemi'nde en büyük gelişimi gösterdiğini bildiğimiz Türk müziği bir "İmparatorluk Müziği" olarak da anılmaktadır. Dünya'nın birçok yerinde tanınan, gerek yapısı, gerekse bu müziğe ait enstrüman ve icra şekilleri açısından ilgi gören geleneksel müziğimizin günümüzde Dünya'nın birçok yerinde çeşitli okullar tarafından eğitimi verilmekte, her millettten insanın bu müziğe ve yanı sıra kültürel yapıya verdiği değer ve merak gözlemlenmektedir.

Türkiye'nin geçirmiş olduğu tarihsel dönüşümler toplumda birçok şeyi beraberinde yenilerken elbette sanat dalları da eş zamanlı olarak bu sürecin etkisi altında kalmıştır. Cumhuriyet'in ilanının ardından ülkemizde her alanda gözlemlenen reform hareketleri Türk müziğinde de önemli etkiler yaratmıştır. Atatürk'ün "Musiki İnkılabı" olarak tanımlanan yapılandırma sürecinin başlaması ile birlikte, kendine has birçok özelliği yapısında bulunduran bu sanatın eğitiminden icrasında, aktarımına kadar birçok konuda değişim süreci başlamıştır. Aktarımı meşk sistemine dayanan geleneksel Türk müziğinde bu süreç biraz sancılı geçse de zamanla bu reform hareketi müziğimizde karşılığını bulmuş, gerek icracı gerekse dinleyici kesim tarafından benimsenmiştir.

Aktarımı meşk ile gerçekleşen müziğimizde Münir Nurettin Selçuk ile birlikte bir kırılma yaşanmış, Münir Nurettin Selçuk, kendisinden sonra gelen nesil için yeni bir ekol niteliği taşımıştır. Kendisinin etkisi ile konserlerde giyilen kıyafetlerden müziğin icra edildiği yerlere, sanatçının sahip olması gereken iç disiplin ve icracılık esasları ile ilgili birçok konu da önemli yenilikler gözlemlenmiştir. Temelde hafızlık geleneği ile

şekillenmiş olan Türk müziği, Münir Nurettin Selçuk'un 1928 yılında Paris'te tamamlamış olduğu eğitimin ardından kendisinin de bir hafız olması, çok daha iyi algılamasına ve Türk müziğine yeni bir icra biçimi getirmesinde etkili olmuştur. Yalnız kendisi değil, bizzat yetiştirmiş olduğu öğrencileri ve ardından kendisini örnek alan ses sanatkarının da ekol olarak görmüş olduğu Münir Nurettin Selçuk, Türk müziği için öncü, yenilikçi bir kimlik olmuştur.

Bu tezde, Münir Nurettin Selçuk'un hem hafızlık eğitimi hem de Paris'te almış olduğu eğitimin icra tekniği üzerinde oluşturduğu gelişmeler göz önüne alınarak, Batı şan tekniği olarak algılanan ancak aslında ses kas gelişimine yönelik egzersizlerin hem Türk müziği alanında hem de Batı müziği alanında ortak kullanılması gereken egzersizler olduğu Münir Nurettin Ekolü üzerinden vurgulanması, ayrıca icrada gözlemlenen üsluptaki dejenerasyon sorununun müziğimizin icrası ve eğitiminde yeni nesiller için aydınlatıcı bir kaynak oluşturulmasını sağlamaktır ancak; bu kaynağı oluştururken amaç henüz uygulanmamış ve sonuç alınacağından emin olunamayan bir metod oluşturmak değil, geçmişte hafızlıktan etkilenerek şekillendiği bilinen ses kullanımının Cumhuriyet'in ilanının ardından yaşanan gelişmeler ile izlenen süreci takip etmek ve Münir Nurettin Selçuk'un Paris'te almış olduğu eğitimden sonra hem kendisinin hem de kendisinden sonra gelen değerli ses sanatkarlarımızın ses kullanım biçimlerini incelemek, Türk müziği sözlü icra kurallarını doğru algılamaktır. Bu çalışmada sanatsal anlamda kendini kanıtlamış, geçerliliğinden emin olunan verilerin, günümüzde teknolojinin de kazandırmış olduğu teknik imkanlar ile harmanlayarak önemli çıkarımlar elde edilebileceğine inanılmaktadır. Bu sebeple hafızlık temelini göz ardı etmeden Münir Nurettin Selçuk ve kendisinin bire bir dersleri ile yetiştirmiş olduğu ses sanatkarlarından hem kendisini ve tekniğini hem de toplum tarafından başarısı kabul görmüş değerli ustaların, Türk müziği icracılığı üzerine gerek teknik, gerek tarihsel gerekse yeni yetişen nesil için faydalı bir kaynak oluşturmak istenmektedir. Yapılmış olan bu çalışma kişisel görüşmeler ve yazılı kaynaklardan edinilen bilgilerle sınırlıdır.

Geleneksel Türk müziği'nin yıllardır en önemli ihtiyaç ve sorunlarından biri olduğu görülen vokal metodunun Münir Nurettin Selçuk döneminde kendisi ya da kendisi önderliğinde bir başka kişi tarafından neden yazılı hale getirilmediği konusunda çeşitli yorumlar yapılmaktadır. Kendisinden günümüze kalan tek veri, yetişen yeni nesil için kaleme almış olduğu makalesi olduğundan araştırmamızın genç kuşaklar için bir metod olmasa dahi, Türk müziği icrasını ele alış, teknik prensipler, yorumlama esasları gibi

temel konularda yol gösterici bir nitelikte olması yönünde katkısı olacağı düşünülmektedir.



BÖLÜM 2. MEŞK GELENEĞİ

2.1. MEŞK SİSTEMİ

Günümüzde Klasik Türk Müziği olarak kabul ettiğimiz müziğin başlangıç dönemini, Osmanlı Sarayı'nın 15. Yüzyıl sonlarına doğru yerleşik duruma geldiği zamana dayandırmak gerekir. Daha önceki dönemlerdeki önemli müzik adamları, Klasik Türk Müziği'nin hazırlayıcısı ve Şark müziğinin önemli şahsiyetleri olarak değerlendirilmelidir. Şark Müziği, İslam Dini'ni kabullenmiş, birbiriyle yoğun temas içinde olan, dolayısıyla adeta ortak bir kültür alemini yaşayan Türk, Arap ve Acem topluluklarının müziği olarak düşünülmelidir. (Körükçü, 1998)

Milattan önceki yıllardan bu yana var olduğunu bildiğimiz Türk müziği, Türk topluluklarının önce İç Asya ve Orta Asya'da kullandığı, çoğunlukla Şamanizm inanç ve uygulamaları kapsamındaki dini ritüel müziklerinden, ardından ilk büyük çaplı Türk devletlerinin tarih sahnesinde yer almaya başlamasıyla askeri müziklerden, son olarak ise Türklerin İslamiyet'i kabul sürecinde tasavvuf müziğinin Anadolu'ya gelmesi, tekke müziğinin yaygınlaşarak klasik Türk müziğine zemin hazırlaması ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde klasik Türk müziğinin hızlı yükselişi ile günümüze kadar ulaşan uzun bir tarihsel geçmişe sahiptir.

Türklerde musiki, yine tarihi kıdemi içinde, dini ve askeri olmak üzere iki ana dalda geliştirilmiştir. Tarihin tanıdığı ilk atalarımızdan olan Hunların şaman ayinleri, X. Yüzyıldan büyük velisi Ahmed Yesevi'den sonra musikiyi toplu ibadetin ayrılmaz bir parçası haline getirecek, XIII. Yüzyılda Konya'dan parlayan Mevlevi tarikatının ayinleri ise, Türk musikisinin, Dünya'nın başka hiçbir kültüründe bulunmayan ses- saz- raks üçlüsünden meydana gelen yüksek seviyedeki tekke musikisi ürünlerine öncelik edecektir. Önceleri sadece şaman davulu "koltuk davulu" denen küçük bir davulla icra edilen şaman musikisi sonradan çeşitli türde vurmali, nefesli ve telli aletlerle de icra edilir olmuştur. (Tanrıkorur, 2004) Ayinleri, davullarını kullanarak yöneten Şamanlar, Şaman davulunun sesinin ritminin değişimleriyle ayinin seyrini dinleyicilere aktarmak ve yapılan bu ayinin etkisini arttırmak amacıyla da kullanırlardı. Bu örnekte olduğu gibi müzik eski

çağlarda da dini amaçlarla kullanılmış, yanı sıra askeri sebeplerle, ordunun savaşta yürüyüş ve hareketlerini belirlemek amacıyla da kullanılmıştır. “İkinci ana dal olan askeri musikisi, savaşta düşmanın moralini bozup fazla kan dökmeden savaşı kazanmak gibi bir amaçtan kaynaklanmış olup ta XVIII. yüzyıla kadar batı devletlerinin meçhulü olarak kalmıştır. (Tanrıkorur, 2014)

Kültürlerin ve tarihsel olayların birbirinden ayrılmaz bir bütünlük içinde olduğunu ve toplumların geçirmiş olduğu tarihsel süreçlerin etkilerinin o toplumun yaşayışına sahip oldukları sanat dallarına olan etkisini bilmekteyiz. İslamiyet’in kabulü de Türkler için geleneksel müziğimizde adeta bir kilometre taşı niteliği taşımış, etkileri açıkça gözlemlenmiştir.

Selçuklu döneminde kökleşen ve sağlamlaşan Türk müziği, Osmanlı döneminde bir imparatorluk müziği olduğunu kanıtlamış, günümüzde dünya müziği olarak anılmasının temellerini o yıllarda sağlamlaştırmıştır. Cumhuriyet’in ilanının ardından yapılan reform hareketleri ile ise geleneksel müziğimizin yıllara yayılan bir yenilenme sürecine girdiğini söylemek mümkündür.

Tarihsel yolculuğu uzun yıllara dayanan müziğimizi dönemlere ayırmak oldukça zor ve kapsamlı bir temel konu başlığıdır. Dolayısıyla araştırmanın bu bölümünde Türk müziğine gerek eserleri gerekse eserlerin sahip olduğu yenilikler, türler ve çeşitliliklerle müziği bir başka döneme taşıyan isimlerin bulunduğu bir tablo ile değinmek doğru bulunmuştur.

Tablo 2.1 Türk Müziği Dönemleri (Kozanoğlu, 2011)

Meragalı Abdülkadir- İtri	Klasik Öncesi Dönem
İtri – Dede Efendi	Klasik Dönem
Dede Efendi- Hacı Arif Bey	Neo- Klasik Dönem
Hacı Arif Bey – Hüseyin Sadettin Arel	Romantik Dönem
Hüseyin Sadettin Arel – Günümüz	Reform Dönemi

Türk müziğinin gerek saz gerekse sözlü eserlerinin tarihsel gelişim sürecini doğru algılamak ve değerlendirebilmek için öncelikle iki temel eğitim biçimini ve aynı zamanda kültürümüze ait bu geleneksel aktarım usullerini yakından tanımak gerekmektedir. “Meşk geleneği” ve “Hafızlık geleneği” olarak tanımlayabileceğimiz bu aktarım biçimleri Türk müziğinin temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Araştırmamız sözlü eserlerle ilgili olduğundan bu geleneksel eğitim ve aktarım biçimleri sözlü eserler üzerinden detaylandırılarak incelenecektir. Dini ve din dışı sözlü eserler olmak üzere ikiye ayrılarak

incelenen Türk müziği sözlü eser formları, Cumhuriyet'in ilanına kadar bu iki aktarım biçimiyle öğretilerek nesilden nesile aktarılmaktaydı.

2.1.1. Meşk Kavramı ve Türk Müzik Tarihindeki Yeri

Meşk; musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı “yazı örneği” “yazı alıştırması” ya da “ yazı karalaması” anlamına gelen bir terimdir. (Behar, 1998).

Geçmişinin en az dört yüz yıl olduğu sanılmakta olan ve meşk geleneği, adını hat sanatından almaktadır. Öğrenciye çeşitli örnekler taklit ettirerek/kopyalatarak çalıştırması sırasında ödev olarak verilen yazı anlamında kullanılan bir terim olan Meşk, aynı zamanda öğrenim anlamında da kullanılmaktadır.

Meşk, Türk müziğinin üslup anlamında olgunlaşmaya ve kurallarının belirlenmeye başladığı 16.yüzyıl ortalarından/sonlarından beri taklit, tekrar ve ezber unsurlarını merkeze alan bir müzik öğrenim yöntemi olarak kullanılmıştır. Müzik meşk ederken öğrenci sadece müzik teorisini ya da bir çalgıyı ya da bir tekniği yahut da hocasının üslubunu, icrasını, yorumunu öğrenmezdi. Talebe meşk alırken öncelikle bizzat eserlerin kendilerini - yani mevcut müzik dağarını, repertuvarını - öğrenmiş olurdu. Dönemin repertuvarı da böylece meşk yoluyla sonraki kuşaklara aktarılmış olurdu. (Behar, 1998)

2.1.2. Türk Müziğinde Notanın Kullanımına Geçiş

Müzikal sesleri yazma isteği tarih boyunca insanları hep meşgul etmiştir. Uzun yıllar bu iş için alfabe notası diyebileceğimiz bir sistem kullanılmıştır. Sözler hangi yazı ile yazılıyorsa, harflerin üzerine bazı işaretler ilave edilmek suretiyle müzik yazısı yaratılmaya çalışılmıştır. Buradan yola çıkılarak denilebilir ki, nota arayışı yazının icadıyla başlamıştır. Sümerler, Babilliler gibi Mezopotamya medeniyeti temsilcilerinin, Mısırlıların ve onlardan çok etkilenmiş olan Yunanlıların nota yazıları mevcut (...) Türklerde ise nota yazısı gelişimini şöyle özetleyebiliriz:

1. Göktürk Alfabesi ile ilgili nota yazısı, ki buna dair bir belgeye sahip değiliz.
2. Göktürklerden sonra gelen Uygur hakanlarının birçoğu Manî dinindendi. Dolayısıyla Türklerin Doğu Türkistan'da Manî nota yazısını kullandıkları sanılmaktadır.
3. Türklerin İslami hayata geçmelerinden sonra, müşterek İslâm medeniyetlerinin Ebced notası kullanılmıştır. Ebced notası da bir alfabe notası olup, Arap harfleri kullanılarak oluşturulmuştur. Zaman içinde çeşitli ebced notaları oluşturulmuştur.

(...) Özellikle 13. ve 15. Yüzyıllar Türk Musikisi nazariyatının çok parlak bir dönemidir. (...)

4. Ermeni Kilisesinde ilahici olan Hamparsum (1768-1839) Türk müziğinde bulduğu nota sistemi ile önemli bir simadır. Bulduğu nota son zamanlara kadar kullanılmıştır. Günümüzde kullanan yoktur, ama bilen birçok kişi bulunmaktadır. Bu nota ile önemli bir kısmını bizzat Hamparsum'un yazdığı binlerce eser tespit edilmiştir. Hamparsum notası, Türk müziğini tam ifade etmeye yetmemiştir ve eksikler vardır. Buna rağmen çok yayılmıştır.
5. Ali Ufkî Bey, "Mecmuâ -i Sâz-u Söz" adlı eserinde eski Batı nota yazısını kullanmış, yüzlerce söz ve saz eserini bu nota ile yazmıştır.
6. Muzıka-i Hümayûn'un İtalyan müzisyenleri ve onların Türk talebeleri, Batı notasını hiçbir değişiklik yapmadan Türk müziğinde kullanmak istemişlerse de muaffak olamamışlardır. Bugün kullandığımız Türk müziğinin 24 perdeye dayanan sistemini doğru ifade edebilen ve batı notasında arıza işaretleri bakımından bazı değişikliklerle kullanılan sistem, Hüseyin Arel ve Suphi Ezgi tarafından yapılan müşterek çalışma sonunda bulunmuştur. Başlangıçta biraz yadırganmışsa da bugün tamamıyla kabul edilmiş, herkes ve her kurum tarafından kullanılmaktadır. (Körükçü, 1998)

Her ne kadar nota sistemine geçilmiş ve eserlerin notaya aktarımı sağlanmış olsa da geleneksel müziğimiz için nota, eserin aslı olarak değil bir hatırlatıcısı, ya da yol haritası mahiyetindedir. Bunun çeşitli sebepleri olmakla birlikte en temel sebebinin Türk müziği icrası esnasında kaleme alınmamış, ancak icra esnasında yapılması zorunlu işitsel farklılıkların, kurallarının olduğu düşünülmektedir.

Dolayısıyla eser hakkında temel bilgiye nota üzerinden ulaşabilen bir kişi eserin yazılı olmayan icra kurallarını hocasının icrasından, yorumlayışından edinmektedir. Bu sebeple kökeni uzun yıllara dayanan bu eğitim sistemi "meşk etme" "eser geçme" hocadan eser geçme" olarak da ifade edilmektedir.

2.1.3. Meşk Sisteminin Uygulanma Esasları

Meşk ile aktarım sistemi usta - çırak ilişkisi temelinde ilerlerken bu eğitim sisteminde aktarımın olmazsa olmaz bazı unsurları bulunmaktadır. Bunların başında aktarımı sağlanacak olan eserin usûlunun muhakkak vurulması, öğrenen kişi tarafından benimsenmesi gelmektedir. Çünkü usul vurmak yalnız ritmik bir yapı değil aynı zamanda

hafıza açısından büyük bir hatırlatıcı nitelik taşımaktadır ve bu sebeple birçok usta tarafından olmazsa olmaz bir kural olduğunun önemi çeşitli kaynaklarda sıkça görülmektedir.

Usûl sadece bir ritm değildir. Sürat ya da tempo belirleyici de değildir. Aynı usul farklı hızlarda, farklı farklı tempolarda, (teknik terimiyle “ mertebelerde”) daha sür’atli veya daha yavaş icra edilebilir. Standart tempo yoktur zaten Türk musikisinde, Usûl dediğimiz şey, eserlerin başından sonuna kadar aynı şekilde ard arda birçok kez tekrarlanan bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbı ve dizisidir. Her usûlun de kendine mahsus bir örgüsü, lezzeti, anlamı, kişiliği ve eski deyimleriyle “revişi” (yani yürüyüşü) vardır. Etnomüzikoloji literatüründe bu türden kuvvetli ve zayıf vuruş kalıplarına zaman zaman” ritmik makam” denmesi bundandır. (Behar, 1998)

Alâeddin Yavaşca’nın 04.04.1997 yılında konuşmacı olarak katıldığı “Kırmızı salon etkinlikleri” adlı etkinlikte “Türk Müziği’nde icra Üslûpları” na yönelik konu başlığı altında usûlün üslup açısından önemine şu şekilde değinmiştir: “ Farabi devrinden bugüne kadar hep usta- çırak şeklinde musikimiz intikal etmiştir. Büyük bir usta, kabiliyetli bir çırağa musikiyi aşlamış, musikiyi öğretmiş, eserler meşk etmiş ve bu Osmanlı İmparatorluğu’nda, Enderun’da dahi aynen devam etmiştir. Eskiden ustaların, çırakların meşk sisteminde usûl çok önemli rol oynardı. Bir eserin motifleri, melodik yapısı... Meselâ, “şu geçki usûlün şurasına denk geliyor” denirdi. Usûlü çok iyi bilmesi lazım talebenin. Evvela usûl öğretiliyor ve usûl sağlam olduktan sonra da usûle göre, usûle intibak tarzında usûlün talebelere öğretilmesine geçiliyordu. Ve usûlle beraber öğretildiği için, hafızaya iyi nakş oluyor ve unutulmuyordu. Ama bu sefer hocanın kendisi eserin üzerinde ufak tefek değişiklikler yapıyor. Bir bakıyorsunuz, bir şarkının içinde bir yeri şöyle geçmiş, başka bir şarkının içinde başka türlü, farklılıklarla geçmiş. Onun için, notalara geçildikten sonra eserler bize intikal ettiğinde, bazı farklılıklar görülüyor. (Özcan, 2010)

İnci Çayırılı eserlerin usûlü, her parçanın kendi doğasına has bir giderinin olması konusunu aşağıdaki sözleri ile ifade etmiştir:

“Yeri geldiğinde üç aksak şarkı üst üste okunabilir, ama her şarkının usulü, gideri farklıdır. Bu aksaktır hepsi aynı tempoda gider gibi bir şey asla olmaz. Münir Hoca (Münir Nurettin Selçuk) buna çok dikkat ederdi bende buna çok önem veririm. Örneğin; bir yerde üç tane semai eser okuyorsun ancak bu semai şarkıların her birinin bestekarı başka, güftesi başka her biri aynı şekilde asla okunamaz. Böyle birşeyi ben asla yapmadım. Örneğin uzun yıllardır şefliğini yapmış olduğum İTÜ mezunlar korusu ile

vermiş olduğumuz konserlerde sırası geldiği zaman iki tane semai üst üste okuyorlar ama bunun bir adabı vardır. Kendi koromun konserleri olduğunda başka korolarla da aynı günde sahneye çıkmamız söz konusu oluyor. Bu vesile ile diğer koroları dinleyebilme imkanım oluyor ama ne yazık ki kimsede bu hassasiyeti görmüyorum. Münir Hoca asla müsaade etmezdi böyle şeylere... Söz gelimi bir yerlerde “hadi iki şarkı söyle “ derlerdi. Münir Hoca hemen müdahale eder hangisinin ritmi neyse üslubu neyse ona göre olacak çalacaksanız çalın der, keser atardı.” (Çayırılı, 2019)

Meşk sırasında hoca, öğretilecek eserin usûlunu defalarca üst üste vurarak öğrencinin ezberleyebilmesini amaçlar. Ardından meşk öncesinde yazdırılmış olan esere ait olan sözler eşliğinde icra başlamış olur. Çeşitli kaynaklarca usta, ve çırağın yüz yüze bakar biçimde oturarak meşk ettiğini bildiğimiz bu derste, öğrenci, eseri hocanın nezaharetinde usul vurarak defalarca kez söyler. Yanlışları varsa bu esnada düzeltme amacıyla müdahale edilir ve ardından var olan bu yanlışlar giderilinceye kadar tekrarlama işlemi devam eder. Elbette bu esnada bir eserin bölümlerinin (zemin, nakarat, meyan, terennüm) teker teker öğrenilmesi ve ardından birleştirilmesi yolu izlenir. Bu bilgiler ışığında meşk sisteminin temel yapı taşlarının öncelikle usûl ve ardından güfte, yani sözleri olduğunu söylemek mümkündür. Meşk eğitiminden geçecek olan bir öğrenci, dersi verecek olan öğretmen tarafından bazı değerlendirmelerin ardından meşk eğitime başlatılırdı. Bu değerlendirmelerin en başında öğrencide aranan temel yatkınlık, kişinin müzikal hafızası idi. Ezbere dayanan bu eğitim stilinde müzik hafızası öğrencinin gelişimi ve başarısında en önemli özelliklerden biri olduğundan, çalışılacak kişi de mutlaka bu özelliğin olması beklenirdi. Yanı sıra öğrencinin ritm hafızası da oldukça önemli bulunmaktaydı. Bu özelliklerin yanında elbette ses güzelliği, ve genel bir müzik yeteneğinin olması kişinin meşk alabilmesi için gereken özelliklerdendi. Bu eğitime başlatılırken kişinin yaşı konusunda belirli bir aralık bulunmamakta, çeşitli yaş gruplarından meşk için öğrenci seçilebilmekteydi. Öğrencinin meşk eğitime başlangıç yaşındaki farklılık gibi değişkenlik gösterebilen bir diğer konu ise meşk eğitim süresidir. Birçok kaynakta kendi meşk eğitiminden bahsederken çeşitli tanımlamalarla karşılaşabildiğimiz Türk müziğinin önemli icracılarının aldığı eğitim sürelerinde farklılıklar olduğu ve dolayısıyla bu sürenin kişinin yeteneği, meşk eğitime başladığı yaş, hocası ile geçmiş olduğu eserlerin zorluğu ve eser çokluğu ile doğru orantılı olduğunu söyleyebiliriz. Birlikte meşk eden usta – çırak arasında yalnızca icra ile sınırlı kalmayan aynı zamanda öğrenen konumdaki kişinin ustasının ahlaki boyutundan giyim tarzına, davranış biçiminden dünya görüşüne ve alışkanlıklarına kadar birçok alanda öğrencinin ustasını rol model olarak gördüğü bir

gelenekten söz etmekteyiz. Bu sebeple meşk geleneği yalnız bir müzik eğitimi değil öğrenciye her anlamda etki eden bir eğitim biçimidir. Meşk ederek öğrenci yetiştirebilecek bir usta seviyesine gelmek de oldukça zorlu bir süreci, donanımı, sabrı ve çalışmayı gerektirmektedir. Meşk etmeye başlayan bir kişi için hedeflenen seviye tüm repertuarı ustası ile meşk etmiş, ezberlemiş olmaktır. Türk müziğinin ağırlıklı olarak sözlü repertuarı olduğunu bilgisini hatırladığımızda sürecin zorluğunu bir kez daha fark etmiş oluruz. Hedeflenen bu seviyeye erişmek imkansıza yakın olsa da bu hedefi benimsemiş olmak, öğrenen kişinin gelebileceği seviyeyi en yüksekte tutabilmesini sağlamış olmaktadır. Bu sebeple hedef yüksek tutulur ve sabırla öğrencinin gelişimi beklenir. Meşk alan kişinin kiminle meşk ettiği, meşkin süresi ve ezberinde var olan eser sayısı yeni yetişen hanendelerin birbirinden ayırt eden, kişiyi öne çıkaran unsurlardır. Meşk eğitimi veren ustanın çok uzun yıllar bu görevi para karşılığı yapmadığını ancak mesleki liyakat açısından ise bildiği her bilgiyi öğrencisine muhakkak aktarması, sahip olduğu bilgi birikimini paylaşmakta cömert davranması bu geleneğin önemli bir ayrıntısıdır. Çünkü bu aktarım aynı zamanda kültürün devamı, meşk ettiren kişi ise bu aktarım için bir elçi rolündedir. Dolayısıyla görevi manevi anlamda oldukça özel ve önemlidir.¹

2.1.4. Meşk Sisteminin Olumlu ve Olumsuz Yanları

Meşk sistemi, kökeni ve manevi yönüyle kültürümüzü ilerleyen çağlara aktarmanın önemli ve değerli bir aktarım yöntemidir. Geçmiş yıllarda yalnız meşk sistemine dayanan geleneksel müziğimizin aktarımı notanın kullanımı, eserlerin nota ile yazılı hale getirilmesi gibi önemli gelişmelerin ardından konservatuvarlarda branş eğitimi (saz ya da ses) olarak da verilmektedir.

Birçok olumlu yanının olduğu bildiğimiz meşk geleneğinin gözlemlenen ya da icracılar tarafından deneyimlenen bazı olumsuz yanları da bulunmaktadır. Bu sebeple araştırmanın bu bölümünde meşk sisteminin olumlu ve olumsuz yönlerinin değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Bekir Sıtkı Sezgin kendisi ile yapılan röportajda “ Türk Musikisi kitaptan öğrenilmez tabii... Türk Musikisi fem-i muhsinden alınır. Yani bunun karşılığı iyi ağızdan öğrenilir. Bu da ancak usta- çırak münasebetiyle yürür.” sözleri ile meşkin önemini vurgulamıştır. (WEB_1, 2019)

¹ Bu bölüm Cem Behar’ın “Aşk Olmadan Meşk Olmaz” adlı kitabından derlenerek hazırlanmıştır.

Münir Nurettin Selçuk'ta yine Bekir Bey gibi meşkin önemini ve ilk ağızdan alınan eğitimin altını “ Ses Musikimiz” adlı makalesinde şu sözleri ile çizmiştir;

“Hanende musikisi olan Türk Musikisi, ehlinden, bir fem-i muhsin'den öğrenilebilir. Dörtte üçü ses eserlerinden oluşan musikimizi hakkıyla öğrenebilmek için iyi ve sahibi salahiyyet bir ağızdan tavır ve edası ve eserler usûlleri vurularak ve üstadın üslûbunun öğrencisine, öğrencilerine aktarılması ile mümkün olmaktadır.”

Türk müziği, Batı müziğinde olduğu gibi notada görüldüğü gibi okunan, çalınan bir müzik türü değildir. Çünkü günümüzde dahi, teoride bulunmayan ancak pratikte karşılaştığımız birçok farklılık, icracılar tarafından bilinmekte ve icra, bu ayrıntılara dikkat ederek yapılmaktadır. Dolayısıyla günümüzde bile var olan nota sistemi ile yüzde yüz icra esaslarını notaya dökemediğimizden geleneksel müziğimiz için meşkin önemi büyüktür. Doğan Dikmen teoride karşılaşılmayan fakat pratikte uygulanan gereklilikler hakkında şunları söylemiştir:

“Bazı arızalı sesleri Türk müziğinde müzikal cümle belirler. Yani o müzikal cümlenin gidişatı belirler. Parça içindeki fa diyezin biraz pes mi biraz tiz mi olacağını hatta çargah perdesi dediğimiz do natürelin ki sabit perdedir, uşşak makamında daha da pes basılması gerekir (her müzik cümlesinde değil) ya da çıkıcı cümlelerde ayrı inici cümlelerde ayrı diye genelleylemediğimiz durumlar vardır” sözleri ile örneklemiştir.” (Dikmen, 2019)

Bu şartlar altında meşk geleneğine muhakkak ihtiyaç duyduğumuz, bir öğretici olmadığı sürece yalnızca notadan icranın yetersiz kaldığı bir gerçektir.

Türk müziğinde bir dönüm noktası olarak kabul ettiğimiz Münir Nurettin Selçuk ve kendinden sonra gelen en önemli hanendelerden olduğu kabul edilen Bekir Sıtkı Sezgin'in yorumları yukarıda belirtildiği gibidir. Ancak, burada unutulmaması gereken asıl konulardan biri, geçmiş dört yüz yıl öncesine dayanan meşk geleneğinin hangi dönemini örnek aldığımız, yararlı bulduğumuz konusudur. Konu ile ilgili Doğan Dikmen görüşlerini şu sözlerle ifade etmiştir.

“Eskiden olduğu gibi Dede Efendi'nin yaşadığı İstanbul'da yaşamıyoruz... Meşk sisteminin geçmiş yıllarda, verilen haliyle günümüzü kıyaslayamayız. Yalnız eğitimi değil hayat şartlarımızı da o günlerle kıyaslayabilmemiz mümkün değil. Eskinin ekonomik şartları, insanların yediklerini içtiklerini bugünle kıyaslayamayız. O zaman Nikagos, dedenin evine gidip kapıyı çalabiliyor, o da cumbadan uzanıp onu Türkçe konuşmaya davet ediyor lehçeni değiştirip gel diyor. Nikagos Rum olduğu için “lehçeni düzelt gel” diyor ve lehçesi düzelene kadar da derse kabul etmiyor. Düşünün ki Dede Efendi ile meşk eden dört beş öğrenci belki bir odada çalıştı ve odadan Nikagos yetiştirdi,

Mutahzade yetişti, Mehmet Efendi yetişti Eyyübi Mehmet Efendi yetişti Eyyübi Mehmet Efendi Zekai Dede'yi Hacı Arif Bey'i yetiştirdi anlatabiliyor muyum? Orası bir konservatuvardı. O konservatuvarlarda en fazla bu kadar insan vardı ve İstanbul'un nüfusu da buydu. Şimdi böyle bir şey mümkün değil. Şimdi en tenha sınıfta bir 15 -20 kişi var. Her bir okulda sınıflar, sınıflar yeni, yeni gençler var. Bu öğrencilere aktarım eskisi gibi olamaz, olmamalı... Günümüzde müziğimizle ilgili deformasyonun temelinde bu da yatmaktadır.” (Dikmen, 2019)

Doğan Dikmen'in de üzerinde durmuş olduğu nüfus artışı ve bununla beraber eski eğitim biçiminin aynen korunmaya çalışılmasının çeşitli sorunları beraberinde getirdiği düşünülmektedir. Nüfus artışıyla birlikte insan ihtiyaçlarının değişmesi, yaşam koşullarının değişmesi ve meşk sisteminin temelinde bulunan taklit unsuru da doğru anlaşılıp kullanılamaması, bu alanda görülen engeller arasındadır.

Benzetme (taklit) unsurunun Türk müziğindeki yeri ve önemi bilinse de burada olumlu ya da olumsuz yanlarının bilincinde olmak ve hatta anlatılmak istenen, tavsiye edilen yöntemin ne olduğuna dair açıklayıcı bir sınırlılık oluşturulmalıdır. Aktarım yöntemi, yalnız Türk müziğinde değil, ses kullanımına dayalı her müzik eğitiminde vardır ve yararlıdır. Fakat; icrasından veri elde edilmek istenen kişinin ses özellikleri, yatkınlıkları ve söylediği eserin, eğitim alan kişinin ses karakterine eğitim düzeyi ve ses aralığına uygun olup olmaması durumunun gözetilmesi gerekmektedir.

Tülin Yakarçelik taklit ile ilgili görüşlerini değerli ses sanatkârı Bekir Sıtkı Sezgin üzerinden belirtmiş, yalnız taklit yolu ile öğrenmenin mümkün olmadığı ile ilgili görüşlerini şu şekilde aktarmıştır: “Bekir Allah vergisi doğal şarkı söyleme yeteneği ile dünyaya gelmişti. Hafızlık zamanından öğrendiklerinin de etkisiyle, o alt yapının getirdiği birikimle söylüyordu. Bekir'in özelliği şuydu; hafızlıkta sesini belli bir oranda nazal formda tutuyor, fazla buruna sokmuyordu. Din dışı eserler de seslendirdiği için hafızlıkta sesini oldukça güzel gazel türünde de kullanabiliyordu. Hem hafızlık eğitimi hem de müzik eğitimi ona bu sesi sağlamıştı. Ama şunu söylemeliyim ki Bekir'i taklit eden tüm öğrencileri de bir o kadar kötü şarkıcılar oldular. Bekir çok örnek alınırdı, çok taklit edilirdi ama maalesef bu iş öyle bir iş değil... Bekir Sıtkı ile ilgili benim ayrıca bir anım daha vardır babamın da cenazesinde mevlüt okumuştur. Ben orada da dini müzikte ne yapıyor, Türk müziğinde ne yapıyor diye dikkat etmişim. İşte Bekir'inde özelliği buydu, ikisine birbirine karıştırmıyordu ve diğer hafızlar gibi sesini burnuna alarak söylemiyordu. Kaside de okuyabiliyordu hakkıyla ama Avni Anıl'da söyleyebiliyordu.

Özelliği oydu. Onun için kimse böyle bir sesi taklit edemez, zaten etse de olmaz. Ne Bekir'i ne Münir Nurettin'i her ikisini de taklit edemezsin.” (Yakarçelik, 2019)

Taklit; Meşk sistemi temelde icrayı benzetme yöntemine dayanır. Eserin ritmik yapısından makamına, söyleniş biçiminden icra özelliklerine kadar her konuda ancak kişinin duyduğunu taklit edebilmesi ile aktarım sağlanabilmiş olur. Meşk esnasında aktarım, usta- çırak arasında gerçekleşmekte öğrencinin öğretene birebir algılaması ile şekillenmektedir. Kimi zaman ise bu durum yalnızca meşk ettiğiniz hocaların da dışında Türk müziğinde idol olarak görünen isimlere öykünmek, onları yalnızca bazı yönleri ile örnek almaktadır. Alanında rüştünü ispat edebilmiş bu isimlerin sahip olduğu ses potansiyeli, ses hakimiyeti ve doğal kabiliyetini sadece bu bağlamlarda ele almak, o kişilerin bilgi birikimlerini ve ya bizlere ulaşmamış, onların da kendi hocalarından elde ettikleri donanımlarını göz ardı edebilme sorununa yol açmaktadır.

Tez vesilesi kendisiyle yapılan görüşme de Doğan Dikmen yine Bekir Sıtkı Sezgin örneği üzerinden şunları belirtmiştir:

“Şimdi algılayabildiğim birçok şey var, keşke zamanında da bu birikime sahip olabilseydim. O günlerde şarkı söyleme örneği olarak aklımda yalnızca Bekir Bey ve Münir Bey vardı. Devamlı Bekir Bey'in bugün birçoğunun yaptığı gibi icrasını taklit etme çabası içindeydim. Ki hatadır! Bekir Bey'in devasa bir birikimi vardır. O donanıma sahip olmadan yaptığı süslemeleri stilini kimse anlayamaz. İnsan, taklit ederken Bekir Bey'in bir yerde yaptığı bir süslemeyi siz her yerde yapar, dolayısı ile bir abartıdan ibaret olursunuz. Bunu kendimden biliyorum bende çok yaptım. Aslında Belkıs Aran'dan iyi bir ses eğitimi dersi almış ve onu doğru algılamış biri olarak, yine de pek çok hatalar yaptım. Diğer hocalarımın hepsini anlayamadım. Bekir Bey'i taklit ederek anladığımı zannettim. Diğer hocalarımın stil bakımından yaptıkları uyarıları dikkate almadım. Bugün yapılan hataları bu sebeple samimiyetle eleştiriyorum ki, benim yaptığım hatalar yapılmasın. Ne zaman ki Alâeddin Bey'le çalışmaya başladım, ondan sonra Bekir Bey'i çözebilmeye başladım. Ama bu uzun yıllarıma mâl oldu.” (Dikmen, 2019)

Meşk sisteminin olumlu ve olumsuz yönleri hakkında görüşlerini Değerli ses sanatçısı Çetin Körükçü şu şeklide ifade etmiştir: “Türk müziğinde geçmiş dönemlerde bugünkü manada nota kullanılmadığından eserleri bire bir tespit etmek mümkün değildi. Bu sebeple meşk sistemi eğitim için en önemli sistemdi. Başka türlü eserlerin aktarılması mümkün değildi. Bu sebepten dolayı olmazsa olmaz olan bu sistem uygulanıyordu. Bu sistemin olumlu ve olumsuz tarafları olarak şunları söyleyebilirim; olumlu tarafları eserler kaybolmadan günümüze aksettirilebilmiş oldu. Olumsuz tarafı da şu: kişiden

kişiye aktarılırken şahsi zevklerde işin içine girmek suretiyle veya bilmeden unutarak ufak ya da büyük değişikliklerle kişiden kişiye aksettiği için bir nevi anonimleşme durumuna geldi. Örneğin Maragi'nin eseri, Itri'nin eseri günümüze meşk sistemi ile gelirken hocadan hocaya ufak tefek değişikliklerle gelmiştir. Dolayısıyla meşk sisteminin en önemli yanı eserlerin unutulmamasını sağlaması öyle ya da böyle bu birikimin bizlere, günümüze ulaşmasını sağlamış olmasdır. Bu sebeple de meşk sistemini savunmaktan başka aremiş yok. Ancak meşk sistemi ile aktarımda eserlerin özünü koruyamama ihtimali de elbette kaçınılmaz bir gerçeklik olarak yaşanmaktadır. Bu da tabii ki işin menfi tarafı olarak düşünülebilir.” (Körükçü, 2019)



BÖLÜM 3. BATI MÜZİĞİ VE TÜRK MÜZİĞİNDE SÖZLÜ İCRA TEKNİKLERİ

Batı şan tekniği dini eserlerin seslendirildiği yıllardan opera sanatının dünyada büyük yankı uyandırdığı yıllara dek ses kullanımının detaylıca incelendiği ve aynı zamanda , Batıda zamanla gelişen tıp tekniklerinin aydınlatıldığı anatominin de katkılarıyla, ses kasının kullanımı ve geliştirilmesi üzerine yoğun çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar günümüze dek artarak sürdürülmekte, ülkemizde bu alanda pek çok kongre ve sempozyumlar düzenlenmektedir. Bu bakımdan hala ses eğitime yönelik foniatrik çalışmalar yenilikler sunmaktadır.

Türk müziği sözlü eser icra alanında ise daha önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere hafızlık ve ardından usta – çırak ilişkisi yani sözlü ifade dışında herhangi bir veriye ulaşılamamaktadır. Konservatuvarların açılması ile birlikte ses eğitime yönelik çalışmalar artmış, Batı'dan edinilen fizyolojik bilgiler ışığında ses eğitimi, Türk müziği sözlü icra eğitime dahil edilmiştir. Ancak, bu tezde araştırılan Türk müziği vokal kullanımı ya da bu alanda elde edilecek olan teknik bilgiler daha önce araştırılmamış ve bu alanda yapılan herhangi bir çalışma ya da metoda rastlanılamamıştır. Bu bağlamda bu tezin bir öncü araştırma niteliğinde olduğu söylenilebilir.

3.1. BATI MÜZİĞİNDE ŞAN TEKNİĞİ

İnsanlık evrimsel gelişimi süresince, sesini müzikle birleştirerek kullanmaya başladığı andan itibaren sesli eserler oluşmaya başlamış, bu eserler dini ritüeller, tarihi olayların aktarımı ve bir iletişim biçimi olarak dilden dile yayılmıştır. Tek sesli müzik olarak başlayan bu süreç, çok sesliliğe kadar ulaşmış, ilk önce dini müziklerle kullanılan çok seslilik ardından Rönesans'ın gelişimiyle birlikte halka ulaşmıştır.

Rönesans Müziği'nde kullanılan insan sesinin sınırlarının genişleyişi sesle ilgili alanlarda Batı Müziği'nin opera formuna kadar gelişmesiyle günümüzdeki son halini almıştır. İnsan sesinin bu olanda ulaştığı en üst nokta olan opera müzik formu, ilk olarak

1594 yılında ilk opera olarak kabul edilen “Orfeo”, Jacopo Peri’nin Rinucci’ye ait “Dafne” ve “Euridice” adlı eserlerini bestelemesi ile ortaya çıkmıştır. Müzik tarihince dönemlere ayrılan Klasik Batı Müziği, bu dönemlerin karakteristik özelliklerine göre ses müziğinde de revizyonlara uğramış, Klasik Dönem’le birlikte “opera seria”, dindışı vokal müzikleri gibi tanımlamalarla anılmaya başlanmıştır. Romantik dönemin en karakteristik özelliği olduğunu bildiğimiz yoğun duygu aktarımı, eserin çalınış ya da seslendirilişindeki nüans faktörü ses kullanımına da etki etmiş, şarkıcının ses unsurunu olabildiğince ön planda tuttuğu yani temel kriterin, önceliğin ses olduğu bir icra biçimi oluşmuştur. Bu durum artikülasyonun, ses unsurunun gerisinde kaldığı, aslolanın sesin kuvveti, volümü ve kalitesi olarak görüldüğü bir dönemi beraberinde getirmiş, şan tekniğini de bu yönde etkilemiştir. Zamanla ifadenin gücü, sözlerin anlaşılabilirliği ön plana çıkmış bu sebeple artikülasyon temel prensiplerden biri haline gelmiştir.

Batı Müziği’nde modern eserler olarak tanımlanan günümüze ait eserler için de bu prensipler olmazsa olmaz birer kural olarak kabul edilmiştir. Bu sebeple Batı Müziği vokal tekniğinin var olduğu günden bugüne din dışı ya da dini müzik formlarını seslendirirken ağız içi boşluğu, diyafram nefesi ve desteği, gerekli şan formantının oluşturulmasının yanında, anlaşılabilirlik ve doğru artikülasyon da gerekli görülen teknik unsurlar arasında anılmaktadır.

Sesin oluşumu, kullanım şekilleri nefes ve nefes şekilleri konuları foniatri biliminin ortaya çıkışı ve teknolojinin gelişimi sayesinde günümüzde sahip olduğumuz verilerce oldukça kapsamlı bir hal almış ve bizlere ses hastalıklarından teknik kullanıma kadar birçok önemli konuyu anlama, araştırma ve geliştirme imkânı sağlamıştır. Yapılan bu araştırmalar Batı Müziği vokal tekniğinde oldukça önemli bir rol oynamakta Kilise Müziği ile var olan çoksesli bu müzik, zamanla bilimsel veriler ile kendini beslemiş ve var olan Batı Müziği şan tekniği, sahip olduğumuz veriler ile harmanlanarak günümüzdeki tekniğe ulaşmıştır.

Klasik Batı müziği icrasında Türk müziği, halk müziği ya da etnik müziklerin kullanımından farklı olarak “Kafa sesi” olarak adlandırılan ses türüne rastlanılmaktadır. Kafa sesi, falset ve göğüs seslerinin şarkıcı tarafından eşit ve homojen bir biçimde kullanılması ile gerçekleştirilmektedir. Bu sebeple Batı müziği icrasında “Kafa Sesi” Batı müziği şan tekniğinin temel unsuru olarak değerlendirilebilir.

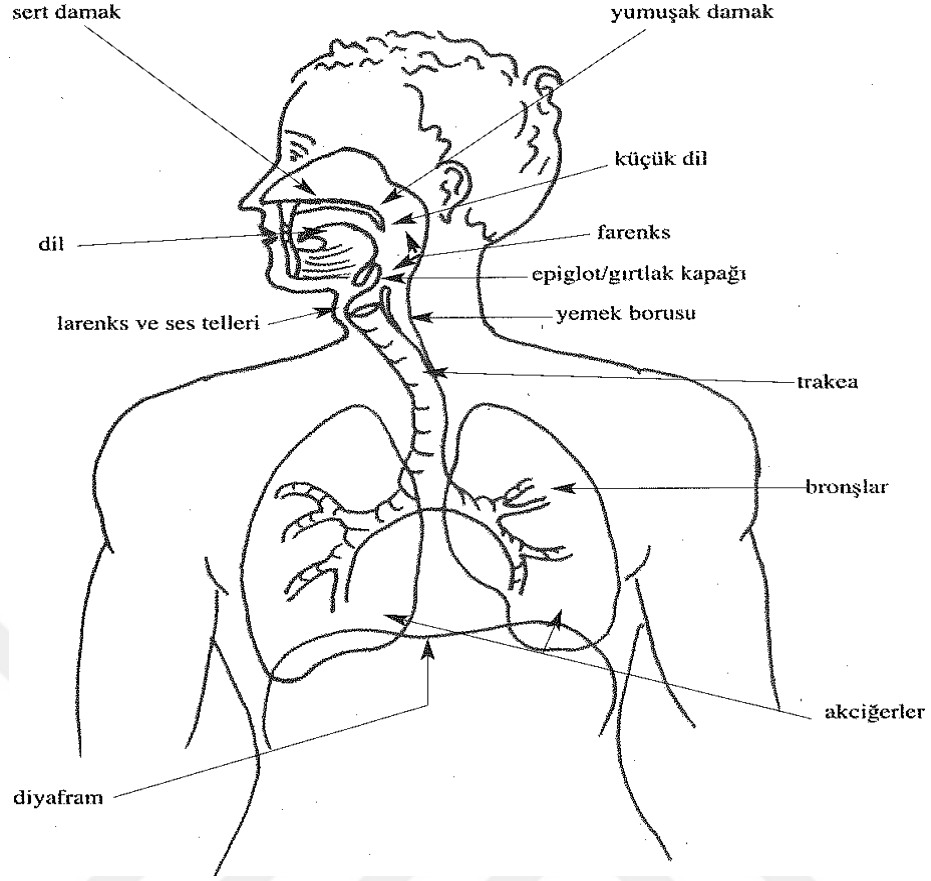
İnsan sesi, motor gücümüz olan diyafram desteği ile titreşen ses tellerimizin, rezonatörlerimiz yardımıyla projekte edilmesi ile elde edilmektedir.

Kapsamlı bir çalışma ile oluşan insan sesi, çeşitli mekanizmaların devreye girerek oluşmasından dolayı bir enstrüman olarak değerlendirilir. Ancak insan bedeninde bulunan bu enstrüman, diğerlerine göre çok daha büyük bir sorumluluk, beden sağlığı, zihinsel ve bedensel farkındalık gibi birçok unsuru o enstrümanı kullanacak kişiye zorunlu kılar. Bu sebeple bir şarkıcı için şarkı söylemek kapsamlı bir bilgi ve bilinç ile olmalıdır. Bir şarkıcı için ses üretmek konuşmaktan çok daha kapsamlı bir eylem olduğundan doğru şarkı söylemenin fizyolojik yönünün algılanmasında önemli rolü olan rezonatör bölgeler ve artikülatör organlar yine önemli bir rol üstlenmektedir.

3.1.1. Ses ve Sesi Oluşturan Mekanizmalar

İnsan sesi, sanıldığı gibi yalnızca gırtlaktan çıkmaz. İnsan sesi tüm vücudun mükemmel bir uyum içinde çalışması sonucu gerçekleşir. İnsan sesinin doğru oluşabilmesi için vücudun dik ve dengede olması (postür), göğüs kafesi, akciğerler ve solunum kasları gibi solunum sistemin, oluşturan organların sağlıklı olması gerekir. Hava üfleyen organlar dışında, sesin ince ayarını yapan gırtlığın tüm bölümleri de sağlıklı olmalıdır. Bunlar da yetmez. Sesin rengini belirleyen rezonans boşluklarının da sağlıklı olması gerekir. (Ömür, 2001).

İnsan sesi, akciğerler, diyafram, karın kasları, larinks, boğaz, boyun kasları, dudaklar, dil, yanak kasları ve damağın uyumlu çalışması sonucu ortaya çıkar. Bir icracı için şarkı söyleme esnasında ses üretmek, çok kapsamlı bir eylem olduğundan doğru şarkı söylemeyi etkileyen rezonatör bölgeler ve artikülatör organların işleyişini anlamak büyük önem taşımaktadır. Özellikle yüksek volüm gerektiren ve ses aralığının oldukça geniş bir biçimde kullanıldığını bildiğimiz alanlarda, rezonatör bölgelerin rolü oldukça önemlidir.



Şekil 3.1 Baş ve Vücut (sinüs-farenks-larenks-ciğerler-diyafram) (Gül Sabar, s.29)

3.1.2. Rezonatör Bölgeler

Supraglottik vokal yapılar olarak da adlandırılır. Ses tellerinin üzerinden başlayıp dudaklar ve burun deliklerine kadar uzanan bölgedir. Bu bölgede bulunan yapılar:

- Yalancı ses telleri (vokal bandlar)
- Ventriküller (yalancı ses telleri ile ses telleri arasında kalan içeri doğru girintili alanlar)
- Orta ve yukarı yutak bölgeleri (orofarinks ve nazofarinks) Dil
- Alt çene
- Dil
- Sert ve yumuşak damak
- Burun
- Paranasal sinüsler

Sesin oluşması için vokal foldları titreştirecek bir hava akımı kaynağına (jeneratör), birbirleriyle titreşen iki ses teli (vibratör) ve oluşan vibrasyonu anlamlı seslere dönüştüren boşluklu yapılar (rezonatör) bir arada bulunmalıdır. Ses tellerinin titreşmesi ile vızıltı

benzeri bir ses oluşur; bu kadavra larenkslerine dışarıdan hava akımı verilerek de elde edilebilir. Oluşan ses vibrasyonuna tını, anlam ve akıcılık kazandırılması rezonatör boşlukların görevidir. Rezonatör bölgelerden sonra ses dil, dudak, yanak, dişler ve damak (artikülator) tarafından yapısal değişikliğe uğratılır ve kelimeler oluşur.

Bütün rezonatör bölgeler mukoza ile örtülü olup belirli bir ölçüde büyüklük ve form açısından insandan insana değişkenlik gösterirler. Rezonatör bölgeler konuşma ve şarkı söylemede iki önemli görev yapmaktadırlar:

a) Ses tellerince oluşturulan vibrasyonun kuvvetlenmesine yararlar; fiziksel rezonans prensiplerine göre bunu yapı ve büyüklüklerini değiştirerek yaparlar.

b) Harflerin oluşumunda rol oynarlar. Sesli harfler alt çene ve dilin karakteristik bir tını bölgesi oluşturması ile, sessiz harfler ise aynı bölgelerde engeller yaratılarak meydana getirilirler. (WEB_2, 2019).

Türk müziğinde de aktif görev alan bu unsurların bilinçli bir biçimde icrada yer bulamaması, icra kalitesini düşürmekte, ayrıca şarkıcının ses sağlığını da olumsuz yönde etkileme riskini doğurmaktadır. Rezonatör bölgeler, adeta sesin mikrofonu gibidir. Dolayısıyla bir şarkıcı bu bölgeyi aktif kullanamadığında sesi forse etmek (itme, zorlama) gibi önemli bir tehlikeyle karşılaşabilmektedir. Bu sebeple insan sesi kullanımında bilinmesi önemli ve gereklidir.

Rezonans, ses eğitimi kapsamında; sesin rezonatör bölgelerde yankılanarak tını zenginliği kazanmasını ifade etmektedir. (...) Rezonatörlerin temel görevi, titreşen ses tellerinden enerji çekerek, bunu ses telinin yaptığından daha büyük oranda akustik enerjiye çevirmektir... Rezonatörler sesin şiddetini arttırdıkları gibi, niteliklerini de önemli ölçüde etkilerler. Zaten ses, kişisel özelliklerine de bu şekilde sahip olur. (Töreyn, 2015)

Bu konuda değerli ses eğitmeni Seta Kürkçüoğlu Canan Olkun ile yapmış olduğu görüşmede görüşlerini şöyle dile getirmiştir: “Sesin kalitesini oluşturan ve sese özgün rengini veren rezonans bölgeleridir. Bunlardan en etkin ve başlıcaları burun ve alın (sinüs) boşlukları, göğüs boşluklarıdır. Bu yapılar insan sesinin kulağımıza belli bir frekansta ve vibrasyonla ulaşmasına katkıda bulunurlar.” (Olkun, 2019)

Hangi ses eğitimi türünde olursa olsun, sesin kaliteli oluşturulması (ses laboratuvarlarında ölçülebilen bazı akustik parametrelere göre; gürültü oranının çok düşük, harmoniklerinin çok fazla, ses sınırlarının geniş olduğu, ses dalgalarının şiddet ve frekans açısından düzenlilik gösterdiği) ve ergonomik kullanımda rezonansın katkısı büyüktür. Eğitilmiş seslerle eğitilmemiş sesler arasındaki en önemli farklardan birisi de,

eğitilmiş sesin rezonansla sağlanmış olan tını zenginliğine sahip olmasıdır. Bütün bu nedenlerden dolayı rezonans, ses eğitiminin önemli bir ögesidir. (Töreyn, 2015)

Rezonatör bölgeler kadar önem arz eden bir unsur ise artikülatör organlarımızdır. Konuşma organları dediğimizde genellikle ilk akla gelen “dil” olur. Dudaklar, dişler, dişlerin bağlı olduğu çene, ağız boşluğu, boşluğun tavanı, tabanı ve duvarları- dilin uyum sağlayarak konuşmasını gerçekleştirir. Konuşma ünlü ve ünsüzlerin (vokal ve konsonların) yukarıda belirtilen artikülatörler tarafından bir araya getirilerek heceler, sözcükler, cümleler oluşturulmasıyla şekillenir. Konuşurken artikülatörleri doğru kullanmayanların sözleri tam anlaşılmaz, sorun ses yükseltilerek değil, ünsüzlerin doğru yerde açık ve net artiküler edilmesi ile çözülür. Ses aygıtını kullanan şarkıcı için ise durum değişiktir. Ortada gelişigüzel söylenen sözler değil, belirli bir ritmi, müzik ve tını çizgisi olan cümleler vardır. Şarkıcı konuşma elemanlarını, bu çizgiyi bozmadan uyum içinde kullanmayı başarabilmelidir. (...) başta dil olmak üzere dudaklar çene üzerine yer alan dişler tavanı, tabanı ve duvarları ile ağız boşluğu bunlar şarkıcının sağlıklı bir çalışmayla denetim altına alabileceği artikülatörlerdir. Konuşurken herkesin rahatlıkla kullandığını sandığı bu organlar şarkı söylerken şarkıcı için sorun yaratabilmektedir: Sıkışık açılmayan bir çene ve ağız, tembel bir dil, gerilimli kaslar... Bu durum konuşurken fazla rahatsız edici değildir, hatta çoğu kez farkedilmez bile ama böyle şarkı söylemek çok sıkıntı vericidir. Şarkıcının, her zaman gerilimden uzaklaşmayı, kaslarını gevşetmeyi ve kullandığı organları denetim altına almayı bilmesi gerekmektedir. (Sabar, 2008)

Doğru şarkı söyleme üzerine yapılan bilimsel çalışmalar ve şarkıcıların tanımlamalarında ağız içi boşluğunun önemi sıklıkla vurgulanmaktadır. Opera icrasında özellikle rastlanılan ağız açıklığı, aktif damak kullanımı ve dudakların bu artikülatör organlar için sıklıkla önemi vurgulanan temel organlardır. Özellikle Batı müziği formunda ses üretirken altı çizilen bu temel prensipler aslında yalnız Batı müziği icrasında değil, insan sesinin kullanıldığı her alanda gerekli ve önemlidir. Araştırmanın gereği olarak yapılan röportajlarda istisnasız tüm ses sanatkarlarının özellikle damak yüksekliği ve ağız içi boşluğunun önemine deyinmiş olmaları bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Hafızlığın, Türk müziğinin temeli olarak gören görüşler de göz önünde bulundurulduğunda, hafızlarda da yine aynı şekilde ağız içi boşluğu, rezonans boşlukları ve aktif damak kullanımına rastlanıldığından temelde benzer prensipler üzerinden ses inşa edildiği gerçeği ile karşılaşılmaktadır.

3.1.3. Ses Telleri (Vocal Cords)

Vokal Kordlar mukoza ile örtülü elastik dokular olup, tiroid kıkırdak ile aritenoid'in vokal çıkıntısı arasında uzanır. Vokal kordların arasındaki larenks bölgesi glottis adını alır. Üst kısımda ventiriküler ve yalancı ses telleri bulunur. Bu yapılar, sesin rezonans kalitesini etkilediği gibi, yutkunma sırasında hava yolunu korumaktadır.(...) Ses tellerinde oluşan titreşim sayesinde konuşma ve şarkı söyleme gibi fonksiyonel işlemler gerçekleşir.(...) şarkı söyleme eylemi esnasında özellikle opera icracıları için önemli olan en temel gereksinim, sesin gürlüğü'nün sağlanması ve bu yönde oluşturulan “Şan formantı”dır. şan formantı, ağız içi boşluklar, larenksin kullanım pozisyonu (adem elmasının aldığı aşağı yönlü konum), rezonans kullanım farklılıkları ve aşağıdan gelen hava basıncının kontrolü bakımından büyük ölçüde diğer müzik türlerini icra etme yöntemlerinden ayrılmaktadır. şarkıcılarda 4 – 5 formant saptanmıştır. şarkıcının ses güzelliğini oluşturan üçüncü formanta “şarkıcı formantı” denir. Bu şarkıcının sesinin çınladığı noktadır ve bu formantını geliştirebilen şarkıcı, büyük bir orkestraya rağmen sesini salonun en arka sırasında oturan dinleyiciye çok net bir şekilde ulaştırabilir. şarkıcı formantı 2300 Hz ile 3200 Hz arasında değişir. (Şen, 2019)

Sesin tanımını ise Gül Sabar şu sözler ifade etmektedir: gırtlak içinde bulunan ses tellerinin nefesle titreşimi sonucu oluşur; bu oluşan primer ton ham sestir, yani kulağımıza ilk ulaşan insan sesinin henüz gelişmemiş ilk şeklidir. İnsan sesi diye tanımladığımız esas ses (voce-voice) ise nefesle desteklenerek rezonans boşluklarında tınlayan ve konuşma organlarının katılımıyla son şeklini alan sestir. (Sabar, 2008)

3.1.4. Nefes ve Diyafram

Manuel Garcia, kişilerin vokal eğitimi alma amaçlarını şöyle sıralamaktadır: “Sesi güçlü ve esnek bir hale getirmek, entonasyonu kusursuz hale getirmek ve sesteki kusurları düzeltmektir. Eğitimci bu amaçla öğrenciye cümleleme sanatını öğretmeli, onu değişik stillere alıştırarak müzikal ifadesini geliştirmelidir.” (Garcia,1894)

Sesin oluşum anında aktif görev yapan organların yanı sıra postür de (duruş) bir şarkıcı için oldukça önemli ve özen gösterilmesi gereken önemli bir unsurdur.

Ses üretiminde vücudun uygun pozisyonunda bulunması çok önemlidir. Postür problemleri arasında; göğüs kafesinin içe doğru çökmesi ile birlikte başın boyun ile

birlikte aşağı doğru çökmesi, başın geriye doğru kasıldığı sıkı duruş hali sayılabilir. Her iki durumda da tüm vücudu kapsayan bir gerilim durumu oluşur.

Bu sebeple şarkıcının sahip olması gereken doğru duruşu:

Kafa ense kasları üzerinde oturmalı, diğer bölümler esnek,

Omuzlar dik, ama yukarda değil, sırt gerilimsiz

Göğüs dik olmalı,

Göbek bölümü salıverilmemeli,

Bel bölümü arkada içeriye doğru kavis yapmamalı,

Bacaklar her türlü hareketi uygulayabilecek esnek pozisyonda olmalıdır.(Sabar, 2008).

Diyafram, göğüs boşluğunu alttan kapatan ve bu boşluğu karın boşluğundan ayıran kas ve zarlardan yapılmış bir bölmedir. Diyaframın kenar parçalarını yapan kas bölümlerini kasıldığı zaman diyafram kubbesi alçalır ve göğüs boşluğu dikey düzlemde büyür. Aynı zamanda diyaframın aşağı inmesiyle karın boşluğu küçülür. İki boşluğu birbirinden ayıran diyafram, solunum işi için gerekli olan göğüs boşluğundaki negatif basıncın da sürekli korunmasını sağlar. (Töreyin, 2015)

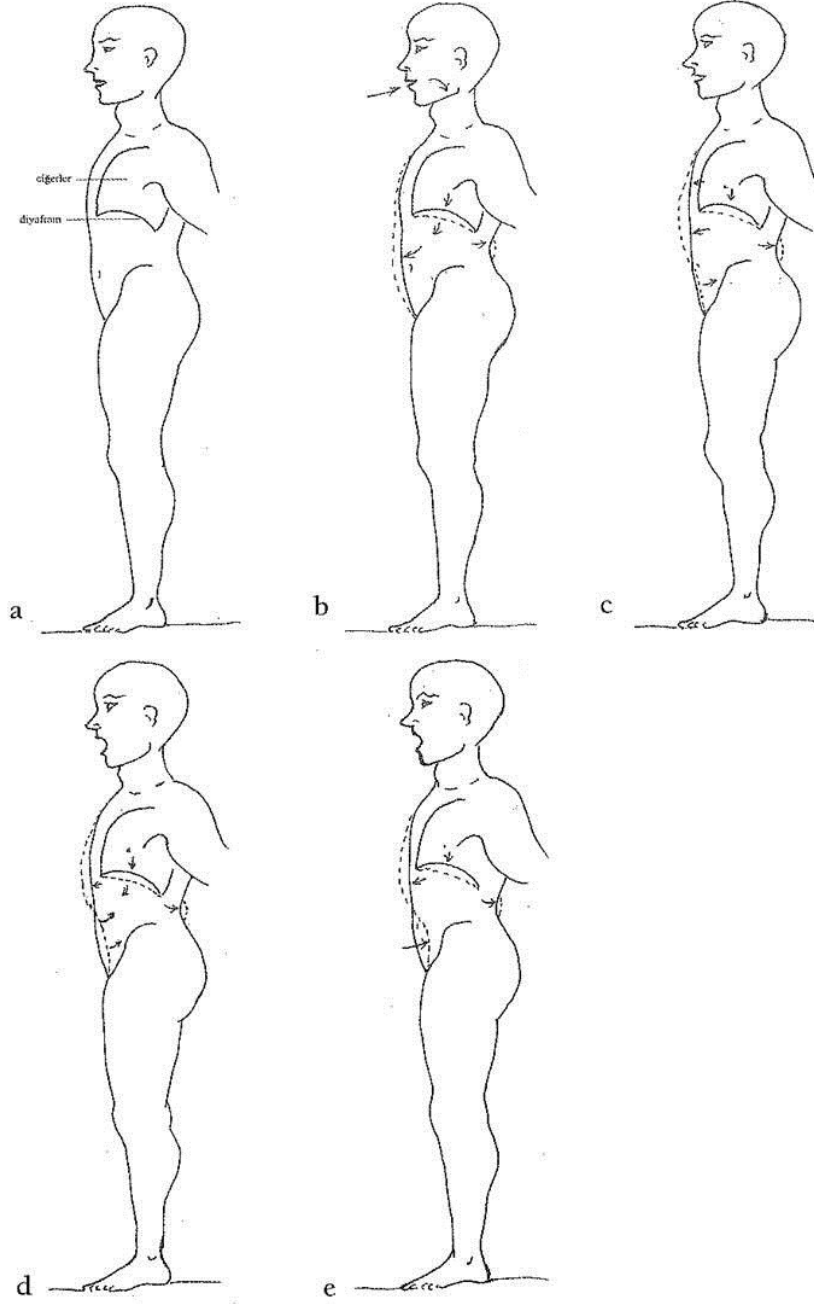
Şan sesi oluşturma esnasında, ilk adım, diyaframın kendisini düzleştirmesidir. Karın hafifçe şişer ve nefes; ya burundan, ya ağızdan, ya da her ikisinden aynı zamanda alınır. Diyafram nefesi denilen bu kısmi nefes alış sırasında, diyaframın tamamen kasılmış halini sağlamak için, kaburgalar alınan nefes kadar genişler ve sabit kalır. Ciğerler destek için yer kalması amacıyla tam kapasiteleriyle dolmaz. (Garcia, 1894) Böylece ses oluşturmak için ilk koşul sağlanmış olur.

Bir şarkıcının sesi ilk anda oluşturmak için ihtiyacı olan en temel kaynak olarak değerlendirilen nefes, doğru ses üretmek için en gerekli unsurdur. Bu sebeple yıllardır bu konu üzerinde birçok çalışma yapılmış ve araştırmalar ile aydınlatılmıştır. En genel sınıflandırılışıyla nefes şekilleri; göğüs nefesi, kaburga nefesi, karın nefesi olarak tanımlanmaktadır. Göğüs nefesi bir şarkıcı için nefesinin yeterli gelmemesi, özellikle boyun bölgesinde yaşanılacak gerginlik, zorlanma hissi gibi sonuçlar doğuracağından tercih edilmemesi gereken bir nefes biçimidir. Garcia'nın da belirttiği gibi ciğerlerde destek için yer kalması amacıyla tam kapasiteleriyle dolmaması gereken bölge burasıdır. Adı geçen diğer nefes alma biçimleri olan kaburga nefesi ve karın nefesleri ve hatta her ikisinin de aktif rol oynadığı nefes alma yöntemleri şarkıcılar arasında sıklıkla kullanımına rastlanılan nefes alma biçimleridir.

İnsan “diyafram nefesi” olarak tanımlanan ve ilk doğum anından itibaren yatkın olduğu bu nefes biçimi ile doğar. Ancak çeşitli psikolojik sebepler, edinilmiş çeşitli

alışkanlıklar bu nefesin zamanla göğüs nefesine dönüşmesine sıklıkla zemin hazırlamaktadır. Bu sebeple insan, doğru nefesi doğal bir biçimde bilerek dünyaya gelse de yıllar içinde kaybeder ve bu doğuştan gelen bilgiyi ilerleyen yıllarda tekrar öğrenir. Bir şancının sahip olması gereken nefesi Gül Sabar “Sesimiz” adlı kitabında şöyle tarif etmektedir; Şarkıcı ses tellerinde ürettiği titreşimi rezonans odalarına ulaştırıp daha mükemmel tınlar elde etmeyi ve bu tınları en iyi şekilde kullanarak usta bir yorumcu olmayı amaçlar. Genelde denetim dışı yani kendiliğinden gerçekleşen nefes alıp verme işlemi şarkı söylerken önemli bir noktada farklılık gösterir, bu farklılık nefes alıp verme işleminin mutlaka istemli olması gerektiğidir. Şarkıcı nefesini denetleyebilmelidir. İşte bu nedenle şan nefesi doğal nefese oranla biraz karmaşıktır diyebiliriz. Sesimizi, aldığımız nefesi dışarı verirken üretiriz. Şarkı söylerken, güzel bir müzik cümlesi yorumlarken sesi belirli bir süre tansiyonunu düşürmeden tınlatabilmek için nefesi tutmak, yani söylenecek müzik cümlesi bitene kadar nefesi kaçırmamak, idare etmek ekonomik harcamak gerekir. (...) Karın kasları aktif olarak görev yapmak zorundadır. Görevi diyaframı desteklemektir. Diyafram desteklendiği sürece ki bu daha çok bel ve mide bölgesinde genişleme, karında ise, tutma süresi içinde yavaşça içeri girme şeklinde göze çarpar, göğüs kafesi kapanmaz, bu da bir anlamda nefes kaçması önleniyor, nefes tutuluyor demektir. (Sabar, 2008)

Nefes alma çeşitleri, sıklıkla rastlanılan dört farklı biçimde sınıflandırılır. Bunlar göğüs nefesi, kaburga nefesi, karın nefesi ve karın- kaburga nefesi olarak tanımlanabilir.



Şekil 3.2 Şan Nefesi (Gül Sabar, 2008, s.45)

Sesin temel frekansı; ses tellerinin uzayıp - kısılması, incelik - kalınlaşması ve gerilmesi gibi mekanik özelliklerine ve akciğerlerden gelen hava basıncına bağlı olarak değişir. Ses telleri arasından geçen hava akımının basıncı arttıkça, ses tellerinin titreşim sayısı da artacağı için ses incelik. Bu durumda müzik yapan bireyin, ses perdesini kaybederek tizleşme riski vardır. Bir yandan ses gürlüğü arttırılırken, diğer yandan ses perdesinin tizleşmesine engel olunmaya çalışılır. Görüldüğü gibi, sesi doğru entonasyonla oluşturabilmek için doğru solunum alışkanlığı kazandırmak çok önemlidir. Doğru solunum ise soluk destek ve kontrolü ile mümkündür. (Töreyin, 2015)

3.1.5. Ses Sanatçıları İçin Ses Egzersizi ve Önemi

Şarkı söylemek spor yapmak gibidir. Her ikisinde de iyi bir solunum sistemi, iyi bir kondüsyon ve iyi bir genel sağlık gerekir. Üstelik, bu yalnızca şarkı söylerken koşan, kendisini yerlere atan, düello yapan ve dans eden opera şarkıcıları için değil tüm şarkı söyleyen profesyonel ses sanatçıları için geçerlidir. (Ömür, 2001)

Ses tellerinin birer kas olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, bu kasları kullanıma hazır hale getirmek amacıyla ısıtmak ve tıpkı bir sporcu gibi bu kaslar üzerinde kondisyon sağlayabilmek konusunda ses egzersizleri, bir şarkıcı için oldukça elzem bir konudur. Gerek “ses teli” adı verdiğimiz kasların yıpranmaması, hasar görmemesi ve en yüksek performansı sağlayabilmesi, gerekse kondüsyon için kişinin sahip olduğu sesin uygunluğuna, ses rengine, yapısına ve sahip olduğu sesin ihtiyaçlarına göre düzenli olarak egzersizler yapılmalıdır. Ses eğitimcilerinin uygun gördüğü egzersiz kombinasyonları, ses kasını geliştirici ve koruyucu nitelik taşımaktadır.

Foniatrist uzmanları ve ses terapistleri, ses tellerinin birer kas olduğunun özellikle üzerinde durarak ses egzersizlerinin ses sağlığı ve doğru ses üretimi açısından olmazsa olmaz bir kural olduğu hakkında görüşlerini, yapılan bilimsel araştırmalar ve karşılaştıkları vakalar neticesinde net bir ifadeyle paylaşmaktadırlar.

Batı Müziği ses eğitim sisteminde ses egzersizi yerleşik bir prensip olarak kabul edilmektedir. Dünya’nın birçok yerinde opera, müzikal, caz müziği gibi vokal eğitimi alanlarında uzmanlaşmış eğitimciler, ayrıca profesyonel olarak çalışmakta olan şarkıcılar, hayatlarının bir parçası olarak ses egzersizlerine yer vermektedirler.

Bu egzersizler, öğrencinin / şarkıcının müzik geçmişine, yaşına, teknik bilgi birikimine ve sesinde ihtiyaç duyulan donanımına göre uzman bir eğitmen tarafından uygulanmaktadır. Ses egzersizleri oldukça kapsamlı bir konu olup, her bir egzersiz şarkıcının sesinde farklı kazanımlar sağlayabilmekte ya da kişinin sesi oluşturduğu fiziksel alanlara tesir edebilmektedir. Ses aralığı, pasaj geçişleri, nefes kullanımı, doğru ses formantının oluşturulması, seste gereken hacim ve volümün sağlanması, rezonatör bölgelerin hissedilerek çalıştırılması ve artikülasyon konuları ses egzersizleri ile kazanılması beklenen çeşitli ses özellikleridir.

“Sesi geliştirme aşamasında ses egzersizleri kullanılır. Öğrencinin ses rengine uygun ses registerinde bir oktav aralık içerisinde başlayan üç ya da beş ses içeren inici ve çıkıcı ezgilerden oluşan egzersizler ile ses elastikiyeti giderek geliştirilmeye çalışılır. Bu egzersizin varyasyonları eğitimcinin isteğine bağlıdır. İlerleyen zamanlarda özellikle

Opera icracılarına yönelik egzersizlerin zorluk dereceleri arttırılabilir. Bir oktav içerisinde a-e-i- o-u sesli harfleriyle hem bağılı hem de staccato (sesleri kesik kesik tane tane çıkarma) olarak inici ve çıkıcı kullanımın bir arada uygulandığı zorlu egzersizler de mevcuttur. Her vokali ağzın açılacağı en makul noktaya kadar açmak, hem diyaframa ulaşmayı kolaylaştırmakta hem de tonun yuvarlak duyulmasına katkıda bulunmaktadır.” (Kürkçüoğlu, 2016)

Konservatuvarlarda Türk müziği eğitimi verilmeye başlanan yıllara kadar, herhangi bir ses egzersizinin olmuş olduğu bilgisine ulaşamamakla birlikte, konservatuvarlarda ses eğitimi derslerinde uygulanan ses egzersizlerinin şarkıcıların profesyonel hayatlarında genellikle sürdürdüğü bir alışkanlık olmadığı görülmektedir.

3.2. TÜRK MÜZİĞİNDE SÖZLÜ İCRA TEKNİKLERİ

Türk müziği icrası hakkında görüşleri danışılan önemli ses sanatkarlarından Doğan Dikmen, Tülin Yakarçelik, İnci Çayırılı, Çetin Körükçüoğlu (Körükçü) ve Göknil Bişak’ın görüşlerine yer verilmiştir.

Araştırma sebebiye görüşülen Trt sanatçısı Doğan Dikmen Türk müziği icra teknikleri ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getirmektedir:

“1980’li yıllarda Türk müziği icrası konusunda görüşlerimizi dile getirmek şimdiki kadar kolay değildi. Türk müziğinin temeli, tekniği nedir dersiniz, 80’li yılların sonunda Almanya’da yaptığım bir röportajda, o sırada Almanya’da bulunuyor olmamım vermiş olduğu rahatlıkla verdiğim cevabı iletebilirim. Bu röportajda kaside okumamdan, gazel okumamdan yaptığım müziğin farklı bir tekniğe sahip olduğunu anlamış ve bana Türk müziğinde nasıl bir teknik kullanıyorsunuz diye sormuşlardı. Bende “Türk müziğinin şan tekniği Kur’an-ı Kerim yorumculuğu ile başlar. Kur’an-ı Kerim çalışırken, tecvit kaidelerini öğrenirken siz, her harfin mahreç-i hurufat denilen vokalin yerini kullanımını öğrenirsiniz. Bunun için biz buna (hafız tekniği) diyoruz” diyerek açıklamıştım. Bugünde yine temelinde bu tekniğinin yattığını düşünüyorum.” (Dikmen 2019)

3.2.1. Hafızlık Geleneği

Türk müziğinde birçok hanendenin geçmişinde önemli rol oynadığını bildiğimiz hafızlık tekniği- geleneği başlı başına bir metod olmakla beraber, yöntem açısından yapısında meşk sistemini de barındırmaktadır. Araştırmanın en önemli ismi olan Münir

Nurettin Selçuk’unda bu eğitimden geçmiş olması araştırmanın seyri açısından önem taşımakla beraber Türk müziği vokal icrasında karşılaşılan “hafız ağzı” terimi de geleneksel müziğimizde önemli bir yeri olduğunu göstermektedir.

3.2.1.1. Hafızlık

Türk makam müziğinde ses icrası alanında hafız – gazelhan tavrı/ uslubu şeklinde tanımlama olmasının yanında hafızlık ve gazelhanlık iki ayrı mecradır. Hafız isminde nitelendirilen kişiler bilindiği üzere Kur’an- ı Kerim’in tamamını ezberine alabilmişlerdir. Arapça kökenli bir kelime olan hafız; koruyan ezberleyen Kur’ân- ı ezberleyen anlamına gelmektedir. (Kanar, 2009)

Kur’an-ı Kerim’in kendisine vahiy yolu ile ulaşan Hz. Muhammed, Kur’an-ı Kerim’in okunması, öğrenilmesi konusunda ısrarcı olmuş ve zamanla namazlarda ezbere okunacak hale getirilmiştir. Hz. Muhammet’in bu isteği ve yönlendirmesi ile ise sahabe, gittikleri her yerde Kur’an-ı Kerim’i öğretmeye, daha çok insan tarafından bilinmesine çabalamış, bu amaç için çalışmışlardır. Ancak peygamberin ölümünün ardından Kur’an-ı Peygamberden öğrenen bu sahabe giderek yok olmaya başlamış dolayısıyla aktarıcı olan bu kişilerin eksilmesi aktarımda sorunlar oluşturmaya başlamıştır. Bu sorunun yanında fetih döneminin etkisiyle toplumdaki insan ve kullanılan dil çeşitlenmiş bu sebeple Arapça bilmeyen bu kesim için Kur’an- ı Kerim öğrenebilmek, o dönemde önemli bir problem halini almıştır. Toplum içinde yaşanan bu sorunun giderilmesi ve Kur’an-ı Kerim’in unutulmaması, aksine yaygınlaştırılabilmesi amacıyla yazılı bir metin oluşturulmasına karar verilmiştir. Kırâat konusunda yazılmış olan ilk eser, Ebû ‘Ubeyd el-Kâsım b. Sellâm’ın (ö. 224/838) “Kitâbu’l Kırâat”ı, tecvîd ile alakalı ilk çalışma ise Mûsâ b. ‘Ubeydullâh b. Hâkân’ın (ö. 325/937) “el-Kasîdetu’lHâkâniyye fi’t-tecvîd” isimli kitabıdır. Bu eserlerin telifiyle başlayan kırâat ve tecvîd faaliyetleri, hızla tüm İslam coğrafyasında yayılmıştır. Fonetik/ses bilimini ilk defa belirleyen âlim, Halîl b. Ahmed’dir. O dönemde, Süryânîler tarafından kullanılan “ebced” sistemi ile Nasr b. ‘Âsım’ın (ö. 89/708) ortaya koyup, harflerin şekillerine göre sıralama yaptığı ve bugün de kullanılan “elif, bâ, tâ, sâ, cîm.....” sistemi kullanılmaktaydı. Halîl b. Ahmed, bu iki sistemi de reddederek, bunların yerine mahreç sıralamasını esas aldığı, “Kitâbu’l-’Ayn” isimli ansiklopedik eserini yazmış ve bu eserde ilk defa harflerin özelliklerinden bahsetmiştir. Daha sonra Sîbeveyhî de, hocası Halîl b. Ahmed gibi fonetik ilmine önem vermiş, yazmış olduğu “el-Kitâb” isimli eserinde harflerin adedinden ve mahreçlerinden bahsetmiştir. Arapça’da “Mahreç” “çıkış yeri” anlamına gelirken “Hurufat” ise harf ya da

harf kalıpları anlamına gelmektedir. Kuran-ı Kerim'i doğru okuyabilmek Arapça'yı bilmeyen insanların dahi doğru artikülasyonunu sağlayabilmek amacı ile mahreç-i hurufat yani "harflerin çıkış yeri" "seslerin vücutta oluşum yerleri" Kuran okuyacak kişi için adeta bir metod, teknik bilgi niteliğindedir. (WEB_3, 2019)

Kur'an-ı Kerim'in kaidelerini öğrenmek isteyen bir kişi öncelikle harflerin doğru çıkış noktaları yani mahreç-i hurufatta oluşturabilmesi için yine Türk Müziğinde sıklıkla karşılaştığımız bir terim olan "fem-i muhsin" den öğrenme, taklit ve tekrar yöntemiyle adeta vücuda bu harflerin yerlerini ezberletme yolunu izler. Burada yine öğreticinin rolü ve taklit unsuru ön plandadır.

Ciğerden veya diyaframdan çıkan hava, gırtlakta sese dönüşerek en ilkel haline ulaşmaktadır. Sesin şekillendirilmesi, forma sokulması için ise diğer yardımcı organlar olan burun boşluğu, ağız içi boşluğu devreye girer. Bu alanların her biri mahreç alanlarıdır.

3.2.1.2. Kuran-ı Kerim ve Tecvid Kaideleri

"Tecvîd", sözlükte bir şeyi iyi, güzel ve sağlam yapmak demektir. Kıraat ilminde tecvîd, her harfî mahrecinden hakkını vererek okumaktır." (...) Kur'ân'ın lafızlarını güzel okumak, Kur'ân'ın her lafzın ve her harfin hakkını vermek, kelime ve terkiplerin eda ve şivesini gözeterek okumaktır. Kur'ân-ı Kerim Arap lisanı ile nazil olması sebebiyle okunan ayetlerden murat edilen maksadın hâsıl olabilmesi için, Arapça lafız ve harfleri doğru bir şekilde telaffuz etmek gerekir. Çünkü bir harf yanlış okunduğu zaman kastedilen mana ifade edilmiş olmaz. Tecvidin gayesi; Kur'an-ı Kerim'i tilavet ederken dilin hatadan korunması, okuyanların dünya ve ahiret sorumluluğundan kurtarılmasıdır. Çünkü tecvid; Kur'ân tilavetini, harflerin mahreç ve sıfatlarının hakkını düşürmeden, ilave ve eksiklik yapmadan ve zorluk çekmeden meleke kesbederek güzel yapmayı öğretmektir. Tecvid ilmini teorik olarak öğrenmek farz-ı kifaye; Kur'ân harflerini lazımi sıfatlarına uygun kendi mahreçlerinden düzgün ve doğru okumak farz-ı ayn; harfleri birbirleri arasındaki kurallara uyarak yani "idğam, izhar, iklab, ihfa vb..." arızî sıfatlara riayet ederek okumak ise vaciptir. (WEB_4, 2019)

3.2.1.3. Mahreçler (Harflerin Çıkış Yerleri)

Harfin çıkış yeri "Mahrec" kelimesi ile ifade edilir. Harfler beş ana bölgeye, her bölge de kendi içerisinde kısımlara ayrılmıştır. Mahreçleri tek tek saymadan önce genel şemaya bakacak olursak şu şekilde olur.

1. Cevf (Nefes Boşluğu)
2. Boğaz
3. Dil ve Ağız İçi
4. Dudak
5. Geniz

1. Cevf (Nefes Boşluğu): Nefes Borusu ve ağız boşluğu bölgesidir. Nefesin geçtiği bu bölgeden, harekesiz² (ى ا و) harfleri, yani Med (Uzatma) harfleri çıkar. Bu harfler harekesiz oldukları için tek başlarına okunamazlar. Harekeli bir harfe bitişir, onu uzatarak okuturlar.

2. Boğaz: Harflerin beş ana mahrecinden ikincisi boğazdır. İbnü'l-Cezeri, boğaz bölgesini üçe ayırmış ve her bölgeden iki harf olmak üzere toplam altı harf çıktığını ifade etmiştir. Birinci bölge, boğazın göğüsle birleştiği nokta olan (الْحَلْقِ أَفْصَى) dediği ağıza en uzak olan bölgedir. Bu bölgeden “hemze” (أ) ve “he” (هـ) harfleri çıkar. İkinci bölge, (وَسْطَاهُ) ifadesiyle anlattığı boğazın ortasıdır. Buradan da “ayn” (ع) ve “ha” (ح) harfleri çıkar. Üçüncü bölge ise (أَدْنَى) kelimesi ile ifade ettiği boğazın ağıza en yakın ve dil kökü ile bitişen bölgesidir. Buradan ise “gayn” (غ) ve “ha” (خ) harfleri çıkmaktadır.

3. Dil ve Ağız İçi: Dil beş ana mahrecin üçüncüsüdür. İbnü'l Cezeri bu mahreci on bölgeye ayırmıştır. Onların ilki ve beşinci mahreç “kaf” (ق) mahrecidir. “Kaf” (ق) dil kökünün boğaza bitişik olan kısmından çıkar. Müellif, (فَوْقُ) kelimesi ile damaklara değdirilmesi ve dil kökünün yukarı kısmı olan boğaza en yakın kısmından çıkarılması gerektiğini ifade etmektedir. Dilin ikinci bölgesi ve altıncı mahrec olan “kef” (ك) ise “kaf” (ق) harfinin biraz aşağısından yukarı damaklara değmek sûreti ile çıkarılır. Aşağı kelimesi ile yukarı damağın ağza doğru olan bölgesi kastedilmektedir. Bu iki harfe aynı zamanda “Lehviyeyn” harfleri de denmektedir. Liha, küçük dile denir. Bu iki harfin mahreci dilin kökünün küçük dile yakın olan kısmından çıktığından bu isim verilmiştir. Dilin üçüncü bölgesi ve yedinci mahreç dil ortasıdır. Dil ortası ile yukarı damağın orta kısmının birbirine denk geldiği yerdir. Bu bölgeden üç harf çıkar: “Cim” (ج), “şin” (ش), “yâ” (ي).

“Dat” (ض) harfi ise dilin sağ veya sol yan tarafının üst azı dişlerine denk geldiği yerden (çıkır). “Lam” (ل) ise dil kenarının en yakın kısmından dil ucunun sonuna denk gelen yerden çıkar.

² Hareke; Arap harfleriyle yazılmış bir metinde kısa ünlüleri göstermek için kullanılan işaret.

Dilin dördüncü bölgesi ve sekizinci mahreç üzerinde en çok konuşulan dat harfine aittir. Dat harfinin mahreci, dilin yan tarafının üst azı dişlerine denk geldiği yerdedir.

Dilin sağ ile sol tarafı bu konuda eşittir. Okuyucu ister sağdan isterse soldan çıkarabilir. Fakat soldan çıkarmak sağa göre daha kolay ve yaygındır. Bir rivayete göre Hz. Ömer her iki taraftan da çıkarırdı. “Dat” harfi, Arapça hece harfleri içerisinde telaffuzu en zor olan harftir. Bu nedenle Hz. Peygamber (s.a.v.)’ın “Kureyşten olmam itibarı ile “dat” harfini en iyi söyleyeninizim.” sözü nakledilir.

4. Dudak: Ana beş mahrecin dördüncüsü dudaktır. Dudak ise ikiye ayrılmıştır. Üst ön dişlerin alt dudağın iç tarafına denk gelen yerinden “fâ” harfi çıkar. “Fâ” harfinin mahreci toplam mahreçlerin on beşincisidir. Dudak bölgesinin ikinci mahrecinden üç harf çıkar (ب) (م) (و). Bu mahreç iki dudaktır. Bu harfler aynı yerden çıksalar da çıkış keyfiyeti farklıdır.

5. Geniz: Burun içi bölgesidir. Bu mahreçten harf çıkmaz. Gunne dediğimiz, sesin iki hareke miktarı tutulması işi burada yapılır. Ana mahreçlerden beşincisi ve sonuncusu, Arapça’da hayşum denilen genizdir. Geniz yumuşak damağın hemen üstünde bulunur ve burna tabidir. Genizden, “gizli nûn” da denilen gunne sesi çıkar. Gunne “nûn” ve “mim” harflerinde bulunan bir sestir. Geniz, ihfa, idgam ve iklab kurallarının gunnesinin de çıktığı yerdir.³

3.2.1.4. Hafızlıkta Ses Kullanımının İncelenmesi

Fonetik ve Ses bilimi üzerine ilk araştırmaları yapan Halîl b. Ahmed ve İbnu’l-Cezerî Kur’an-ı Kerim’in en doğru okunuş biçimi için kaleme aldıkları ilk kaynaklarda “mahreç-i hurufat” yani “sesin çıkış yeri” için temel kaidelere dikkat çekmiş, bu kaideler harfiyen uygulandığında dil ayırt etmeksizin dileyen her insanın Kur’an-ı en doğru şekilde seslendirebileceklerini iddia etmişlerdir. O yıllardan bu yıllara bu bilgiler temel bir veri daarı olarak görülmüş yetiştirilen hafızlar bu bilgiler ışığında eğitilmiştir.

Halil B. Ahmed mahreç bölgelerinin; ağız ve boğaza uzanan boşluk, boğaz- boğaz kökü- boğaz ortası- boğaz ucu, dil- dil kökü- dil ortası- dil yanı, dil ucu, dudak ve genizden oluştuğunu her harfin bu konuşma organlarında kendine has noktaları, oluşum alanları olduğunu söylemiştir. Bir hafız için dudak kullanımı kadar çene kullanımı da oldukça önemli bir role sahiptir. Her ikisini bir bütün olarak gören Ahmed, dudak ve çene için temrinlerin de bir hafızın gelişiminde önem taşır. Halil B. Ahmed’e göre bu

³ “Mahreçler, harflerin çıkış yerleri” başlığı altında oluşturulan bölüm <https://tecvid.org/2-ders-mahrecler-harflerin-cikis-yerleri/> adlı web sitesinden derlenerek oluşturulmuştur.

pozisyonlar muhakkak uygulayabilir olmak gerekmektedir. Bunun yanı sıra sözlü eser icrasında, yani tür ayırt etmeksizin dini ya da din dışı herhangi bir sözlü eser icrasında ya da Kur'an-ı Kerim icrasının kendisinde de en çok konuşulan, değerlendirilen konulardan biri çene açıklığıdır. Batı Müziğinden alışkın olduğumuz, kişinin sesi doğru ve rahat oluşturulabilmesi amacıyla belirli ölçüde çene açıklığının gerekli olduğu bilgisi tüm kaynaklarda yer alırken, Kur'an-ı Kerim okunurken her harf için farklılık gösterebilen bir çene açıklığı ölçüsü olduğu gözlemlenmektedir. Hafızlıkta yaygın olan görüş; hafız adayı eğer doğru pozisyonu, sesin gerçek çıkış noktasını bulamamışsa o harfi oluşturamaz. Oluşturmuşsa dahi hafızlık mertebesine erişmiş olan bir kişi bu hatayı yalnız sesi duyarak dahi tanıyabilmektedir. O harfin tınısı, rengi, kalınlık ve incelik gibi nüansları bu kadar nettir.⁴

Kuran'ın birçok harfinin çıkış yeri, tınısı ve bilhassa bazı tecvid uygulamaları, sesi öne taşıma özelliğine sahiptir. (...) Yani diksiyon ya da şan konusunda hayatı boyunca hiçbir şey duymadan Kur'an-ı Kerim çalışan biri “ şan” tekniklerinin önemli bir kısmını bilmeden uygular. (Hurmali, 2013).

Bu tezin konusu gereği tecvid kaidelerinden biri olan “gunne” tekniğine kısaca değinmek doğru olacaktır.

Gunne; genizden söylemek, sesi burundan çıkarır gibi okumak yahut burundan gelen ses demektir. (...) Geniz bölgesinden “gunne” yani “tenvin” ve “sakin nun” ile “sakin mim” in gunneleri çıkar. Gunne, herhangi bir noktadan değil bölgenin her tarafına yayılarak çıkarılır. Gunne ile anlatılmak istenenin sesin rezonansta tınlatılması olduğunu görüyoruz. Şan çalışmaları sırasında “ğ” den yardım almaktaki amacımız genzin keşfedilmesi idi. Şan tekniğini tanımlarken ağız, dil, diş, damak, geniz, mask gibi detayları içine alan birkaç cümle kurmalısınız. Tecvid yalnızca “Gunne” diyor. Gunne'yi incelediğimizde ise şan tekniğinden farklı bir şey olmadığını gözlemliyoruz. (Hurmali, 2013).

Kaynaklardan elde edilen bilgilerde, hafızlıkta sesin oluşturulduğu bölgeler Arap alfabesinin doğru telaffuzu için zorunlu olan boğaz, dil kökü, ağız içi boşluğu gibi kullanım alanları da kullanılırken, ağırlıklı olarak sesin nazal rezonans üzerinde olduğu görülmektedir.

⁴ “Hafızlıkta Ses Kullanımının İncelenmesi” bölümünde oluşturulan ilk iki paragraf, [https://mushaflariinceleme.diyanet.gov.tr/Documents/KUR%E2%80%99AN%20T%C4%B0LAVET%C4%B0NDE%20MEHAR%C4%B0C-C4%B0%20HURUF%20\(Prof.%20Dr.%20Ya%C5%9Far%20KURT\).pdf](https://mushaflariinceleme.diyanet.gov.tr/Documents/KUR%E2%80%99AN%20T%C4%B0LAVET%C4%B0NDE%20MEHAR%C4%B0C-C4%B0%20HURUF%20(Prof.%20Dr.%20Ya%C5%9Far%20KURT).pdf) adlı web sitesinden edinilen bilgiler üzerine oluşturulmuştur.

Hâfız tavrı ile ilgili bir değerlendirmede bulunan Hasan Oral Şen ses kullanımı üzerine şu bilgilendirmede bulunmuştur:

Biraz abartılmış gırtlak nağmesi ve süslemenin hakim olduğu, Kur'an tilaveti (Kur'an-ın musiki ile okunması) ve dini musiki izlerini taşıyan bir icra olarak açıklanır. Hafız ve ya gazelhan olarak isimlendirilen icracılar, “tenor” ses rengi özelliğine sahip, tiz bölgelerdeki perdelere hakim bir sese sahip, icra ettikleri eserleri “ Bolahenk akort” tan yani, Batı yerinden hatta daha tiz akortlardan okumayı tercih eden icracılardır. (Zeybek, 2013)

Hasan Oral Şen'in de sözlerinde ifade ettiği gibi hâfızlıkta ses kullanımında icra edilen dini musikinin yapısı gereği tiz tonlara hakimiyet gerektiren bir yapıya sahiptir. Hâfızlıkta ve dolayısıyla Türk müziğinde sıklıkla kullanılan ve “goy goy” tabiren edilen söyleme biçimi icra sırasında sesin –gı, go biçiminde titremesine denmektedir. Konservatuvarda başlayan eğitim öncesinde hafızlık ile Türk müziği eğitiminin oldukça yakından etkileşimde olduğu yıllarda bu söyleme biçimi bir çok solistte görülürken zamanla söyleme biçiminin sadeleşmesi Cumhuriyet sonrası Konservatuvarların kurulması ve yeni gelişen anlayış ile birlikte giderek azalmış ve yok olmuştur.

Doğan Dikmen Hafızlık geleneğini yakından incelemiş ve aynı zamanda dini eserler de seslendirmekte olan bir ses sanatkarları olarak hafızlık geleneğinden gelen ve dolayısıyla icrasında bu tavrı gözlemediğimiz ses sanatkarları ile ilgili görüşlerini görüşlerini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Birkaç örnek ile açıklamak gerekirse; hafızlık kökeninden gelen Bekir Bey tam hafız tekniği ile (burun arkasını işaret eder) söyler. Kafa sesi ile söylemez. O, kalbî ses dedikleri aslında kafa sesinin bir türü olan falsetto'yu ancak şarkıların bazı yerlerinde kullanır. Parçanın genelinde ise sesi nazal bölgede tınlar. Bekir Bey'i zaten izlediğinizde ve dinlediğinizde sesin bu bölgede tınladığını duyarsınız. Ancak sesinde belli bir kas gücü de mevcuttur. Yine hafızlık geçmişi olan Münir Bey'de kafa sesi okur ama nazal tınıyı biraz daha ekler. Fakat parçaların formuna göre bu da değişkenlik gösterebilir. Alâeddin Bey'de aslına bakarsanız kafa sesi söyler ancak kendisinin ses rengi daha koyu olduğunda o da dolu dolu duyulur. Sesi hiç aşağıda değildir Alâeddin Bey'in... Toparlayacak olursak hafızlık tekniği dediğimiz gibi zaten her harfin yerini öğrenerek, her defasında öğrenilenleri tatbik ederek söylediğin bir tekniktir. Ancak gazel okurken de mevlüt okurken, kaside okurken de teknik, üslup aynı kalmaktadır. Yani bizde aslında şan tekniği dediğiniz Kuran-ı Kerim okuma tekniğidir diyelim. Çünkü Kuran-ı Kerim çalışırken mahreci hurufat denilen tecvit kaidelerini bir bir öğrenirsiniz. Göğüsten

itibaren başa kadar sesin doğru çıkış noktaları vardır. Bunu meşk ederler. Hafızlıkta gelenek bu şekildedir. Onu meşk eden de o sesin nereden çıktığını bilmez ancak bir yer vardır ki zaten o noktayı bulamazsanız o sesleri çıkaramazsınız. O yeri bulduğunuzda da Kur'an-ı Kerim meşk etmiş olursunuz. Yani bir hafıza şan tekniği öğretilmez, Kur'an-ı Kerim öğretilir. Kur'an-ı Kerim bilen hafız artık o teknikle herşeyi söyler. Üslubunu biliyorsa tango da söyler, Münir Bey'in de yaptığı gibi üslubunu biliyorsa gazelle kaside arasındaki farkı belli eder, klasik şarkı da söyler. Yani bizim gelenekli şan tekniğimiz Kur'an-ı Kerim'dir. Başka bir şey değil... Yalnız bunları dile getirirken şunu da eklemekten geçmek istemem. Kur'an-ı Kerim şan tekniğimizdir diyorum fakat tek başına hafızlık eğitimi de Türk müziği icrası için yeterli gelmeyebilir bunun da altını çizelim. Bu konu ile ilgili Kani Bey'i örnek vermek belki doğru olabilir (Kani Karaca). Münir Bey'in hafız tavrını üslubunu törpülediğinden bahsettik. İşte Kani Bey bunu yapamadı. Çünkü Kani Bey malum yalnızca kulaklarıyla hafızasını dolduran ve Saadettin Kaynak'tan meşk etmiş olduğu için de tamamen o geleneği sürdürmüş bir üstadımızdır. Bu sebeple geleneği değiştirememiştir o üslup onda kalmıştır. Sonra Saadettin Kaynak O'nu Saadettin Heper'e vefat etmeden önce emanet edince, Saadettin Heper 'de biraz daha törpülenmiştir. Aldığı üslûbla bu sefer o keskin uçlar törpülenmiş oldu ama yine de o gelenek kaldı ne zaman ki Mesud Cemil'le radyo programları yapmaya başladı o zaman Mesud Cemil bu üslubu biraz törpüleyebilmesi için Alâeddin Yavaşca'dan rica etti Alâeddin Yavaşca 'ya meşke gönderdi. Alâeddin Yavaşca ona “ şurada goy goy yapma” “ burayı biraz daha yumuşak söyle” “ burayı daha yuvarlak söyle” diye diye tek tek üzerinde dura dura tabii o da bir duyduğunu bir kere de algıladığı için, müzik zeki adamın yapacağı iştir Kani Karaca zeki bir adamdı. Çok kısa sürede algılayabildiği için kendini topladı ve bugün elimizde malesef az sayıda kalan kırk küsur takım kaydetti. Diyeceğim o ki Kani Bey'in o üslubu bırakıp bırakmaması bir başka tartışma konusudur fakat Türk müziğinde din dışı eser seslendirirken bu törpülenmeye yani yalnız hafız ağzıyla yorumlama yapmamaya gereksinim duyduğumuz da bir gerçektir.” (Dikmen, 2019)

3.3. TÜRK MÜZİĞİ DİNDİŞİ VOKAL İCRA TEKNİĞİ

Cumhuriyet'in ilanının ardından müzik alanında yapılan çok yönlü çalışmalar neticesinde 1924 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk resmi okulu olarak Ankara'da kurulan Musiki Muallim Mektebi'nde, oluşturulan ders müfredatları ile birlikte ilk kez ses eğitimi derslerine başlanılarak bu alanda öğrenci yetiştirilmesi amaçlanmıştır.

Musiki Muallim Mektebi, İstanbul Devlet Konservatuarı ve Ankara Devlet Konservatuarı gibi okullarda ses eğitimi alanında öğrenciler yetiştirilirken, yıllar içinde yurt dışından getirilen yabancı hocaların şekillendirdiği ders programlarında “Ses Eğitimi” “Koro Eğitimi” gibi dersler de görülmeye başlanmıştır. Musiki Muallim Mektebinin zaman içinde günümüzdeki adı olan “Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi” bölümüne dönüştürülmesi ile birlikte ses eğitimi alanında Batı Müziği icra teknikleri kullanılmaya başlanmıştır.

Yurt dışından getirilen ve alanında uzman olan ses eğitimi hocaları, Musiki Muallim Mektebi ve ardından açılan eğitim kurumlarında, bu alanda da eğitmenler, ses sanatkarları yetiştirmişlerdir. Ancak Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden getirilen bu hocaların Türkçeye hakim olmayışları, müziğimizi yeterince tanımıyor olmaları ve ders içeriğinin bu sebeplerle “Batı Müziği Ses Eğitimi” olarak anılmış olması ders içeriğini batılı bir ders formuna sokmuş ve dolayısıyla bu durum Türk müziği, halk müziği alınan her ses eğitiminin batı icrasına yönelik olduğu yanılgısına sebebiyet vermiştir. Bu terminolojik sorun günümüzde hala aynı izlenimi yaratmakta fakat bu anlamda herhangi bir revizyona gidilmediği de gözlemlenmektedir.

Ses eğitimi bir alan eğitiminin genel adı olarak bütünlük gösterse de, kapsadığı bazı davranışlar, içerik, yöntem ve teknikler, kullanılan araç, gereç, bu eğitimin uygulandığı ortam ve düzey ile uygulanması planlanan sürenin farklılıkları, ses eğitiminin çeşitli türlere ayrılmasını zorunlu kılmaktadır. Müzik eğitiminin içeriksel açıdan genel kapsamında bulunan ses eğitimi; “şarkı söyleme eğitimi”, “şan eğitimi”, “koro eğitimi” ve “konuşma eğitimi” adlarıyla bilinen ses eğitimi türlerini kapsar ve her tür müzik eğitimi ile her düzeydeki eğitim basamağında uygulanır. (Töreyin, 2015).

Konservatuvarlarda ses eğitiminin batılı hocalar ile okutulmasının ardından uzun yıllar geçmiş ve fakat bu alanda oluşturulmuş teknik bir metod ya da konservatuvarlarda ders içeriğini sınırlayan bir müfredat tam anlamıyla gerçekleştirilememiştir. Bu konu ile alakalı birçok farklı görüş bulunmaktadır. Bu konuya ilişkin olarak Kodallı, “Türk şan tekniğinin ortaya çıkmamış olmasının nedenini “Türk dili prozodisini gerçekten bilen

kompozitör sayısının çok az ve Türk şancılarla şan hocalarının hemen hemen bundan ve Türkçe diksiyonundan habersiz olmalarından; ayrıca her ses sanatçısının İtalyan, Alman gibi yabancı hocalardan aldıkları şan tekniğini aynen Türkçe'ye uygulamaya kalkışmalarından ileri geldiğini belirtmektedir.” (Töreyin, 2015).

Uzun yıllardır üniversitelerin ilgili bölümlerinin kurulması ve yurt genelinde sayıca artmasının neticesinde, geleneksel müziğimiz ile ilgili çok daha fazla araştırma yapılmaya başlanmıştır. Fakat yapılan bu akademik çalışmalar incelendiğinde “Türk müziğinin metodlaşmış herhangi bir tekniği yoktur” sonucu ile karşılaşılmaktadır. Hafızlık temellerine dayanan Türk müziğinin icrası dikkatlice gözlemlendiğinde, ses kullanımının Kuran-ı Kerim tecvit kaideleri üzerinden öğretildiği ve bu sırada özellikle nazal bölgenin aktif çalıştırıldığı gözlemlenir. Dini eser formuna hakim olan bir hafız, din dışı bir eseri de yine aynı teknik alt yapıyla söylemektedir. Dini ya da din dışı bir sözlü eser seslendirilirken baz alınan temel, harflerin Kur'an-ı Kerim üzerinden telaffuzuyla birlikte rezonatör bölgelerin aktive edilmesidir. Elbette bir hafız bunu teknik ya da fizyolojik bir bilinçle değil, o sesi üretme içgüdüğü ve yatkınlığı ile yapar. Bu konu “Hafızlıkta Ses Kullanımı” bölümünde incelenmiştir.

Konservatuvarların kuruluşu, şan eğitiminin ders olarak verilmeye başlandığı dönem ve ardından Münir Nurettin Selçuk'un Paris'te aldığı müzik eğitiminin Türk müziği icrasına getirdiği birçok yenilik ile, Türk müziğinde şarkıcının yorumunun sadeleştiği, sesin diyaframla desteklendiği, rezonatör bölgelerin kullanımının daha bilinçli hale geldiği ve zaman zaman falset tonların da parça içinde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu veriler bir tekniğin var olduğunu kanıtlarken, yazılı hale getirilmesi ya da bir veri olarak ortaya konması konusunda hala çekinceler sorun yaşanmaktadır. Bir metod oluşturma gerekliliğine rağmen uygulanamamasının karşısındaki en temel sorunun, müziğimizin geleneksel yapısı ve bu yapının vermiş olduğu sınırlılıklar olabileceği düşünülmektedir.

Türk müziği icrasında yönelik şan tekniği bakımından temel oluşturan bir verinin olmadığı, görüşülen sanatçı ve hocalarda ise kişiden kişiye değişiklik gösterdiği gözlemlenmiştir. Ses sanatkarlarının ise ses kullanım tekniğinden ziyade eseri yorumlama ve eserin bağlı olduğu makam özelliklerini önemsemeye daha önem verdikleri dolayısıyla makama bağlılık, usule uygun icra biçimi ve Türkçe'ye hakimiyet gibi konulara yoğunlaşmış oldukları görülmektedir.

Sanıldığı gibi ses eğitiminin amacı öğrenciye yalnızca Batı vokal kullanımını öğretmek değildir. Ses eğitimi, eğitim alan öğrenciye fizyolojik olarak nasıl doğru sese

ulaşılabileceğini, doğru nefes kullanımını, postür (duruş) faktörünün önemini, ses sağlığının korunmasını ve sesin kondüsyonu açısından gerekli olan ses egzersizlerinin doğru bir biçimde uygulatılmasını amaçlar. Ancak günümüzde en üst düzeyde sahip olduğumuz bilimsel verilerin Batı'dan edinilen veriler olması sebebi ile ülkemizde oluşan bu algısal yanlışlığın hala sürdüğünü gözlemlemektedir.

Türk müziği gibi kökeni uzun yıllara dayanan birçok müzik türü olmakla birlikte, bu müzik türlerinden bazıları yok olmuş bazıları ise tıpkı Türk müziğinde olduğu gibi günümüzde de kabul görmekte ve varlığını sürdürmektedir. Fakat, geleneksel yapıyı korumanın önemi kadar geçmişte çeşitli sebepler ve imkansızlardan ötürü ulaşılamayan bilgilere bugün ulaşmak ve o müzik türünün aslını bozmadan köklerinin daha sağlam temellere dayandırılmasına katkı sağlamak gerekmektedir. Burada kişilerde çekince yaratan husus, müziğin geleneksel yapısını zedelemek konusundaki hassasiyettir. Şan eğitmeni Dr. Öğr. Üyesi Seta Kürkçüoğlu bu konu hakkında şöyle yorum yapmıştır:

“En temel sorun meşk sisteminde kişilerin ses tekniği ile ilgili foniatrik bilgiye ulaşılamamasıdır. Taklide dayanan uygulama Batı şan tekniğinin öğretilmesinde de bir yöntem olarak kullanılmakla birlikte, taklit edilen hareketin hangi kas ve kıkırdağı tetiklediği, sesi geliştirmede ne gibi bir fayda sağladığı bilgisi de öğrenciye verilmektedir. Yani günümüzde artık bir öğrencinin ses eğitimi, o öğrencinin yeteneğinin yanı sıra bilimsel verileri anlama ve yorumlama seçeneği de sunmaktadır. Böylece daha fazla kişinin icrada başarı şansı artmaktadır.

Bir vokal müziği için nefes, ses kullanımı, sesin oluştuğu bölgeler, repertuar bilgisi, üslup, diyalekt gibi özelliklerin tamamı bir müziğin tekniğini, bilimsel formunu ortaya koyar. Bu anlamda oluşan eksiklikler, şarkıcı için ses kullanım disiplininin eksik kalmaya sebep olurken ses sağlığı konusunda da sorunlar yaratmaktadır.

Türk müziği vokal alanında henüz bir uzlaşmaya varılamayan bir diğer konu Türk müziği eğitiminde kullanılmakta olan tonal ses egzersizleri ve bu egzersizlerin eğitim alan kişiler üzerindeki etkileridir. Makamsal bir müzik türü olan Türk müziği eğitiminde tampere sisteme göre düzenlenmiş enstrümanlar ile ses egzersizlerinin yapılıyor olması günümüzde dahi tartışmaya açık bir konudur. Makamsal egzersizlere ihtiyaç duyulduğuna dair çeşitli görüşlerin yanı sıra aksi görüş beyan eden birçok ses sanatkarı da bulunmaktadır. Değerli ses sanatçısı Tülin Yakarçelik ve İnci Çayırılı şarkıcının makamsal yapıyı seyirler ile pekiştirebileceğini dolayısıyla tonal egzersiz yapmanın herhangi bir zarar getirmeyeceği görüşünü savunmaktadır.

Değerli ses eğitimcisi Seta Kürkçüoğlu ise görüşlerini şu sözler ile ifade etmektedir: “Klasik Türk müziği ses eğitiminde, derse giriş aşamasında yapılması gereken ses açma egzersizlerinin Batı şan tekniği kullanılarak piyano eşliğiyle yapılması, modal müzik yapısına alışkın olmayan duyuş ve gırtlak yapısına sahip öğrenciler için yeterli olmayabilir. Bu sebeple Türk müziği ses eğitimi öğrencilerinin piyano ile ses kaslarının gelişimi ve güçlenmesi için egzersiz yapmalarının yanısıra makamsal müziğe geçişte adaptasyon sorunları yaşamamak ve komalı seslerin icrasını kavramak adına makamsal egzersiz uygulamaları da yerinde görülmektedir.” (Olkun, 2019).

Temelde ses kasının tüm müzik türleri için çalışma sistemi aynı olsa da, detaylarda farklılıklar gözlenebilmektedir. Töreyn bu konuda ‘Ses Eğitimi Temel Kavramlar – İlkeler – Yöntemler kitabında şöyle açıklamıştır:

“Ses eğitimi süresince kazandırılması gereken davranışlara temel olan solunum, fonasyon, rezonans ve artikülasyon olmak üzere sıralayabileceğimiz bu ortak öğeler, bütün ses eğitimi türlerinde eşdeğer ağırlıkta önem taşımaktadır. Ancak, verilen ses eğitiminin tür ve düzey ile seslendirilen eserden kaynaklanan yorum ve üslup özelliklerine göre farklı ağırlıklarda uygulanmaktadır.” (Töreyn, 2015).

Temel de ses eğitiminin tür ayırt etmeksizin aynı olduğu konusundaki fikirlerini Tülin Yakarçelik röportajında şöyle dile getirmiştir: “Eğer şarkıcının kafası çalışıyorsa, hocasından aldığı eğitimi sırf hocası söylediği için değil, kendi düşüncesinden beyninden de geçirerek uygular. Teknik her yerde aynı tekniktir. Türk müziği de söyleyen aynıdır, türküde söyleyen aynıdır, tangoda söyleyen aynıdır. Önemli olan bilgiyle aklı çalıştırmaktır.” (Yakarçelik, 2019)

Müzik icracıdan dinleyiciye ses dalgaları ile aktarıldığına göre sözlü Türk müziğinde de, yorumcudan değerlendirilmesi gereken ilk şey ses özellikleridir. Sesin fiziksel özellikleri frekans, gürlük, süre ve tınıdır. Ancak bir yorumda yorumcunun sesinin fiziksel özelliklerinden yani duyumdaki kapasitesinden çok, duyum anlayışı önem kazanmaktadır. Bunlar da yorumcunun ses kalitesi, ses seviyesi ve ritmik algılamasıdır. Bu yetenekler doğuştan gelen yeteneklerdir. Ama eğitim ve tecrübe ile beceriler kazanılarak müzik alanında zihinsel gelişim sağlanmaktadır. Sözlü müzikte bir yorumcunun enstrümanı sesidir. (...) Türk müziğinde ses sahası, ses alanı olarak da adlandırılan vokal register Lehmann’a göre “sıralı seslerin gırtlak, dil ve damağın aldığı konumlara göre söylenmesi” olarak tanımlanmıştır. Registerler hem fiziki, hem de fizyolojik durumlardır. Erkekler, şarkı söylerken göğüs registerini, kadınlar ise göğüs ve kafa registerlerini bir arada kullanmaktadırlar. Falsetto denilen, erkek seslerinde kafa

registerinin hafif gürlükte kullanılmasıyla elde edilen, yalancı ses (kadın sesi karakterinde) anlamına gelen bir register daha bulunmaktadır. Münir Nurettin Selçuk’un yorumladığı eserlerde, falsetto tekniğine sıkça rastlamaktayız. Göğüs, orta ve kafa registeri olmak üzere üç register bulunmaktadır. Bu registerlerin kaynaştırılmasıyla, ses, tek bir register olarak duyulmaktadır. Geçişlerde bu düzenlemeleri yapanlar iyi seslerdir. Çünkü bu seslerde register geçişleri duyulmamaktadır. (Bişak, 2010).

Tülin Yakarçelik ise Türk müziğinin temel maddelerini şu sözlerle sıralarken teknik anlamda da açıklamalarını şu biçimde paylaşmaktadır:

“Türk müziği söze dayalı bir müziktir. Türk müziğinde üç temel madde vardır;

1. Söz–vezin
2. Kullanılan ton–makam,
3. Beste

Bu kurallar mziğın temelini oluşturur. Genel olarak kullandığımız tekniğın temelinde ise damak kullanımı çok önemlidir. Damak yksekligi Türk Müziği icrasında en önemli konulardan olduğunun altını çizer. Damağını kaldırdığında çeneyi aşağı aıyormuşsun gibi görünür ama aslında yaptığın damağını yukarı çekmektir. Bütün işimiz damakta gerçekleşiyor yani çenede değil bu önemli bir ayrıntıdır.

Bunun için Türk müziği icracıları çene açıklığı üzerinde çok durmaz. Çünkü dediğim gibi yaptığımız daha doğrusu düşündüğümüz şey damağı kaldırmaktır, çene aıklığımız değil... şarkı söylerken özellikle tiz seslerde burnunun içinden sanki yukarı doğru ekiliyormuşsun gibi bir his oluşur ve giderek yukarıya doğru açılır. Yalnız burada en hassas nokta sesin burnun içine girmemesi direkt yukarı çıkmasıdır. Bazen duyarsınız “başım döndü” der şarkı söyleyen veya egzersiz yapan kişi... Bu doğru pozisyonda olduğunun işaretidir. Eğer bu içe yeni başlanmışsa ya da ara verilmişse kişi bu hissi yaşar. Zamanla da zaten bu his kaybolur refleks doğal hale gelir ve artık hissedilmez. Kafa rezonansıyla göğüs rezonansı arasında fark hissettirilmemelidir. şöyle izah edeyim; Türk müziğinin bütün makamları re perdesi yani portenin altında bulunan re sesinden, portenin üstüne çıkan re sesi üzerindedir. On altılıdır ancak bunu kolaylaştırmak rahat anlaşılması ve anlatılmasını sağlamak için sekize indirilmiştir. Ortaya konan bu sekizli içerisinde, de altı tane ana karakter oluşmuştur. Ama açtığınız zaman bu iki oktavlık “re den re ye” kullanım şekli olabilen bir müzik türüdür. İcra bakımından kolay bir alan değildir. Hem tiz hem pes seslerde belli bir hakimiyetinin olması, sesin içinde olabildiğince pesler tizler arasında bir bağ kurabilmiş olunması gerekir. Bu her şarkıcı için sesinde olması gereken

bir özelliktir. Repertuvar operadaki gibi sınırlanmıyor Türk müziğinde bu ayrıntı çok mühim... Bu anlattıklarımın tamamı Türk müziğini doğru icra etmekte temel prensiplerdir.” (Yakarçelik, 2019)

Nefesin önemi ile ilgili düşüncelerini ise Tülin Yakarçelik şöyle açıklamaktadır:

“Şarkıcı evvela doğru nefes almayı bilmek durumunda ki doğru teknik ile şarkı söyleyebilsin. Nefesi diyaframa alırız. Havayı doldurduktan sonra sanki onu sırtıma gönderiyormuş gibi çeker onun desteği ile şarkıya başlarız. Böylelikle upuzun cümleleri nefes sorunu yaşamadan söyleyebilmiş oluruz. Türk müziğinde söz çok çok önemlidir. Yanlış yerde nefes almayı ben prensip olarak kabul edemem. Bu yüzden nefesi yettirmeliyiz ki söylediğimiz söze, manaya zarar vermeyelim. Elbette yalnız Türk müziğinde değil söze dayalı her tür de bu konu önemlidir. Şarkıcı bu tarif ettiğim doğru nefesi bilmezse icrada sorunlar muhakkaktır.” (Yakarçelik, 2019)

Tülin Yakarçelik gibi nefes kullanımının öneminde Doğan Dikmen, düşüncelerini şu sözlerle ifade etmektedir: “Ben çok ciddi bir astım hastasıyım. Buna rağmen nefesimi diyaframı kullanmak suretiyle olabildiğince uzun kullanıyorum ancak tabii normal sağlıklı nefes alan bir insandan çok daha uzun değil. Hatta daha da kısa. Diğer teknikleri yalnızca duymuş ama vücudunda tatbik etmiş biri değilim ama buna rağmen nefes sorunu yaşamayan, burundan aldığım nefesi göğüs boşluğundan geçirerek diyaframda tutmayı sesimi desteklemeyi bilen, kullanan biriyim. Burundan nefes almaya gayret gösteriyorum çünkü ağızdan nefes almak boğazda kuru bir his bırakır ki bu şarkı söylerken söyleyen rahatsız eder. Türk Müziği’nde kaçamak nefesler önemlidir. Çünkü kaçamak nefes aldığınız zaman bu üslûbunuzu da etkiler. Bir hecenin ortasından böldüğünüz zaman hecenin diğer yarısına güç atfedersiniz Bu yüzden taze nefes ve sürdürdüğünüz nefesi dengelemek, volümü aynı tutabilmek lazım. Ben çok mecbur kalmadıkça kaçamak nefeslerden kaçırım ama almak zorunda olduğumda da kaçamak belli etmem. Bunu yapabilmek için o sırada söyledığım iki heceyi volüm olarak ayırmadan eşit tutmaya gayret ederim. Bekir Sıtkı’nın yaptığı gibi... Onun için nefes aldığınız anlaşılmalı da dinleyeni rahatsız etmez en azından...” (Dikmen, 2019)

Doğan Dikmen parça içindeki dik pasajlarda nefes ile ilgili herhangi bir artı destek sağlayıp sağlamaması üzerine şu bilgileri paylaşmıştır:

“Genel olarak nazal formda sesimizi tınlattığımız zaman geniş entervaller için diyafram ile ek bir güce ihtiyaç duymuyorsunuz ancak icra ettiğiniz parçada güç sarfettiğimiz zorlayıcı entervaller için çok doğal bir fiziksel bir hareketimiz var. İkınır gibi karnı sıkıp, nefesinizi aşağı verdiğiniz zaman aynı roket sistemi gibi düşünün, sesiniz

dışarı fırlar. Elbette ağız açıklığına da burada dikkat etmeliyiz. Türk müziğinde bizim problemimiz ağzımızı açmayı bilmiyor olmamız en büyük problemlerimizden biri budur. Ağız açıklığının önemli olduğunu düşünüyorum ama yine kişiye göre de değiştiğini düşünüyorum. Mesela Bekir Bey hiç ağzını açmazdı ama o sesler çok güzel çıkardı. Fakat Bekir Bey kaside okurken ya da gazel okurken o hafızlık tekniği ile yüksek tonlarda diyaframına baskı uygulayarak yukarı doğru ses vermesi gerektiği noktalarda ağzını öyle bir açardı ki çenesi düşecek zannederdiniz. Onun ağız açıklığı alt çenenin aşağı inmesidir. Mesela Esma Başbuğ ağzını açarak söyleyen ve bu alışkanlığı çok iyi bir şekilde benimsemiş isimlerden biridir. Asuman Aslım yine aynı şekilde ama dediğim gibi bu herkeste birebir böyledir diyebileceğim bir konu değil. Biraz fiziki özellikler de burada devreye giriyor.” (Dikmen, 2019)

Türk müziğinde Doğan Dikmen’e göre öncelikli olan teknik kuralın, sesin nazal bölgede kalması olduğunu paylaşıırken, icrada ağız açıklığının icra üzerindeki etkilerini şöyle açıklamaktadır:

“Ağız açıklığı sesin rengini olumlu yönde değiştiriyor. Bu kişisel bir alışkanlık da olabilir ve ya eğitime doğru başlama meselesi olarak da kabul edilebilir. Mesela biz öğrenciliğimizde ya da örnek alıp dinlediğimiz ustalarımızda açık ağız örneği görmezdik. Ancak konservatuvarda Tülin Korman gibi Tülin Yakarçelik gibi hocalarımız “ağzını aç ağzını aç” diye bizi devamlı tenkit ederlerdi. Bize bunu öğretmeye, alışkanlık edindirmeye çalıştılar ama biz bunu yapamadık. Bunu Türk müziği icra üslubunda naif söyleme (kapalı ağızla söyleme) olarak benimsediğimizden de kaynaklı olabilir. Biz sadece sesi öne getirmek üzerine çalıştık. O sesleri çıkarmaya odaklandık ve bu çalışmanın sonucunda çıkarabildik. Ama çok enteresandır Belkıs Aran bana hiç ağzını aç dememiştir. Sadece o sesin önde olması konusunda uyarılarda bulunmuştur. Çünkü dediğim gibi o da hep Bekir Bey’i örnek göstermiştir. Ama Münir Bey’in söylerken ağzı açıktır. Yani yetişmedim ben ama birkaç videosunu seyrettim ve anlatanlarda öyle söylüyorlar. Belki dediğim gibi adap gereği ya da yapı ve ya alışkanlık meselesi olabilir. Diğer yandan hafızlar da genel olarak icralarında ağızlarını pek açmazlar. Sadece tiz notaları söyleyecekleri zaman ağızlarını açarlar.” (Dikmen, 2019)

3.3.1. Türk Müziği Sözlü İcrasında Üslûp Deformasyonu

Ülkemizde konservatuvarların kuruluşunun ardından okullarda eğitimi verilmeye başlanmış olan Türk müziğinin icrasına yönelik stilin artış gösteren bir yozlaşma

sorunu içinde olduğu gözlemlenmiştir. Tezin konusu gereği görüşlerine başvurulana değerli ses sanatkarlarının değerlendirmeleri doğrultusunda Türk müziği sözlü icrasında üslûp deformasyon gözlemlenmektedir. Konu ile ilgili İnci Çayırılı'nın görüşleri aşğıdaki gibidir:

“Bugünkü döneme baktığın zaman icra çok değışti, TRT ve ne yazık ki müzik çok değışti. Diyalekt kalmadı, eski özen kalmadı. TRT’de bizim zamanımızdaki çizgide kalan bir avuç insan var yalnızca. Ne bekleyebilirsin ki bu kadar az insandan... Ben yıllarca küçük koroyu yönettim. Yıllarca TRT ‘de Münir Nurettin Selçuk’la birlikte çalıştım. Uzun senelerce solist oldum, korist oldum. Emin Ongan cemiyetine gittim. Şimdi bütün bu insanların beraberindeki kişi olmak hasebiyle iyi ki o dönemde onlarla beraber yaşamışız, onlardan feyz almışız diyorum. Ancak şunda TRT’nin kapısından dahi geçmek içimden gelmiyor. İhtilal zamanında dahi biz o dönemin zorlukları için de ciddiyetle, disiplinle ne programlar yaptık. Malesef bugün Türk müziği bitmiştir. Bunu üzülererek söylüyorum. ihtilalle beraber ve sonrasında bu çöküş başlamıştı zaten... Sonrasında kültür politikamıza yeterince önem verilmeyince dejenerasyon sorunu o yıllarda başlamış oldu. Yılların koskoca TRT’si ki bu köklü kurumun içinde saymış olduğum isimleri duyuyorsun her biri birer duayen olan bu insanları düşününce son gelinen durum bu mu olurdu?” (Çayırılı, 2019)

İstanbul Teknik Üniversitesi’nde öğrenciliğini tamamlamasının ardından öğrencisi olduğü ses eğitmeni Belkıs Aran’ın da okulda asistanlığını yapmış dolayısıyla konservatuvar bünyesinde uzun yıllar bulunmuş olan Dr.Öğr. Üyesi Çetin Körükçü ise bu yıllara dayanan gözlemleri ile düşüncelerini şu sözlerle ifade etmektedir:

İstanbul Teknik Üniversitesi’nin kuruluşundan itibaren gerek öğrenci gerek hoca olarak orada bulunmuş ve ayrıca o dönemin en önemli isimleri olan Bekir Sıtkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca, Tülin Korman, Tülin Yakarçelik gibi isimler ile çalışmış biri olarak şunları söyleyebilirim; saymış olduğum bu değerli hocalarımızın benim gibi yetiştirmiş olduğü öğrenciler ve ardından bizlerin yetiştirmiş olduğü yine bir sonraki kuşak öğrencilerimiz var. Bu öğrencilerin tamamını ele aldığımızda görüyoruz ki aslında öğrenciler tertemiz üsluplarla yetişiyor ve okullarından mezun oluyorlar. Bu bahsettiğim tertemiz üslûp Bekir Bey’in taklidi (Bekir Sıtkı Sezgin), Alâeddin Yavaşca’nın taklidi değildir. Onların temizliğinde, dejenere olmamış, notası bozulmamış bir aktarımdır. Kendimden örnek verecek olursam, ben Bekir Sıtkı Sezgin hayranı, Alâeddin yavaşca hayranı olan bir insan olarak ve hala herhangi bir konserim varsa bu değerli isimlerin kayıtlarını dinleyerek kendini hazırlayan bir insan olarak asla onların taklidi haline

gelmedim. Çetin Körükçü icrası dinleyen herhangi biri bu kadar kendilerini örnek almama rağmen hiçbir zaman bu isimlere benzetildiğim olmadı. Ben onları doğru analiz ederek dinleyip “ben Çetin Körükçü olarak nasıl bu temizlikte bir icra oluşturabilirim” düşüncesiyle dinlemiş, eğitimim boyunca almış olduğum şan eğitimi ve diğer bilgileri icraya nasıl yansıtabilirim? düşüncesiyle kendi üslûbunu oluşturma yoluna gitmiş biri kişiyim. Fakat bu icra hiçbir zaman arabesk bir uslu içermemiştir. Naçizane gençlik yıllarında, şartlar gereği arabesk şarkılarda okumuş biri olmama rağmen bugün benim üslûbunda bu etkileri bulmak mümkün değil. Ancak bizim yetiştirmiş olduğumuz çocuklarımıza bakıyorum okuldan çıkarken tertemiz üslûplarla mezun ettiğimiz o çocuklarımızın büyük bir bölümü maalesef popüler etkilerin altında kalarak, tabiri caizse alkış almak için ve ya arabesk kültürün bir parçası olmak için ya da geçimini sağlamak uğruna bu dejenerasyona yönelmekte. TRT’de yine ne yazık ki dejenere olmuş kurumlardan biri... Kısacası okulda eğitilen öğrencilerimizi hala tertemiz şekilde eğiten hocalarımız var. Fakat yaşanan bu deformasyon halkı verdiğiniz hizmetle eğitmek yerine kaliteden uzaklaşarak ya da yanlışlıkları göz ardı ederek, halkın bir manada eğitilmesinin de önünü kapatmaktadır. Temel sorunlardan biri de kanımca bu durumdur. Çünkü beğenideki dejenerasyon da nesilden nesile daha da kötü bir hal alarak büyümeye devam ediyor.” (Körükçü, 2019)

Tülin Yakarçelik geçmiş yıllarda üretilen şarkıların kalitesi yönünden konuyu ele alarak, deformasyon sorunu ve giderek kaybedilen kültürel değerler ile ilgili şu değerlendirmede bulunmaktadır: “Münir Nurettin’in şarkılarına bir bakın. Bugün 2019 yılında o yıllara göre kültürel anlayışımız müzik zevkimiz o kadar geriledi ki o Münir Nurettin eserlerini ağır bulan bir dinleyici kitlesi bile var. Bunun içine Türk müziği dinleyicisi de dahil... Maalesef alıştıkları bir arabesk furyası, çok daha kolay basit müzikler var. Teknik konular, aktarım vs. gibi konular konuşuyoruz ama seyircinin beğenisinde de ciddi bir deformasyon problemi yaşanıyor günümüzde bu bir gerçek.” (Yakarçelik, 2019)

Türk müziği icrasında üslupta deformasyon sorununun yaşandığı, TRT’nin (Türkiye Radyo Televizyon) ve dolayısıyla halka iletilen sanât biçiminde ciddi sorunlar olduğu görüşü ile ilgili düşüncelerini Çetin Körükçü ise şöyle ifade etmektedir:

“Müziğimizin değil fakat icra üslûplarının deforme olduğunu düşünüyorum. Hem özentisi, hem de arabesk müzik etkisinden dolayı icralarda deformasyon ne yazık ki günümüzde Türk müziğini oldukça etkilemiştir. Bunu söylerken şunu da belirtiyim bana kalırsa kötü müzik diye bir şey yoktu, kötü icra vardır. Her türlü müzik güzeldir, yeter ki

doğru biçimde icra edilsin. Örneğin bir Dede Efendi eserini alıp darbuka klarinet onlarca keman eşliğinde arabesk bir üslupla okursanız tabii ki üslûp bozulur ve artık o dede efendinin eseri olmaktan çıkar. Her dönem kendi üslubu içinde değerlendirmek gerekir. Eğer bir esere yeni bir şey katacaksak bu yenilik eserin aslını bozmadan uygulanmalıdır. Aslını bozmamaktan kastettiğim notayı değiştirmemek anlamında değil, üslûbu icra kaidelerini değiştirmemek şeklinde olur. Dolayısıyla evet bugün üsluplar çok bozuldu. Arabesk müzik bir taraftan, popüler kültürün getirdiği etkiler bir taraftan, çeşitli özentiler bir taraftan derken deformasyon kaçınılmaz bir sonuç olarak karşımıza çıkıyor. Özenti derken kastettiğim şudur; örneğin bir operacı Türk müziği söyleme çalışıyor bu durumda ister istemez başka bir üslup oluşuyor. Arabeskçi Türk müziği okumaya çalışıyor ve tabii ister istemez eser dejenere oluyor. Kısacası herkes herşeyi okumaya çalıştığı için böyle sorunlarla karşılaşılmasını doğal karşılıyorum. Geçmişte böyle değildi. Herkesin bir klasmanı vardı. Birinden söz ederken bu kişi halk müziği söyler, bu kişi Türk müziği söyler, bu kişi opera söyler diyorduk. Ancak şimdi böyle bir sınıflandırmaya pek de gidemiyoruz. Çünkü dediğim gibi herkes herşeyi söyler hale geldi. Bu durumda da ne opera şarkıcısı doğru düzgün opera okuyor, ne de Türk müziği solistleri doğru biçimde Türk müziği söylüyor. İşte bu sebepler yüzünden üslûplar bozuldu. Dolayısıyla bu sebepler, eserlerin halka intikal ederken basitleşmesine avamlaşmasına sebep oluyor.” (Körükçü, 2019)

3.3.2. Türk Müziği Vokal İcrası ve Eğitimi Üzerine Öneriler

Türk müziği eğitimcileri vokal icrası bakımından iki farklı görüş üzerine ısrar etmektedir. Bunlardan biri, günümüzde açılan konservatuvarlar ve aktarımda oluşabilen deformasyon iki farklı görüşü ortaya koymaktadır. Türk müziği temelinin hafızlık geleneğine dayandığını ve bu sebeple aktarımının geleneksel yöntemler ile sürdürülmesinin doğruluğunu savunan bir kesimin görüşü bir diğer görüş ise ses kullanımının bilimsel bir gerçekliğe dayandığını, Münir Nurettin Selçuk ve sonrasında yetişen diğer ses sanatçıları gibi şarkıcının bu alanda teknik bilgi birikimi ve bu birikimi kendi yeteneği ile harmanlayarak bilinçli bir icracı olmasının gerekliliğini savunan görüştür. Bu durumda en temel konu Türk müziği icrasında bilimsel bir veri tabanının gerekliliğidir.

Her iki fikri savunan kesimde günümüz koşullarında artık bir revizyona ihtiyaç duyulduğunu, Türk müziğinde ses eğitiminin çeşitli temellere dayandırılarak bu temel

prensipler ışığında aktarımının sağlanmasının şart olduğunu, temel icra kurallarının nesnel bir boyutta kalmayıp müziğin geleneksel yapısında var olan tüm özellikleriyle ele alınıp günümüz koşullarının nimetlerinden de yararlanarak müziği ileri boyutlara taşımanın gerekliliğini vurgulamaktadır.

Doğan Dikmen konu ile ilgili görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

“Günümüz koşulları içerisinde “hayır bir metoda gerek yok” diyemeyiz. Elbette gerek var, ancak gerek var dediğimiz zaman o metodu hazırlayacak ve o metodu doğru uygulayacak olan kim? Bekir Bey sağ olsaydı, Bekir Bey bu işi yapardı ama bir tek Bekir Bey yapardı... Münir Bey sağ olsaydı Münir Bey’de yapardı ama bir tek Münir Bey yapardı. Peki Tülin Hanım var Tülin Hanım yapamaz mı? Tülin Hanım yapar elbette ama gelenekle birlikte olmaz artık... Yani hafızlık tekniğinin de içinde bulunduğu gelenekle olmaz. Çünkü Tülin Hanım hafız değil. Bu geleneği gözlemledi ama hayatı boyunca uygulamadı. Dolayısıyla Münir Bey öyle ya da böyle o gelenekle yetiştiği için yapardı hele Bekir Bey’e ölmeden önce bu görev verilmiş olsaydı Bekir Bey bunu tam olarak layıkıyla yapardı ve metodunu hazırlardı. Hatta belki egzersiz olarak Kuran-ı Kerim’den o mahreç-i hurufata uygun kelimeleri de kullanırdı. Bunu onun sağ olduğu yıllarda yapmak mümkün değildi. Röportajımdan az önce bahsettim ben 88 yılında yaptığım röportajda cevap vermeden önce sorma gereği duydum bu de yayınlanacak mı diye ? Bu kadar rahat konuşamadığımız için ama şimdi iş başka ama yine de cevap vermesi zor bir soru.”

Çetin Körükçü’nün ses eğitimi hakkındaki görüşleri şu yöndedir:

“Tarihsel sürece baktığınız zaman Türk müziği eğitiminde bir şan metodu yoktur. İlerleyen yıllardan şan eğitimi diye bir kavram bize Batı Müziği’nden gelmiştir. Bu derste, sesi nasıl kullanacağımıza, diyaframı nasıl kullanacağımıza yönelik kurallar anlatılmaktadır. Bu kurallar Batı müziğinde de Türk Müziğinde de, halk müziğinde de geçerli temel kurallardır. Ancak üslûp yaratmaya kalkılınca örneğin, Türkçe opera yazılıyor oynanılıyor fakat solistin hiçbir söylediği söz anlaşılmıyor. Sesi doğru çıkartmak adına sözü yok ediyorlar. Bu durum Türk müziği için asla kabul edemeyeceğimiz bir durumdur. Bu örnek üzerinden şunu söyleyebilirim ki Türk müziği şan eğitimi verecek olan kişi, belki başlangıçta bir müddet diyaframın nasıl kullanılması gerektiği sesin nasıl kullanılması gerektiğine dair temel şan kurallarını herkesin bilmesi gereken şan kurallarını öğretecek ve ardından öğrenci, o kuralları doğru uygulamış, uygulayabilen hocalarla halk müziği ya da Türk müziği üzerine ses eğitimine geçmesi gerekmektedir. Bunun şart olduğunu düşünüyorum. Ben aynı zamanda amatör topluluklar

da yöneten biri olarak bir harfin nasıl artiküle edileceğini öğrenciye öğrettiğim zaman, görüyorum ki amatörlerde doğru ses çıkarmaya başlıyorlar. Bize artikulatorleri nasıl kullanmamız gerektiğini, ses- nefes ile ilgili tüm temel bilgileri öğretecek bir şan hocasının olması kesinlikle gereklidir. Ancak bu eğitim verilirken Türkçe'nin anlaşılabilirliğini bozmadan, anlamı ifadeyi bozmadan, anlaşılabilirliğini bozmak değil aksine eğitimle daha da anlaşılır kılarak uygulanması gerekmektedir. Bu eğitimi bu şekilde verebilen hocalarımız çok nadir olsa da var fakat büyük bir çoğunluğu sesi doğru çıkarmak adına müziğin esaslarına, gerekliliklerine dikkat etmeden yalnızca sese odaklanarak eğitim yoluna gidiyorlar ki bu kesinlikle yanlıştır. Bu eğitim biçimi de Türk müziğine zarar veriyor. Türk müziği icracılarının Batı müziği alanından yetişmiş hocalara bu anlamda tepkisel yaklaşması ya da ses eğitiminin zarar verdiği hakkındaki görüşleri de yine bu ve benzeri sebeplerden oluşmaktadır. Bir Batı müziği ses eğitimcisi, Türk müziği repertuarı bilmek zorunda değildir fakat eğer bu alanda ders verecekse dinlemeli ve öğrenmelidir. Bu sırada dinlediği eserleri tarafsız bir gözle inceleme yoluna gitmeli, çıkarımını bu gözle yapmalıdır. Aksi taktirde her müziği tek düzenleştirdiğinizde o müziği anlayamamış, yetiştirdiğiniz öğrenciye de fayda sağlayamamış olursunuz. Ne yazık ki Batı müziği icracılarının Türk müziği, Türk müziği icracılarının Batı müziğini sevmemesi, tepkisel yaklaşması gibi bir sorunumuz var. Bir Müziği bir diğer müzikten üstün görmek de yermek de hatalı bir bakış açıdır. Halbuki birbirinden yararlanarak doğru sentezler çıkarmak konusunda ilerleyebilmemiz için bu bakış açısından kurtulmak gerektiği düşüncesindeyim. Kısacası ses eğitiminden alınan bilgi Türk müziğinin doğru artikülasyonu doğru uslûbu içinde ne kadar kullanılabilir, şan tekniğini taklit etmeden, uyarlayarak, düşünerek nasıl verilen bilgiden yararlanılabilir işte bunun düşünülmesidir önemli olan... Konservatuvar yıllarımda Belkıs Aran ile şan çalıştığım dönemin ardından asistanlık yaptığım bir dönemim oldu. İşte bu dönemde Dede Efendi'nin İtri'nin, Zekai Dede'nin eserlerini, terennümlerini alıyorduk ve bu terennümlerin hocaların piyano ile çalabileceği şekle getiriyordum. Ardından hocamız Belkıs Aran'da bu egzersizler üzerinden bize şan eğitimi veriyordu. Dolayısıyla ben kendi adıma söylüyorum, eğer birşeyler öğrenebildiysem kendisinden öğrendim diyebilirim. Kendisinin “Ben Türk müziği bilmiyorum.” diyerek kabul etmesi ancak öğrenmek, anlamak için çaba göstermesi bugün bu alanda ders veren tüm hocaların sahip olması gereken bir durumdur. Metod zaten bu şekilde kendiliğinden uygulanmış olur.” (Körükçü, 2019)

Erol Sayan Türk müziği sözlü icrasındaki uslûp deformasyonu hakkında şu konuların altını çizmektedir:

“Bir defa eserleri doğru notadan, doğru şekilde okumalı. Her doğru nota ve doğru okuma meselesi için onlarca sayfa yazı yazılabilir. Çünkü, malesef Türkiye’de doğru nota yok, doğru notayı doğru okuyan da yok. Dolayısıyla doğru nota nedir, nereden temin edilir, bunlar üzerine sıkı bir çalışma lazım. O doğru notanın doğru okunabilmesi için nasıl bir eğitim verilmesi gerekir, bunun standart hale getirilmesi lazım bana göre, yani biraz zor. Yoksa repertuvarda sadece “gel şurası şöyle işte hadi vuralım şöyle muhammes vuralım okuyalım” veyahut da “Ağır Aksak vuralım okuyalım” meselesi değil. Biraz bazı şeyler eklemek lazım.” (Tokay, 2018)

Erol Sayan ile benzer görüşleri paylaşan değerli ses sanatkârı Çetin Körükçü konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde açıklamıştır:

“Günümüz koşulları dahilinde bakıldığında meşk sistemi olsa olsa üslûp aktarımında başvurulabilir. Ancak burada da şunu düşünmek mecburetindeyiz: Üslûbu taklit edilen kişi doğru üslûp sahibi mi? İşte işin bu kısmı tartışılır bir konudur. Her dönem kendi üslûbunu kendi aktarım biçimini yarattığı için de bugün bunu savunmak çok doğru değildir diye düşünüyorum. Nota kullanılan bir dönemde olmamızın da imkanından yararlanılarak nota ile eser geçilir. Bugünkü kurallar konur. Örneğin yetmiş seksen yıl evvel prozodi ile ilgili herhangi bir kural bilinmiyordu. Fakat bugün bunun gibi kurallar biliniyor ve bu kurallar göz özünde bulundurularak icrada bulunulması gerektiğini düşünüyorum. Birde doğru üslûp diye söz ettiğimiz üslup da tartışılmaya açık bir konudur. Dolayısıyla bu konu da yorumcunun üslûbunu kendi seçimi üzerinden oluşturması çok daha sağlıklı olacaktır. İllâ çalıştığın hoca gibi olacaksın, onu taklit edeceksin düşüncesi doğru değildir.” (Körükçü, 2019)

3.3.3. Türk Müziği Eğitim Biçiminde Yaşanan Sorunlar ve Çözüm Önerileri

Doğan Dikmen kendi öğrencilik yıllarında gözlemlemiş olduğu eksiklikleri ve aynı zamanda günümüzde ihtiyaç duyulan yenilikler ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir:

“Hem repertuvar hem de ses eğitimi derslerinde artık yeniliklere ihtiyaç var diye düşünüyorum. Öncelikle kendi repertuvar derslerimden hatırladığımı aktarayım; repertuvar derslerinde ses egzersizi vs. gibi bir çalışma olmazdı. Notalar dağıtılır ders başlardı. Ancak bugün gördüğüm eksiklerin biri repertuvar derslerinde, nazariyatında üzerinde durulması gerektiği konusudur. Çünkü bizim nazariyat dersimiz kitaptan

yazdırılından ibaretti ya da o nazariyat dersinde yazılmış olan bir solfej parçası ile çalışırdık. Fakat, onun baskıları üzerinde durulmazdı. İşte o gün keşke repertuvar derslerinde Tülin Korman, ki nazariyat dersine de girerdi, keşke derslerde o perdelerden de bahsedip “bakın çocuklar nazariyatta öğrendiğiniz şu makam var ya o makamın bu perdesi şöyle basılır bakın bu müzik cümlesinde böyle ama o perde gezgindir ha illa böyle basacaksınız diye bir şey yok. Başka bir şarkıda başka bir müzik cümlesinde şöyle olabilir” deseydi biz bugün nazariyat öğrenme konusunda daha çabuk davranmış olurduk. Biz bu söylediğim ayrıntıları çalıp söylerken kendi kendimize farkettilik ve öğrendik. Ben bunu kendim hissettim keşfettim. Bir neva perdesi re yani sabit re, Kani Bey’i dinlerken pes bastığını farkettilim. (Kani Karaca) Kani Bey detone olmaz burada bir sıkıntı olması lazım diye düşününce, bende onu okuduğumda başka sanatçılar da okuduğunda, Münir Bey gibi büyük isimlerden söz ediyorum pes basılması gerektiğini anlamış olduk buna karar verdik. Bildiğimiz re natürel birçok sazda açık telde, açık tele geliyor yani saz onu açık telle çalarsa solist detone duyulacak halbuki o sazın da onu bilip ona göre basması icap eder. Buna benzer birçok örnek verebilmek mümkündür. İşte keşke o derslerde repertuvar hocalarımız nazariyatı da anlatmış olsalardı... Teoriyi öğreniyoruz ama pratikle birleştirmiyoruz. Pratik teoriden ayrı bir şey değil ki teorinin kendisi zaten demek istediğim keşke bunların üzerinde durulsaydı ama böyle olmadığı içinde herkes bir üsluba sahip olamadı. Konservatuvardan mezun olan her kabiliyetli gençte bu donanım ile bir yerlerde müzik yapma şansına sahip olamadı. Biz dışarda da müzik yaptığımız için, muhakeme etme imkânımız olabildiği için o şans yakaladık. Bu benim fikrim elbette ama böyle düşünüyorum. Teoriyi bilmek gerekiyor çünkü biz artık yirmi birinci yüzyılda yaşıyoruz. Bu sebeple günümüzde bu sistem yürümez. Artık ne olması gerekir onu söyleyeyim; bir kere iyi bir teori eğitimi verilmeli, matematik olarak öğretilmeli bu bir ders. Ondan sonra repertuvar dersleri çok önemli teori dersleri ile at başı gitmeli. Bunun yanı sıra repertuvar dersinin nazariyat dersini destekleyerek devam etmesi ve şan dersleri de Türk müziği bilen bir şan hocası vasıtasıyla ses tekniği yani sesi doğru kullanmak adına, sıhhatli kullanmak adına çalışmalar yapılmalıdır. Ayrıca repertuvar üslup hocası da şan hocası ile birlikte çalışarak o teknikle birlikte üslup kazandırılmalıdır. Bu ayrıntı çok önemli... Konservatuvarda yıllarımda ben de şan dersi aldım, faydasını da gördüm ancak hocam Belkıs Aran benim için büyük bir şanstı. Çünkü Belkıs Aran Türk müziği bilen Münir Nurettin Selçuk’un hocasını tanıyan bilen bir şan hocasıydı, opera sanatçısıydı. Sende biliyorsun ki opera tekniği ile Türk müziği şarkı söyleme tekniği birbirinden farklıdır ve üstelik Türk müziği denince içinde birçok türden bahsetmiş oluruz. Şarkı

türü, beste, irticai yani doğaçlama türler var. Kaside gibi, gazel gibi... Bunları okurken ki teknikler de farklıdır. Bir Bekir Sıtkı Sezgin hayranıydı Belkıs Aran ve Bekir Sıtkı'nın sesini önüne getirişini tarif eder ve şan derslerinde de öyle çalıştırırdı. Biz derslerde antik arya da söyledik, Tosca operasından arialar da çalışırdık ama bunlar sesi öne getirmek için nefes çalışmak içindi. Bunun yanında bir Türk müziği eseri de çalışırdık olması gerekenler hakkında yorumlar yapar düzeltmelerde bulunurdu. Verdiği örnekler ya Bekir Sıtkı Sezgin'den ya da Münir Bey'den olurdu. Yani Belkıs Aran, Türk müziğini bilen bir şan hocasıydı. Dolayısıyla bu benim şansımıdır. Devam edecek olursak önce nazariyat, sonra nazariyat ve repertuvar sonrasında şan ayrı ve sonra repertuvar ve üslup hocası bak sadece repertuvar demedim repertuvar ve üslup hocası şarkı öğretmeyecek. Bir repertuvar hocası insana şarkı öğretmez. Bu devirde herhangi bir sosyal medya herhangi bir yerden istediği herhangi bir şarkının notasının bulunabildiği bir zamanda repertuvar hocasının gelip de şarkı öğretmeye kalkması kadar garip, zavallı, boşuna kaybedilmiş zaman yok. Repertuvar hocası üslup öğretir yani şarkı söylemeyi öğretir Bu şarkıyı söyleyeceksin ama bu şarkıyı şöyle söyleyeceksin haydi bakalım ben söylüyorum tekrar edin ve ya önce solfejini okuyun ondan sonra da güftesini öğrenin hadi bakalım güle güle yok. Bu şarkının şurasını böyle söyleyeceksin bak bu güfte şunu anlatır böyle ifade edeceksin “burada ses tekniğin yeterli değil hocam ne önerirsiniz” diyecek şan hocasına dönüp “bakın şu intervalde bir zorluk yaşıyor siz bir açılım getirir misiniz buna” diye orada köşede bekleyen bir şan hocasının müdahalesini sağlamak suretiyle yalnızca ses tekniği değil şarkı söylemeyi de öğreterek üslup da kazandıracak.” (Dikmen, 2019)

İnci Çayırılı öğrencilik yıllarında almış olduğu ses eğitiminden önemli faydalar sağladığını dile getirirken yeni yetişmekte olan öğrenciler için de ses eğitiminin önemine şu sözlerle dikkat çekmiştir:

“Şan dersini çok önemli ve gerekli buluyorum. Zamanında bizde şan dersi aldık faydasını da belli konularda gördük uyguladık ama Batı müzikçi çok biliyorum gibi bir üstten bakan edada olunca işler elbette karışır, nitekim karışmıştır da yoksa bu ders ile ilgili bir şey değil tek taraflı bakmak icraya kafa yormamak ne söylediğini düşünmemekle ilgili sorunlardır bunlar... Ama hoca mutlaka ki söylenileni bilecek öğrencinin ihtiyacını söylediği esere göre yönlendirecek Batı müziği ya da daha doğrusu şan hocası karşı tarafla müzik anlamında empati kuracak hem yorumlama hem de teknik anlamda ona göre yönlendirecek. Ancak burada egolar devreye girmeyecek. Müzikler, türler arası ego yarışı yapılmayacak. İhtiyaca göre çocuğun eksikliklerine göre yönlendirilecek. Eğer bu yol izlenirse ancak başarı sağlanılabilir. Bizde şan dersi aldık çok da faydasını gördük.

Demek istediğim kimilerinin söylediği gibi ses eğitimi, şan eğitimi sesi bozmaz yorumu bozmaz, doğru algılasan sesi yoluna sokar. Kendi hocamın adını şu anda hatırlayamıyorum ama Türk müziği söylerken öğrettikleri bize çok fayda etti. Bu sebeple eğitimin önemli bir parçası olması gerektiğine inanıyorum.” (Çayırılı, 2019)

Çetin Körükçü, kendi eğitimi süresince ses eğitimini bazı konularda eleştirirken günümüzde bu alanlarda yeniliklere ihtiyaç olduğunu dile getirmektedir:

“İstanbul Teknik Üniversitesi’nde eğitim aldığım yıllarda şan dersi adı altında diyafram ve ses kullanımına dair çeşitli bilgiler aldığımız bir dersimiz vardı. Ancak bu ders yalnızca egzersizlerle sınırlı kalan, yani Türk müziğinde nasıl şarkı söylenmesi gerektiğine yönelik bir eğitimi içermeyen bir dersti. Benim şan hocam opera sanatçılarından Belkıs Aran’dı. Dediğim gibi ders içeriğinde hoca ile bir Türk müziği eseri seslendirmek gibi bir çalışma yoktu. Ben o dersten aldığım bilgileri ders dışında da herhangi bir eser seslendirirken kendi kendime uygulama gayreti içindeydim. “Nasıl nefes almalıyım” “artikülasyonları nasıl söylersem daha doğru kullanırım” gibi çeşitli konuların üzerinde durarak uygulamaya çalıştım. Fakat genellemeden şunu söyleyebilirim ki, bu eğitimden geçen diğer arkadaşlarımın aynı yolu izlediğini söylemek çok doğru olmaz. Derste uygulamaya konulmayan bu bilgiler, çoğunlukla dersten çıkıldığında kullanılmayan, unutulmuş bilgiler olarak kaldı. Ben bireysel olarak verilen eğitimi ders dışında da uygulamayı seçen biri olarak aldığım bu derslerin rezonans oluşturma, seste doğal bir vibrato oluşturulması, nefes ya da temel bilgiler hususunda mutlaka katkısı olduğunu düşünüyorum. Ancak dediğim gibi birçok arkadaşımı da göz önünde bulundurarak konuyu değerlendirdiğimde günümüzde öğretilen bilginin derslerde uygulanarak işlenilmesinden yanayım. Bir başka önemli husus, öğrencilik yıllarımdan itibaren ses eğitiminin yeteri miktarda verilmemesi ya da öğrenci tarafından algılanamaması gibi durumlarda ses sağlığı ile ilgili önemli sorunlar yaşanması durumudur. Özellikle yanlış şarkı söyleme sonucunda camiamızda da pek çok kişinin sesinde nodül olduğuna tanıklık etmiş biriyim. Bunun yanı sıra yine yanlış kullanım konusunda sesini erken kaybeden birçok kişinin olduğunu söylemek de mümkün. Türk müziği camiasında icracıların seslerinde giderek pesleşme, genç yaşta ses aralıklarının daralması gibi sorunlar oldukça sıklıkla rastlanılan sorunlardır. Bunun sebeplerinin en başında da mutlaka teknik bilgi yetersizliği ve ya herhangi bir bilgiye dayanarak değil de kendi imkanları nispetinde şarkı söylemeyi seçmiş olmaları gibi hatalar sayılabilir.” (Körükçü, 2019)

3.4. KLASİK BATI MÜZİĞİ VE TÜRK MÜZİĞİ SES KULLANIMINDA BENZERLİK VE FARKLILIKLAR

Araştırmanın konusu itibariyle, hafızlık geleneği, Klasik Batı müziğinde ses kullanımının temel prensipleri ve Türk müziğinin vokal kullanımı üzerinde durulmuştur. Edinilen bilgiler, yazılı olarak var olan ya da kaleme alınmamış ancak pratikte kullanımına rastladığımız temel prensiplerin ses kullanımı açısından bazı benzer yönlerinin olduğunu işaret etmektedir.

Türk müziğinde Münir Nurettin Selçuk'tan Bekir Sıtkı Sezgin'e, İnci Çayırılı'dan Tülin Yakarçelik'e, Tülin Korman'dan Nesrin Sipahi'ye kadar birçok değerli ses sanatkarının gerek kendi ses kayıtlarından, gerek röportajlarındaki şahsi beyanlarından gerekse görsel kayıtlar üzerinden sahip olunan fikirler çerçevesinde gözlemlenen temel prensiplerin ağız içi boşluğu, rezonatör bölgenin aktif kullanımı (mask) ve yumuşak damak yüksekliği unsurlarının ön planda oluşudur. Şan nefesi ya da diyafram nefesi olarak adlandırılan nefes yöntemlerinin temelde aynı olduğu, kişiden kişiye değişim göstermekle birlikte tür ayırt etmeden hafızın ya da şarkıcının özellikle zorlanılan frazlarda benzer davranışlar gösterdiği ve diyafram kasının kasılmasını sağlayacak fiziksel eylemlere başvurduğu düşünülmektedir.

Ses sanatkarı Dr.Öğr.Üyesi. Çetin Körükçü temelde Türk müziği vokal kullanımının Hafızlıktan etkilenecek geliştiği, ancak ilerleyen kuşaklarda “hafız ağız”ının giderek kaybolduğunu şu sözlerle dile getirmektedir:

“Hafızlığın ses kullanma tekniği açısından Türk müziği ile benzerlik gösterdiğini düşünüyorum. Mikrofonsuz yıllarda çok uzak yerlere dahi sesin ulaştırılmasını sağlayacak bir tekniğe ihtiyaç var. Bu yalnız Türk müziğinde değil halk Müziğinde de aynıdır. Örnek olarak insanlar tarafından göz önünde olan bir isim olduğu için İbrahim Tatlıses'i örnek gösterebilirim. Kendisinin bir ses eğitimi geçmişi yoktur fakat Urfa' da katılmış olduğu sıra gecelerinde yine benzer bir biçimde sesin volümünün yüksek şekilde kullanılabilindiğini görüyoruz. Dolayısıyla İbrahim Tatlıses'e de baktığınız zaman yine benzer bir teknikle karşılaşıyorsunuz. Elbette bu bahsettiğim teknik bilmeden yerleşen benimsenen bir tekniktir. Hafızlar da yine aynı şekilde deneyerek seslerini yorulmadan kullanabildiklerini fark ettikleri “gunne” sesi diye tabir edilen nazal tınıya alarak tiz seslerde daha volümlü ve kolaylıkla ses çıkarabildikleri bir alan kullanıyorlar. “Gunne” bizdeki sesi yukarı almak gibi değil de daha nazal bir tını olarak tarif edilebilir. Türk

Müziği'nde “gunne” başlangıcındaki üslupları çok etkilemiştir. Bu sebeplerle Hafızlık tekniği Türk müziği ile de benzerlikler taşır diyebiliriz. Örneğin Münir Nurettin Selçuk Türk müziğinde ilk defa solo yapan kişidir. Ondan önceki isimler gazelhanlardır. Şarkı formunda eser seslendirme, bugün bildiğimiz manada solo şarkı performansları Münir Bey ile başladı. Münir Bey'in de geçmişine baktığınız zaman kendisinin de geçmişte hafızlık geleneğinden geldiğini görüyorsunuz. Kendisi aynı zamanda Avrupa 'da şan eğitimi de görmüş bir sanâtkar olsa da sesinde hafız üslubunun etkisine rastlanılmaktadır. Münir Nurettin Selçuk'tan sonra kendisinin devamı olarak değerlendirebileceğimiz Alâeddin Yavaşca'da bu uslûbun daha az olduğunu görüyoruz. Yine Bekir Sıtkı Sezgin hocamızda daha az görüyoruz. Bu isimlerden sonra ise artık o üslûbu pek görmemeye başlıyoruz.” (Körükçü, 2019)

Bu konu hakkında değerli ses sanatkarı İnci Çayırılı hem Türk müziği hem de Batı Müziği eserleri söylemiş bir sanatçı olarak şu sözlerle düşüncelerini açıklamaktadır:

“Şarkı söyleme tekniğini sadece Türk müziği için sınırlamaya gerek yok. Ben çocukken de şarkı söylerdim. Babam Türk müziği çalardı oturdum karşısına ve bende onunla beraber mırıldanırdım. Çok sonraları konservatuvar başlangıcından itibaren hem Batı müziği hem de Türk müziği söylemeye başladım ya da devam ettim diyelim. Sadi Yaver'le halk müziği de okudum. Zaman zaman Batı müziğinden operalardan arialar okudum. Şan hocamız derslerde çalıştırırdı. Yani ben musikinin her alanından bir şeyler söyledim. Söyleyeceğim şu, söylediğim şarkılar içinde teknik olarak aslında belirgin bir fark yoktur. Ancak tabii şu da bir gerçek tipik bir soprano sesini Türk müziğinde kullanmayız. Türk müziği eserinde pes bir sestten başlarken sesi göğüs sesi ile tınlattıp, fakat oktava çıktığında kafa sesi ile bütünleştirirsin sesi bunun tarifi budur. Ama bunun için şan dersi almak çok önemli... Eğer şan dersi almamışsan bunu doğru şekilde uygulayamazsın sesi doğru şekilde tiz tonlara taşıyamazsın. Bu durumda da icra hiç birşey ifade etmez. Çünkü oktav daima yukardadır pozisyon olarak... Aşağı indiğin zaman tekrar konuştuğun normal ses verdiğin konuştuğun yere geri dönersin işin esası budur. Her şarkının meyanı var bunları bilmezsen yapamazsın. Şarkının meyanında tiz bölgede belirgin bir alış vardır. Buralarda avaz avaz şarkı söylemek herşeyden önce Türk müziğinde adap dışıdır, usul dışıdır... İki yeri birbirine harmanlamayı öğrenmek çok çok önemli kurallardan biridir bizim müziğimizde... Şan dersindeki tiz pozisyonunu söyleyiş biçimimizi diyeyim, Türk müziği parçalarımıza eklemedik ama o bilgiyi adapte ettik. Yine nefeste bir o kadar önemlidir bizim için... Bir kocaman cümleyi diyafram bilmeden nasıl söylersiniz! Bizler öğrendik ve ona göre söyledik. Türk müziği eğitiminde, şan dersi

ses çıkarmayı öğrenmek için gereklidir... Bunlardan da ziyade Türk müziğinde aslolan diyalektir, usûldür, makamdır sesleri doğru basmaktır. Ayrıca söylediğin sözü bilmektir, şarkının bestecisine göre, söze göre usûlü algılamaktır, ona göre söylemektir. Hafızlık ile Türk müziğinin bir ilişkisinin olduğunu da ben şahsen düşünmüyorum. Hafızlığın bir diyalekti var ama bu tekniği herhangi bir şarkıya aktarmak istediğin zaman şarkı şarkı olmaktan çıkar. Dolayısıyla o başka bir şey bu bambaşka bir şey... Hafızlıkta yorum yoktur ama müzikte yorum vardır. O yorumu o üslubu yakalayamadığınız zaman hiçbir şey de ifade etmez. Türk müziğinde en önemli iki şey ise zaten Türkçe ve yorumdur bunlar olmadan bir teknikten bahsedemezsiniz. Türk müziği ve Batı müziği tekniğini harmanlandığı zaman sese bir parlaklık geliyor. Batı Şan tekniğinin güzel tarafı da bu zaten... Türk müziğinde ses sadece gırtlakta kaldığında seste gereken parlak sağlanamaz. Biliyorsunuz ben tango da, Batı müziği de seslendirmiş bir insanım. Bu türlü eserler seslendirilirken ses nazala maskeye verilmeli ki bu Batı ağzıdır ama öbür tarafta Türk müziği gırtlaktır. Ancak tize çıktığın zaman Türk müziğinde de kullanılan yerin Batı tekniğinden bir farkı yoktur. Fark tavidir. Türk müziği söylerken önemli olan Batı ağzıyla söylememektir. İkisini bir araya getirdiğiniz zaman dik olan parçalarda, oktavlı şarkılarda büyük faydası vardır. Ses çok fark eder. Bunun bilincinde olursanız benim gibi bu benzerliklerden istifade edersiniz...” (Çayırılı, 2019)

Batı müziği eğitiminin ardından hafızlık eğitimi de alan Gönül Hurmalı, bu iki alan üzerinde görmüş olduğu benzerlikleri kaleme almıştır. Bu benzer unsurları “ Kur’an-ı Kerim ve Hû” kitabında şu şekilde açıklamaktadır:

(...) “n” “m” harflerinin nasıl açık ve net vurgulandığını görüyoruz. Sadece birkaç satırı dikkatle okuduğumuzda bile ses şimşek hızıyla rezonansa taşınıyor. Ayrıca tanımda dikkat edilmesi gereken çok önemli bir detay var. Seslendirilirken “gunne” yapın diyor. Yani “m” ve “n” seslerinin genizde tınlmasına dikkat edilmesini istiyor. Bu sesleri hemencecik söyleyip geçmeyin, genizde tınlatın diyor. İşte bu uyarıları dikkate aldığımızda tıpkı “şan” yapar gibi yüzümüzde de birtakım değişiklikler oluşur. Bir kere burun kanatlarımız hafifçe açılır. İkincisi alt ve üst çene sıkı sıkıya kenetlenmez. Alt çene gevşek ve ağız içinde bir rezonans alanı oluşturulur. Ancak bu şekilde yukarıdaki tanıma uygun bir seslendirme gerçekleştirilmiş olur. Alt çenenin sıkılmaması, rahat olması “şan” da da çok önemlidir. (...) Mutlaka değinilmesi gereken bir diğer husus, şan egzersizlerinde “i” harfinin de son derece önemli olduğudur. Ses açma çalışmalarında kişiye özel olmakla birlikte, sadece “i” ve ya “mi” “ti” “si” gibi hecelerle oluşturulan egzersizler yapılabilir. Sure başlarında gelen ve “mukattaa harfleri” olarak bilinen özel

harfleri hem “med”lerine hem de “gunne”lerine dikkat ederek okumak. (hâmiiiiim-yasiiiiin- tasiiiiin- eliflaaaammiiiiim)erle oluşturulan egzersizler yapılabilir. Ağzın yayılmasını önlemek (yayıldığında sesi rezonansa yönlendirmek zor olabilir) ve düzgün bir form kazandırmak için, çalışmalar sırasında, “i” ile oluşturulmuş egzersizlere yer verilir. (...) Yine gunneli tecvid kurallarındna biri olan “ihfa” yı inceleyelim. Sözlükte “ihfa” gizlemek örtmek demektir. Bir tecvid terimi olarak “ihfa” “gunne”yi bâki kılarak şedde yapmadan izhar (gunnesiz okumak) ile idgam arası okuma tarzıdır. Buna göre tenvin veya “sakin nun”dan sonra yani sonu “en, in, ün,”le biten kelimelerden ve ya sessiz “n” den sonra “te”, peltek se, ce, de, peltek z,se,şe,sa,da,tı,zı,fe,ka,,ke,”harfleri ile başlayan bir kelime gelirse “ihfa” olur. Yani tenvin ve “sakin nun” un mahreci gizlenerek gunne ile (genizden) okunur. İzah ettiğim gibi burada “ğ” ile ifade etmeye çalıştığımız yerden tam “ğ” olmayıp aslında bir uğultu şeklinde duyulmaktadır. Yumuşak damaktan genze geçen, burunda tınlayan bir uğultu. (...) (Hurmali, 2013). Türk müziği, hafızlık ve Batı müziği ses kullanımında yukarıda belirtilen benzer yönlerle rastlanılmakla beraber, farklılıklarının da olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Opera icrasında ses kullanımının diğer vokal müziklerinden ayrılan yönünü değerli şan eğitmeni Seta Kürkçüoğlu şu sözlerle açıklamaktadır:

“Opera icrası esnasında sesi kullanma biçimi, diğer icra alanlarının ötesinde çok daha fazla detay içerir. Türk müziği, pop müzik ya da Türk halk müziği gibi alanlarda icra esnasında “Göğüs sesi (Chest voice)” ve gerekli yerlerde “Falset sesi (Falsetto voice)” kullanılırken, opera eserlerinin icrası esnasında “Kafa sesi (Head voice)” denilen bir kullanım biçimi geliştirilmiştir.” (Kürkçüoğlu, 2016) “Kafa sesi aslında güncel kullanımda yanlış anlamlandırılmaktadır. Şan olarak ifade istenen daha çok “mix voice” ile anlamsal olarak örtüşmektedir.” (Kürkçüoğlu, 2019)

İlter Denizoğlu’nun 2015 yılında İTÜ Mıam’ da vermiş olduğu seminerde bahsettiği üzere:

“Kafa sesi, aslında falset ve göğüs seslerinin eşit oranda kullanılması ile gelişmektedir. Yani göğüs sesini ve falset sesini destekleyen kas grupları eşit miktarda çalışır. Göğüs sesi, ses tellerinin iç kaslarının birbirine derinlemesine teması ve göğüs bölgesi rezonatörlerinin yüksek oranda kullanımı ile çıkarılırken; falset sesi ise, ses tellerinin iç kaslarının çok daha az teması ile gırtlığın öne-aşağı çekilmesi ile çıkarılmaktadır. Bir araya söylerken şayet sadece göğüs sesi kullanılırsa, belli bir ses aralığının ardından otomatik olarak vücut falset sese geçer. Opera eserlerindeki register (ses genişliği), doğal

kullanımın üzerinde daha geniş bir register kullanımı gerektirdiğinden, kafa sesi kullanımı bu bakımdan kolaylık sağlamaktadır.” (Kürkçüoğlu, 2016)

Türk müziği icrasında gözlemlenen bir diğer önemli farklılığın sesin volümü olduğu, dolayısıyla aradaki bu farklılığın sesin kullanımında da farklı sonuçlar doğurduğu gözlemlenmiştir. Ses volümü hakkında Doğan Dikmen şu bilgileri paylaşmaktadır:

“Musiki bilmeyen yeni yetme bir hafız düşünün sesi güzel olduğu için ona Kuran-ı Kerim tilavet ederken tecvit kaidelerini öğretmişlerdir. Bunun yanında da bir parçada musiki öğretmişlerdir. Bu şekilde çıkıp mevlüt okur mesela... Hadi eski hafızlara gitmeyelim de yenilere gelelim. Onlar bile çıkardıkları seslere baktığınız zaman opera şarkılarının çıkardıkları ses entervaliyle aynıdır. Sesin frekansı aynıdır fakat volümü farklıdır. Şimdi ben sesin frekansı aynıdır derken formant farkından bahsetmekteyim. Hafız küçük bir odada belki opera şarkıcısının çıktığı seslerden çok daha tiz olan sesleri bile söyleyebilir ama bir oda içinde söyleyebilir. Bir tiyatro sahnesinde söyleyip de en arka sıralara duyuramaz. Çünkü sahip olduğu teknik odur. Bunu İstanbul’un gürültü kirliliğinin olmadığı ve akustik kirliliğin olmadığı zamanlarda başarabilmiş, bir caminin minaresinden söyleyip karşı yakadan kendini duyurabilmiş hafızlar vardır ancak, elbette günümüzde bu mümkün değildir.” (Dikmen, 2019)

Doğan Dikmen’in de röportajında belirtmiş olduğu gibi Türk müziği ve Batı müziği icrasının en temel farklarından biri, iki icra biçimi arasındaki volüm farklılığıdır. Türk müziği icrasında bir iletici olarak mikrofon kullanılıyor olması elbette şarkıcının sesini duyurabilmesinde kolaylık sağlamaktadır. Daha az volüm ile şarkı söyleyebiliyor olmak ise şarkıcının bedenen çok daha az efor sarf etmesi anlamına gelmektedir. İki müzik türü arasındaki diğer önemli farklardan bir diğeri Türk müziğinin doğası itibariyle komalı sesler bulundurması ve sık hançere kullanımının yaygın olmasıdır. Türk müziğinin temel zenginliklerinden biri olduğu bilinen hançere (gırtlak) hareketleri icracının bir opera şarkıcısına göre çok daha minimal çene kullanma alışkanlığının yerleşmesine sebep olmuştur. Ancak genel olarak doğru şan pozisyonu ve kişinin fiziksel yetkinlikleri göz önünde bulundurularak edinilen şarkı söyleme alışkanlığı ile komalı seslerin doğru söylenebilmesinde çene açıklığı herhangi bir sorun teşkil etmemektedir. Fakat elbette bazı istisnai eserlerde farklılıklar gözlemlenebilir. Bunun yanı sıra fizyolojik yapının kişilere kattığı artılar da çene açıklığı ile ilgili kullanım pozisyonlarını anatomik olarak belirlemektedir. Değerli Türk müziği ses sanatkarı Tülin Yakarçelik “name düşünce olarak gırtlakta değil damaktadır. Eğer damağa odaklanarak eseri söylerseniz bu konuda herhangi bir sorun yaşamazsınız” diyerek konu ile ilgili görüşlerini dile getirmiştir.

İhtisasını opera alanında tamamlamış olan ses eğitmeni ve opera şarkıcısı olan Dr. Öğr. Üyesi Seta Kürkçüoğlu akademik hayatında Türk müziği alanında da öğrenci yetiştirmekte ve opera eğitiminden gelen bilgi dağınığını Türk müziği öğrencilerinin yaşamakta olduğu teknik sorunlara yönelik olarak da kullanmaktadır. Bu alandaki gözlemlerini Kürkçüoğlu şu şekilde ifade etmektedir:

“Batı şan tekniği ile ses ve nefes kaslarının geliştirilmesine yönelik çalışmaların uygulatılmasının yanı sıra, bazı egzersizlerin alana yönelik uyarlamalarla birlikte kullanılmasını ve öğrencinin ses intervalini zorlamadan uygulatmayı doğru buluyorum. Türk müziği alanına yönelik çalıştırdığım öğrencilerin pek çoğunda, ses ve nefes kas gelişimine yönelik ses egzersizleri uygulatılmadığı takdirde, özellikle doğru nefes kullanamamaktan kaynaklı en temel sorun olan entonasyonu sağlayamama problemleri gözlemlenmekte, çalışmalar uygulatıldığında ise bu sorun ortadan kalkmaktadır. Nazal rezonatörlere yönelik egzersiz çalışmalarının uygulanmaması icra edilecek eserlerde mevcut tiz partilerin doğru pozisyonda verilememesine neden olmaktadır. Batı Müziği’nde uygulanan egzersizlerin pek çoğu ses kasının gelişimine katkıda bulunduğundan ötürü bu egzersizlerin kişilerin icra tekniğine yönelik hassasiyetler göz önüne alınarak uygulatılması elzemdir. Ayrıca ses ısıtılmadan yapılan çalışmalar ilerleyen zamanlarda öğrencilerin fiziksel yapılarına göre ses sağlığına yönelik sıkıntılar yaşamalarına sebep olmaktadır (Olkun, 2019).

Kur’an-ı Kerim’i en doğru şekilde okuyabilmek amacıyla oluşturulan tecvid kaidelerinde ya da hafızlık eğitiminde meşk sistemi ile öğrenilen birçok davranışın “şan sesi” “Batı şan tekniği” olarak adlandırılan türlerle benzerlik gösterdiği ancak ses gürlüğü, müzik türünün kendine has uslubu, tarzı ve tavrı ile ayrıldığı ve bu farklılıklarla kendine has icra kuralları oluşturduğu gözlemlenmiştir. Özellikle Kur’an-ı Kerim’in icra yönteminde dilin kökeninden kaynaklı bazı harflerin yapısal olarak gırtlak kökünün bastırılmasıyla oluşturulması, Batıda knodül olarak ifade edilen ve genellikle estetik olarak tercih edilmeyen bir yöntemle oluşturulmak zorunda olmasından kaynaklanmaktadır. Bu hem Batı şan tekniği hem de Türk müziği şan tekniği ile ayrılan bir özelliktir. Ses kasının temelde aynı şekilde çalışan bir kas olduğu görüşüne dayanarak, Batı ses eğitiminde uygulanan pek çok ses egzersizlerinin ortak olması kaçınılmazdır. Ancak farklı olan ses formantının olduğu bölgedir. Yani tizlerde nazal rezonans kullanımı ortak olmakla birlikte, orta tonlarda batı tekniğinden farklı olarak kullanılan bir formant söz konusudur. Bu formant, daha göğüs sesi ağırlıklı olduğundan peslerde dil köküne daha yakın bir bölgede oluşmaktadır. Bu ses kullanım yöntemi, hafızlık

eğitiminde / icrasında ya da Türk müziği eğitiminde/ icrasında yazılı olarak kaleme alınmadığından bu çalışma ile özellikle ses kasının çalışma şeklinin ortak olduğu vurgulanmak amaçlanmıştır.



BÖLÜM 4. MÜNİR NURETTİN SELÇUK’UN TÜRK MÜZİĞİ VOKAL İCRA ALANINDAKİ YERİ

Bu araştırmanın ana hatlarını belirlemede en önemli dönüm noktalarından biri şüphesiz Münir Nurettin Selçuk ve kendisinin Türk müziği üzerinde hem teknik hem de üslup yönünden yeni bir bakış kazandırmasının tanımı olarak nitelendirebileceğimiz “Münir Nurettin Selçuk “ekolüdür.”

Münir Nurettin Selçuk’un geldiği ekol ise Özge Zeybek’in yüksek lisans tezinde şu şekilde açıklanmaktadır. “Münir Nurettin Selçuk’un geldiği ekol, Hânende Nedim Bey’le başlar, Hânende Kaşıyarık Hüsameddin Bey’le ve Bestenigâr(Hoca) Ziya Bey’le devam eder. Bu ekolün son ustası Münir Nurettin Selçuk’tur. Bu üslûbu devralan Münir Nurettin Selçuk, kendisinden sonra gelen ses sanatkârlarına aktardı. Ayrıca Münir Nurettin Selçuk, dini mûsikî icrâsını Hâfız Ahmet Efendi’den öğrenmiştir. Bu meşk zincirinin diğer kolu, Tanburi İsak Efendi’ye dayanır. Tanburi İsak’ın öğrencisi Dede Efendi, Dede Efendi’nin öğrencisi ise Zekâi Dede’dir. Zekâi Dede’nin oğlu Ahmet Irsoy’un Münir Nurettin Selçuk’a meşk ettiği bilinmektedir. Ayrıca Dede Efendi’nin diğer talebesi olan Eyyûbi Mehmet Bey’den de ders alan Ahmet Irsoy’un bu sebepten Münir Nurettin Selçuk’a başka bir koldandan da meşk etmiş olduğu kabul edilebilir bir gerçekliktir (Zeybek, 2013).

Münir Nurettin Selçuk yukarıda değinilen zincirin son temsilcisi olmuş, kendinden sonra yetişmekte olan nesil için önemli bir örnek olarak görülmüştür. Bu sebeple kendisinden sonra yetişen ses sanatkarları Münir Nurettin Selçuk Ekolü’nün mesleki anlamda hayatlarında önemli bir yere sahip olduğunu belirtmekte, kendisini örnek alarak, taklit ederek kendi üslûplarını elde ettiklerini ve bunun yanında mesleki bakış açısı kazanmada önemli bir idol olduğunu belirtmektedirler. Ses sanatkarı Tülin Yakarçelik bu konudaki görüşlerini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Münir Bey benim gibi birçok kişi için idoldür. İdol deyince hayranlık beğeni gibi birşeyden söz etmiyorum. Münir Bey şarkı söyleyen insan için yol göstericidir. Benim için Münir Bey güzel sesten çok ötedir. Şarkıcının mücevherini parlatmasını, işlemesini, metodik bir yaklaşımla, akılla bilinçle şarkı söylemesini gösterir. Bunun için idoldür, ekoldür. Kendi sesimi kullanırken onun ne yaptığını, neyi nasıl düşünerek söylediğini anlamaya çalışarak onun yorumunu, metodunu, tekniğini kendime nasıl uygulayabilirim noktasında bir yol göstericidir. Benim için bu yüzden önemlidir Münir Bey... Kendi süzgecimden kendisini baz alarak sesimi ortaya çıkarmamda etkisi önemlidir. Benim ve benim gibi daha birçok kişinin... Bu yüzden kendisinden ekol olarak söz ediyoruz, bu hayranlığın dışında ve daha gerçek temellere dayanan bir beğenidir, önemlidir.” (Yakarçelik, 2019)

“Münir Nurettin Selçuk ve kendisinin yetiştirmiş olduğu öğrenciler üzerindeki etkisi ile ilgili Abdi Coşkun şu bilgileri verir:

“Münir Nurettin Selçuk kendi icrasındaki sadeleşme ya da belki hafız ağzından biraz uzaklaşan diyelim, daha teknik ve modern yorumu fazla ağır basmaya başlayarak, neticesinde gerçek tavrı, kendine has tavrı oluşturmuştur. Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Rıza Rit ve daha sonra Recep Birgit vb. gibi önemli isimler, Münir Bey’in ağırlıklı tavırlarıyla şöhret olmuştur. Türk Musikisi bakımından çok matlup bir tavır oldu bu. Daha sonra gittikçe daha bireysel, sadeleşmiş bir üslup ortaya çıkmıştır. Bugünkü üslup; yani Münir Bey’in o eski tavrı biraz değiştirilip kendisinin gerçek üslûbunu kazanmasından sonra, diğer solistlerinde bu yolu takip etmesiyle oluşmuş ve gelişmiştir.” (Tokay, 2011)

1900’den sonra icrası Dr. Alâeddin Yavaşca: “Türk müziğinde diksiyon onun şahsında açıklık ve önem kazandı. Ses kullanma ve nefes ayarlama yeteneklerini Batı tekniği ile güçlendirdi. Son kırk yılda onun tesirinde kalmayan tek sanatkar yoktur desem, mübalağa etmemiş sayılırım.” diyor. (Kulin, 1996).

Münir Nurettin Selçuk, sesinin güzelliği yanında doğru okuyuşu ve üslûbu ile de dikkat çekti. Türk müziğinin aşırı ve abartılı gırtlak nağmeleri ile kirlendiği bir dönemde; saygın, abartısız, doğru bir üslûpla okudu. Sesinin güzelliği ve derinliği, okuyuş üslûbu ile birleşince kendinden sonra gelen okuyuş tarzını tamamen etkiledi ve değiştirdi. (Derin, 2015) Doğan Dikmen ise Münir Nurettin Selçuk’un icrası ile ilgili şu konulara değinmektedir:

“Münir Bey’in kendi değişiminin ardından, kendinden sonra gelen öğrencilerini yetiştirme biçimi de aynı çizgide olmuştur. Arkasından gelen yeni nesil, ya Münir Bey’i

taklit etmiş, ya da ondan öğrendiklerini kendilerince yorumlayıp devam ettirmişlerdir. İşte Tülin Yakarçelik o tarzın kadın versiyonu diyebileceğim çok önemli bir şahsiyettir. Meral Uğurlu ile de tavırları aynıdır. İkisi de Münir Nurettin Selçuk ekolünün temsilcileridir. Ama bana şahsi fikrimi sorarsanız Münir Bey'in tarzını sürdüren Tülin Hanım'dır. (Tülin Yakarçelik) Diğer bir kadın yorumcu ise, Münir Bey'inde asistanlığını yapmış Tülin Korman'dır. Tülin Korman da Münir Bey'den aldığı bilgiyi kendi potasında eritip kullanmıştır. O da çok değerli bir sanatçıdır. Münir Bey Türk müziğinde yeni bir dönemin ve bahsettiğimiz ekolün önderidir. Ancak kendisi eğitiminden sonra “gelenekli tavrını” hiçbir zaman bırakmamış, hafızlık geleneğini teknik olarak devam etmemişse de üslup olarak devam ettirmiştir. Fakat kendisi bunun dengesini o kadar iyi tutturmuştur ki hissetmezsiniz bile... O kadar artistik bir sanatçıdır ki bu yönünü çok güzel törpülemiş ayarını çok çok güzel tutturmuştur.” (Dikmen, 2019)

Darülelhan'da eğitim gören Münir Nurettin Selçuk, hafızlık geleneğinden gelen icra tavrı ve üzerine almış olduğu kendi deyimiyle “ciddi eğitimi”nin üzerine, ses eğitimi alanında kendini geliştirmek, batının ses ve nefes alanında sahip olduğu donanımını var olan birikimiyle harmanlamayı amaçlamış, bu sebeple Paris Konservatuarı'nda eğitim görmeye başlamıştır. Bu sürecin kimi kaynaklarda 1 yıl kimilerine göre 2 yıl olduğunu görülmektedir. Burada üzerinde durulması gereken hususların başında Münir Nurettin Selçuk'un Paris'e gitme amacını doğru algılamak olduğunu düşünülmektedir. Selçuk, bu eğitimi, Batı'lı bir icracı gibi şarkı söylemek amacıyla değil, ses kasını tanımak, insan sesini ve nefesini doğru kullanmak amacıyla almıştır. Dolayısıyla bu edindiği bilgileri, Türk müziği icra tekniğinin unsurlarını hiçbir zaman bir kenara atmadan batının bilimsel verileriyle harmanlamıştır. Münir Nurettin Selçuk'nda un nefes ve teknik hakimiyetini Gaspar Cassado şöyle dile getirmiştir: “Bu ses başka bir âlemden geliyor. Teknik bakımdan bu kadar geniş nefesli sanâtkarlara çok az rastlanır. Bir nefeste bu kadar uzun söylenebilen bir ses hiç işitmemiştım. Tam nefes alacağını zannediyorum, yine devam ediyor. Artık ciğerinin boşaldığını zannediyorum yine devam ediyor ve yine devam ediyor.” (Kulin, 1996)

Münir Nurettin Selçuk'un icrası daha önceden belirtildiği gibi iki farklı dönem halinde incelenmektedir. Bu iki dönem üzerine yapılan yorumlara bakıldığında yalnız üslup farklılığı olduğunu iddia eden hocaların yanı sıra ses kullanımında da farklılıklar oluştuğunu savunan görüşler de mevcuttur.

“Münir Nurettin Selçuk'un sözlü eser söyleme tekniği ikiye ayrılır. Bu dönemleri ayıran kırılma noktası Münir Nurettin Selçuk 'un Paris'te şan dersi almaya gitmesinin

ardından başlamıştır. Ancak bana kalırsa Münir Bey, gelenekli tavrıyla şarkı söylerken de Batı şan tekniğine atıflar yapıyordu zaten. Mesela, ilk bestesi olduğunu bildiğimiz “Sensiz ey şu gözlerim” diye başlayan Nihavent bir şarkısı vardır. Bu ilk plaklarından biridir. İlk şarkısı olduğunu da kendisi söylemiştir. O parçayı söylerken bilindik tırnak içinde hafız tavrı yoktur mesela... Halbuki Münir Bey o gelenekle yetişmiştir. Yani Hafız Osman’ı kendine örnek almış, Sami’nin gazellerini taklit etmiş, ilk okuduğu gazellerde yani Paris’e gitmeden önce yaptığı gazel plaklarında o tavrı net bir şekilde duyurmuştur. Dolayısıyla zaten Münir Bey bunun bilincindedir ve atıf yapıyordur yani her ne kadar hafızlık geleneğinden gelmiş olsa da Batı’ya çok daha önceleri yüzünü dönmüş, gelenekli tavrı içinde hapsolmemiş bir isimdir. Doğan Dikmen, Münir Nurettin Selçuk’un ses tekniği hakkında şu eklemeleri de yapar; “Münir Bey’in Paris’e gidip eğitimini tamamlamasının ardından artık icrasında iyice farklılaşma başlamıştır. Yani o fark net olarak duyulmaktadır. Fakat bu ses çıkarma tekniğinde değildir. Halbuki kendisinin ses çıkarma tekniği değişmemiştir tavrı ve üslubu değişmiştir. Sözlü eser söylemedeki üslubunuz değişince ister istemez ses çıkarma tekniğiniz de değişir. Biz bunu şan derslerinde de görüyoruz. Örneğin; bir şan hocası bir opera parçasını çalıştırırken “bak bunu böyle oynamalısın, böyle söylemelisin” derken aslında orada insanın jestleriyle, mimikleriyle tiyatral hareketleriyle şarkıyı ifade etme tarzıyla bir üslup oluşturmaktadır. İşte o üslup esnasında ses çıkarma tekniğinde de farklılıklar oluşuyor. Tabii ki her cümle farklı yerden çıkıyor gibi keskin bir şey değil söz ettiğim. Her biri yüzüne yerleştirdiğin yerden ya da göğsünden kuvvet aldığı noktalarından çıkıyor fakat, üslup içerisinde mutlaka teknik farklılıklar oluşuyor. Dolayısıyla Münir Bey’in tekniği değil üslubu değişmiştir. Üslubuyla beraber biz tekniğinin değiştiğini söylüyoruz bu yanlıştır. Önce bunu düzeltmeliyiz.” (Dikmen, 2019)

Doğan Dikmen’in düşüncesinin aksine Tülin Yakaçelik Münir Nurettin Selçuk’un almış olduğu şan eğitimi sonrasında sahip olduğu şarkı söyleme biçiminde değişikliğe rastlanıldığını şu sözlerle açıklamaktadır: “Münir Bey’in Paris öncesi dönemine bakıldığında onda hafız ağzı denilen ağız vardır. Bekir gibi (Bekir Sıtkı Sezgin) ya da diğer hafızların söyleyişiyle aynı değildir ancak yine de hissedersin onu... Ne zaman ki farketmiş, şarkı söylemenin başka türlü yolları da olmalı diye düşünmüş reformik bir hareket aramıştır ve bu arayış O’nun Fransa’da bahsini ettiğimiz eğitimi almasına zemin hazırlamıştır. Şunu da muhakkak belirtmek isterim ki Münir Bey’in bu arayışı, o dönem için oldukça iddialı bir girişimdir. Günümüz koşullarında oldukça doğal bir süreç biri görünse de o yılların Türkiye’sinde yalnızca bu arayış bile taktire değer bir yaklaşımdır.

Bir diğerk önemli husus ise Münir Nurettin Selçuk'un aldığı bilgi ile yıllardır var olan doğruları ya da bilgileri ile birleştirmeyi kendi başına yapabilmiş ve bu dengeyi mükemmel bir biçimde kurabilmiş olmasıdır.” (Yakarçelik, 2019)

Dr. Öğr. Üyesi Çetin Körükçü ise konuya uslûptan ziyade ses kasının gelişimi üzerinden bir açıklama getirerek Münir Nurettin Selçuk'un almış olduğu eğitim ile kazanmış olduğu kondüsyonun kendisini daha gelişmiş bir icra seviyesine taşıdığı görüşündedir. “Münir Bey'in icrası için şunu söyleyebiliriz; Münir Bey aldığı şan eğitimi ile kas gücünü arttırmış, hatta aldığı bu eğitimle hafızlığı çok daha iyi bir biçimde özümsemiştir. Kendisinin bazı kayıtlarını dinlediğinizde teknik bilmeden yapılabilinecek şeyler olmadığını farkettiğiniz bir çok nüans ve ses kullanımındaki renklilik ile karşılaşıyorsunuz. Benzeri bir örneği yine Alâeddin Yavaşca hocamız içinde vermek mümkün. Kendisi ile Haliç Üniversitesi'nde yapmış olduğumuz bir konserin ardından okulumuzun ses eğitimi hocalarından Alâeddin hocanın icrası ile ilgili övgü dolu sözler duymuştuk. Öyle ki hocalar “Alâeddin Bey'in bu performansı öğrencilere örnek gösterilerek işte böyle nefes alınır böyle bir duruşla şarkı söylenilir” denilmeli demişlerdir. “Dolayısıyla kendisi de teknik bilen bildiği tekniği performansında muhakkak hissettiğiniz bir isimdir. Benim düşüncem Münir Bey'in şan eğitiminden sonra belki de hafızlıktan aldığı bilgileri daha iyi kavramış olabileceği ve şan eğitiminden sonra her iki eğitim biçiminden de gelen bilgiyi doğru biçimde harmanladığı yönündedir.” (Körükçü,2019)

Münir Nurettin Selçuk'un bizzat öğrencisi olmuş olan İnci Çayırılı ise icrada herhangi bir değişimin olmadığı üzerinde görüş bildirmiştir.” Münir Hoca'nın icrasında hiçbir şey değişmedi. Gazel söylerken örneğin; iki oktav üç oktav ses kullanırdı. Detaylarda mutlaka değişen şeyler vardır ama Münir Bey şarkılarını (Münir Nurettin Selçuk) her zaman Türk müziği ağzıyla söylemiştir. Paris'te geçirdiği yıllardan önce de sonrasında Türk müziği tavrını asla kaybetmemiş, aldığı bilgiyi sesi çok daha verimli kullanmak, bilinçlenmek maksadıyla kullanmıştır. Sahip olduğu tavır ve geleneği kaybetmek, değiştirmek yolunu kesinlikle izlememiştir.” Şeklinde yorum yaparak farklı bir görüş ifade etmektedir. İnci Çayırılı, Münir Bey'in işine olan saygısını ve tavizsiz duruşunu ise bu sözleri ile ifade etmektedir:

“Münir Bey'in işinde ciddiyeti inanılmazdı. Konsere başlar, artık o andan itibaren katiyen kimsenin içeri alınmasına müsaade etmez, şayet geç gelen bir şekilde içer giren olduysa onu fark eder çıkarılmadan konsere devam etmezdi. Bizler kendisinden böyle bir ciddiyet böyle bir disiplin gördük.” (Çayırılı, 2019)

Münir Nurettin Selçuk'un öğrencilerine kazandırmış olduğu en önemli öğretilerden birinin ses kullanımının yeteneğin yanında bedensel, ruhsal bir disiplinin ürünü olduğu ve kendi hayatındaki meslek aşkı, öğrenme gayreti ve iç disiplini ile de onlara örnek olduğu düşünülmektedir. Sahneye provasız asla çıkmayan, beslenmesine tatil günleri dahi dikkat eden, alışkanlık haline getirdiği pastili, bitki çaylarını elinden düşürmeyen en önemlisi çok çalışmaya, kendini mesleğine adamaya inanan bir profil ile kendinden sonraki tüm icracılar için idol niteliği taşımıştır. Hala hem icrası hem de yaşam biçimiyle örnek olmaya devam etmektedir.

Reşit Çağın şöyle söylemektedir: “Pek konuşmayı seven biri olmadığını biliriz Münir Bey'in. Sesini korumak amacıyla da uzun uzun konuşmayı sevmediği söylenir. Dünyası müzik, hep onunla meşgul. Yemesi içmesi hep buna göre, kızı anlatıyor, mesela bir yere gideriz diyor, bonfile geldi değil mi, yarısını keser bana verir diyor. Yarısını yer, hep böyle, olanın yarısını. Karnıyarığı çok severdi örneğin diyor, üzerine ılık su döker yağını süzer sonra yer. Çok titiz, çok.” (Tokay, 2018)

Münir Nurettin Selçuk'un çalışma disiplini için Yakarçeli; “Münir Bey sorumluluğunun farkında biri bu sebeple ciddiyetini hiçbir zaman bozmamıştır. Gazinoda çalışmamış mı çalışmış ama ciddiyetinden ödün vermeden çalışmıştır. Halk illâ beni alkışlasın, önemli olan budur diye değil. Çünkü biliyor ki yapacağı işlerle, yapacağı o müzik oyunları ile halk zaten onu alkışlayacak. Halka tepeden bakmadan, ben okulluyum demeden halkın kendi özellikleriyle, kendi oluşumuyla, onları değiştirmeden öyle güzellikler vermiş ki işte gerçek halk eğitimi budur” şeklinde yorumlamıştır (Tokay, 2018).

Münir Nurettin Selçuk ekolü denildiğinde akla gelen, ses kullanımına getirdiği bilinç ve teknik ile birlikte şarkı söylemenin yanı sıra, Türk müziğine getirdiği bakış açısı, yaklaşımı ve şan disiplini ile çalışma biçimidir. Münir Nurettin Selçuk'un Paris Konservatuvarı'nda geçen yıllarının ardından en göze çarpan konu şarkı söyleyiş biçimi gibi görünse de Batı'da müziği icracılarının giydikleri kıyafet, çalışma disiplinleri ve hayatlarını sürdürme disiplinlerine kadar birçok unsur ile vizyonunu geliştirmiş olduğu görülmektedir.

Münir Nurettin Selçuk, Türk müziği sözlü eser icrasında ustalaşmış ses sanatkarından, doğru yorumun örnekleme yoluyla öğrenciye aktarılacağına yani meşk geleneğinin önemine, ancak yanı sıra ses ve nefes kullanımının söylenilen eserin tavır üslup ve anlaşılabilirliğini bozmadan geliştirilmesi gerektiğine inanır. Bu sebeple bu tezde, kendisiyle meşk etmiş öğrencilerinden ya da bu ekolü icra biçimi olarak benimsemiş ses

sanatkarlarımızdan İnci Çayırılı, Tülin Yakarçelik, Doğan Dikmen, Çetin Körükçü gibi icracıların bireysel ses kullanımları hakkında düşüncelerine başvurulmuştur. Her biri Türk müziği alanında başarısını kabul ettirmiş bu değerli ustaların günlük yaşamlarına, ses egzersizlerine, Türk müziğine olan bakış açılarına kadar edinilen bu değerli bilgilerin, yetişmekte olan yeni ses sanatkarlarının yolunu aydınlatacağına şüphe yoktur.

4.1. MÜNİR NURETTİN SELÇUK’UN TÜRK MÜZİĞİ İCRACILIĞI ÜZERİNE DÜŞÜNCE VE ÖNERİLERİ

Türk müziğinin en önemli isimlerinden Münir Nurettin Selçuk, hafızlık geçmişinin ardından yurtdışında aldığı eğitim ile Türk müziğine yeni bir bakış açısı kazandırmış, kendisinden sonra yetişmekte olan ses sanatkarları için bir ekol haline gelmiştir. Bu sebeple kendisinin icrasından, teknik bilgisine, yaşam tarzından sanatsal görüşlerine kadar birçok konu, Türk müziği vokal icracılığı ile ilgilenen herkes için önem taşır. Ancak ne yazık ki o günlerde Münir Nurettin Selçuk’un Türk müziği icrası ile ilgili görüş ve önerilerine ulaşabildiğimiz tek bir kaynak bulunmaktadır. O yıllarda Münir Nurettin Selçuk’un Türk müziği vokal tekniği – icrası akademik bir çalışmaya konu olmamıştır. Kendisinin öğrencisi olmuş olan ses sanatkarı İnci Çayırılı konu ile fikirlerini şu sözlerle aktarmıştır:

“Münir Hoca bir okul gibiydi. Onunla çalıştığımız süre boyunca kendisinden çok şey öğrendik. İyi bir örnek, iyi bir öğretmendi. O yıllarda Münir Hoca’nın (Münir Nurettin Selçuk) bilgisini yazılı hale getirmek kimselerin aklına dahi gelmemişti. Yoksa sanıldığı gibi (böyle sözler duymuşluğum vardır) bilgisini sakınmaktan ya da “yazmayayım yeni nesil daha iyisini bulsun, yakalasın” düşüncesinden değil. Kimsenin bu fikri, gerekliliği diyeyim ya da akıl edemediğinden kaynaklandı. Bir tek yazmış olduğu makale var elimizde. Yoksa bir metot yazılacaksa bunu yapabilecek en yegane insanlardan biriymi Münir Hoca.” (Çayırılı, 2019)

Münir Nurettin Selçuk’un Türk müziği icrası hakkındaki görüşleri ve yeni yetişen ses sanatkarları için kaleme aldığı önerileri şu yöndedir:

“Pek küçük bir yaşta mûsıkî öğrenmeğe başladığım sıralarda, hocalarımdan işitip her zaman hatırladığım mühim sözlerden bir tanesi de: “Türk Mûsıkîsi hanende mûsıkîsidir. Bunu da ehinden ve bir (fem–i Muhsin)’den öğrenmek gerektir” sözü olmuştur. Dînîsinde ve gayridînîsinde dörtte üçü ses eserlerinden mürekkep bulunan mûsıkîmizi hakkiyle öğrenmek ve lâyıkiyle terennüm edebilmek için, fikrimce bunu muhakkak

olarak eskilerin dedikleri tarzda yapmak; iyi ve sahibi salâhiyet bir ağızdan tavır ve edası ve bütün incelikleriyle meşk ve talim etmek lâzımdır. Eski zamanlarda mebzulen yetişen iyi tavırlı okuyucuların nerelerden ve ne surette yetiştikleri tetkik olunursa, bunların, o devirlerde Türk Mûsıkîsi'nin konservatuvarlığını yapan enderolarda, muzikalarda, muhtelif tekkelerde ve İstanbul'un muhtelif semtlerinde mevcut vukufu ve tavırlı üstadlarından uzun zamanlar önlerinde diz çöküp âdâb ve erkânıyla, bütün usul ve incelikleri ile meşkederek öğrendikleri ve bu şekilde yetiştikleri anlaşılır. Bu hal takriben, bundan 20 -30 sene evveline kadar devam etmekte ve şehrimizin her tarafında mevcut bu üstadlar, muhitlerindeki müstaid ve evsafı hâiz okuyucuları, kulaklarına fena nağmeler, yabancı tavırlar girmeksizin iyi bir şekilde yetiştirirler ve mûsıkîmizin iyi ağızlardan dinlenmesine vesile olurlardı. Bu meyanda ben de, küçük yaşımdan itibaren zamanımızın büyük üstad okuyucuları olan merhum hoca Ziya Bey, hafız Ahmet efendi, Hüsameddin Bey ve emsali zevattan senelerce meşk ve istifaza ederek bir şeyler öğrenebildim. Zamanımızda bu işin nasıl olduğu ve kimler tarafından yapılmakta bulunduğu tetkik edilirse, maal'ese夫 mevcudu pek nâdir bulunan bu ses üstadlarının gördükleri vazifeyi, şimdi saz ehli ifa etmektedir. Bir sazendenin talebeye saz, nota, mûsıkî nazariyatı göstermesi ne derece tabîî ise, kendisinin ses eserlerini icrâya müsait ve muktedir olamayan sesiyle, esasen tegannisi çok müşkil ve nota güçlüklerinden ziyade tavır, eda ve icrâ güçlükleriyle memlû olan eski eserlerimizi, teganni suretiyle öğretmesi, bir okuyucunun çalmasını bilmediği ve muktedir olamadığı bir sazı başkasına öğretmeye kalkışması kadar gayri tabîî ve gayri mümkündür. Bu hal, aynı zamanda, yanlış bir keyfiyetin bu suretle devam edip gitmesine ve ses mûsıkîmizi daima ayakta tutabilecek olan iyi okuyucuların yetişmesine mani olması itibariyle de çok zararlıdır. Şimdi bu işi düzeltmek ve iyi evsafı hâiz okuyucuları yetiştirmek nasıl kabil olur? sualine verilecek cevap şu olur:

A- Ses mûsıkîmizin ehemmiyetli ve ciddi eserlerini, ağır tavır ve nağmelerini gerek kuvveti ve gerekse tavır ve edası itibariyle icrâ ve ifaya muktedir olabilecek erkek seslerini ön plânda ele almak ve onları yetiştirmeğe çalışmak. (*)

B- Bunları elde mevcut iyi tavırlı ve sahibi salâhiyet okuyuculardan meşk ve talim ettirip aynı zamanda ses için yaptırılması lüzumlu ve faideli olan ses temrinleri, gırtlak nağmeleri, çarpmalar, ağır ve kısa ihtizazlı eserler, nefes alma, telaffuz ve saire gibi sesi terbiye ve inkişaf ettirilecek hususâtı iyice ve bilfiil öğretmek.

C- Küçük eserlerden başlayıp yavaş yavaş ve tedrici bir surette en büyük eserlere kadar tavır ve edası ve bütün incelikleriyle uzun bir müddet zarfında meşk ve talim

ederek, kabil olduğu taktirde ayni hocalardan, olmazsa diğeri hocalardan da nota, usul, ve mûsikî nazariyatı dersleri aldirtıp, tam manasiyle olgun ve mücehhez olarak yetiştirmek.

D- İyi bir okuyucunun yetişmesi için lâzım olan bu esaslı noktalar itmam ve ikmâl edildiği taktirde, eski zamanlarda olduğu gibi, zamanımızda da, azametli mûsikîmizi daima yaşatacak ve ayakta tutacak ve nesillerden nesillere canlı bir misal olarak göstermeye muktedir olabilecek iyi okuyuculara ve icrâkârlara kavuşmuş, bu sahadaki büyük bir boşluğu da doldurmuş oluruz.

E- (*) Klâsik mûsikîmizin ses eserleri, erkek sesleri üzerine müesses bulunduğundan, kadın sesleri tek olarak gerek tonları ve gerekse tavır ve edaları itibariyle bu eski eserlerimizi ve ağır nağmelerimizi hakkiyle icrâyâ muktedir olmadıklarından, bunları ön plânda ele almak istemiyor ve onların kendi seslerinin tonları ve nezaketiyle mütenasip daha hafif ve daha hissi eserler ve meselâ, kârlar, besteler ve saire gibi ağır eserleri okuyacakları yerde yürüksemailler, şarkılar, türküler gibi eserleri okumalarına taraftar bulunuyorum.” (Selçuk, 1947)⁵

⁵ “Münir Nurettin Selçuk’un Türk Müziği üzerine görüş ve önerileri” adlı bölüm “Musiki Mecmuası” ‘ndan alınmıştır.

BÖLÜM 5. TÜRK MÜZİĞİ SES SANATKÂRLARI İÇİN TAVSİYELER VE EGZERSİZ ÖRNEKLERİ

Ses icrasına yönelik çalışmalar yapan ve bu alanda profesyonel olmak isteyen bir kişi, elit ses kullanıcısı kategorisinde olup sesini işi gereği profesyonel olarak kullanan ya da kullanacak olan kişilerdendir. Bu kişinin ses sağlığı, ses kalitesinin önemli en yüksek düzeyde olup bu kaliteyi ve sesinin sağlığını korumak için her tür hareketi uygulamak mecburiyetindedir. Özellikle ses sağlığına yönelik bir yaşam felsefesi benimsemek, beslenme biçimine, ses hijyenine itina etmek ve üst solunum yolları hastalıklarından korunmak için belli tedbirler almakla yükümlüdür. Ayrıca sesine zarar vermekten kaçınacak hareketlerde bulunmak, örneğin yüksek sesle uzun süreler konuşmamak, bağırmamak gibi eylemler de aynı oranda ses sağlığı açısından önemlidir (Kürkçüoğlu, 2019).

Ses sağlığı, sanatçıların performanslarının geleceği açısından çok önemlidir. Bir icracı ses sağlığını korumaya yönelik gerekli eylemleri ifa etmezse, ses hastalıklarına maruz kalabilir. Bu hastalıklar şu sebeplerle gelişebilir: Diğer hastalıkların yarattığı negatif semptomlar, psikoloji kaynaklı oluşan semptomlar, kullanılan ilaçlardan kaynaklı yan etkiler, yanlış beslenme ve yanlış ses kullanımı, yanlış ses eğitimi ya da ses suistimali sonucu oluşan semptomlardır. Doğru ses eğitimi öğrencilerim hem ses sağlıkları hem de gelecekteki kariyerleri için çok önemlidir. Ses eğitimi, öğrencilerin anatomik ve fizyolojik yapılarına göre en uygun eğitim şekli belirlenerek uygulanması gereken bir disiplin alanıdır. Belli egzersiz grupları, ses kasının her bir spesifik özelliğini geliştirmek için uygulanmaktadır. Bu egzersizleri öğrencilerin şan formantını kavrayarak oluşturmaları gerekmektedir. Eğitimcinin nefes kullanımını ve vokal oluşumun ağız içindeki pozisyonunu öğrenciye çok iyi aktarması gerekmektedir. Ses sistemini fonksiyonel olarak kötü kullanan (yetersiz solunum desteği, sert glotik ataklar gibi) kişiler mutlaka ses hastalıklarına maruz kalırlar. (Kürkçüoğlu, 2019).

Doğan Dikmen ses sanatkarlarının sahip olması gereken iş disiplini ve özel hayatında dikkat ettiği hususları şu sözlerle ifade etmektedir:

“Müzik zeki adamın yapacağı bir iştir. Ben herşeyden evvela okuyacağım eserlere karar verdikten sonra onlar için yaptığım özel hazırlıktan önce kendime bakmam gerektiğine inanıyorum. Yani bana göre ses sanatkarının hastalanmak gibi bir lüksü yoktur. Askerde hastalanmak suçtur biliyor musunuz? Ses sanatkarının da yapması gereken kendine bakmaktır. Bir kere uykusuzluk beni çok etkiler. Bu herkes de böyle değildir tabii fakat ortalama bir düzenli yaşam çizgisi bir ses sanatkarı için olmazsa olmazdır. Reflüm olması sebebiyle bu kronik rahatsızlık da malum beni etkiler. Bundan dolayı yememe içmeme her zaman dikkat etmek durumundayım. Yemeği içmeyi severim ama dediğim gibi belli kurallara dikkat eder, sporumu yaparım. O gün bir performansım olacaksa dahi ben çıkıp soğuk havada yürüyebilirim. Vücudun diri kalması önemlidir... Uzun süreli bir şan çalışması yapmamakla beraber sesimi öne getirmek için bilindik ufak tefek egzersizleri arabada gelirken yapıyorum. Bir de o gün benim için sıkıntılı entervalleri sesimi öne getirmek için yaptığım egzersizlerle üstünden geçerek neşriyata hazır hale getiririm ve sıkıntı olmaz. Bu öyle bir şey ki ses bir kere masktan (nazal bölge) çıkarsa kolay kolay doğru noktaya dönmüyor. Böyle bir durumda da her seferinde gelip o aralığa takılıyorsun ve o günkü neşriyatın etkileniyor.” (Dikmen, 2019)

Ses ile ilgili yaşanan problemler farklı hastalıklardan kaynaklı olarak da gelişebilmektedir. Ayrıca gribal enfeksiyonlar, sinüzit, larenjit, faranjit rahatsızlıkları sonuncu da ses telleri etkilenmektedir. Bu tip üst solunum yolları rahatsızlıklarının ve bunun dışında alerjik kaynaklı yaşanan rahatsızlıkların yarattığı ödem, kızarıklık gibi problemler hastalıklar tedavi edildikten sonra ortadan kalkmaktadır. Uzun süreli tedavi edilmeyen bütün rahatsızlıklar kalıcı ses problemlerine sebep olabilir, kalıcı ses hastalıkları gelişebilir.

Tülin Yakarçelik, şarkıcının besteci ve seyirci arasında bir aracı görevi üstlendiğini ve yeni yetişen neslin bunu asla unutmaması ve bu bilinçle icra etmesi gerektiğini şu sözlerle dile getiriyor:

“Bir şarkıcı olarak senin vazifen nedir? Öncelikle şunu unutmayacaksın şarkıcı olarak sen aracı kurum konumundasın. O zaman gideceğin yol şudur; sözü anladın, bu sözleri bu kişi niçin bu ton yazmıştır? Bu makamı seçmiştir? Bunları kafanda oluşturduktan sonra senin görevin herkese bestecinin derdini düşüncesini hissini ileteceksin ve sonraki amacın seyirci üzerine “bana söylüyor” hissini uyandırmak olacak. Çok çok iyi bir yansıtıcı olmak durumundasın bu durumda... Eğer bunları yapmazsan gerçek bir solist olabilmen

mümkün değildir. Geri kalan çıkıp yazanı okumak notayı söylemek olur ki bizim işimiz bu değil. Gerçek bir solist için olması gereken budur. Bir başkası bu konuda tabii ki daha farklı düşünebilir ama benim anlayışıma göre bu böyledir. İyi bir yansıtıcı olabilmen için de işte elindeki tüm malzemeyi en iyi şekilde kullanmayı bilmen gerekir. Yani sadece hislerle de şarkı söylenmez. His bilgiyle teknikle birleşecek ki amacına ulaşsın. Tabii ki teknik çalışma yolun başında olan bir şarkıcı için çok önemli! İlk zamanlarda her gün egzersiz yapmak çok önemli ama ne yaptığını bilmek düşünerek idrak ederek çalışmaktır önemli olan... Artık kendini bilip kontrol edebildiği zaman zaten bazı taşlar yerine oturuyor. Bu oluşunca da haftada iki kere çalışmak kafidir. Birde şu var; şarkıcılar arasında çok duyarsınız “sabah sesim açılmadı”, “şu saatten önce sesim açılmıyor” gibi sizler çok duyulur. Bu teknikle artık böyle bir sorun yaşamaz hale geliyorsunuz. Profesyonel olarak bu mesleği yapmaya başladığınız zaman yeri geliyor sabah 9 da canlı yayında şarkı söylemeniz gerekiyor. Benim çok fazla başıma gelmiştir bu durum. Doğrusu o saatlerde şarkı söylemeye benden başka kimse yanaşmazdı da ondan bana yazarlardı o saatlerdeki programları halbuki bir şarkıcı her saatte şarkı söyleyebilmeli olması gereken teknik bilmektir teknik!” (Yakarçelik, 2019)

Birbirinden değerli Türk müziği ses sanatkarlarının hem kendi profesyonel hayatlarında kullanmış oldukları, hem de uzun yıllar akademik kariyerleri süresince yetiştirmiş oldukları öğrencilere öğretmek faydalı olduğunu deneyimledikleri ses egzersizlerinin yazılı hale getirilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu alanda herhangi bir metoda sahip olunamadığından bu egzersizlerin değerli hocaların önerileri olması sebebiyle Türk müziği icra alanında önemli bir veri sağlayacağı düşünülmektedir.

Değerli ses sanatçısı İnci Çayırılı öğrencilik yıllarında kullanmaya başladığı ve ilerleyen meslek hayatı süresince uyguladığı egzersizleri şöyle açıklamaktadır:

“Diyafram egzersizi parçada nefesini ayarlayan gereken yerleri ve de tiz notaları olan parçalarda nasıl söylememiz gerektiğini biz ses eğitimi derslerinde gördük, öğrendik. Bir egzersizimiz vardı mesela “a” “e” “ı” “o” “u” ile yapardık dört kademe aynı sesin üzerinde çıkardık. Soprano olduğumuz için orada dur derdi hoca burada kal ordan başla parçaya derdi bu bize büyük kolaylık sağlardı bu egzersiz önemliydi bizim için. Şimdi bende yaptırırım mesela aynı egzersizi öğrencilerim de çok fayda gördüklerini söylerler.” (Çayırılı, 2019)

5.1. EGZERSİZ ÖNERİLERİ

a) Nazal egzersizler

Egzersiz No: 1

Mask-nazal bölgeyi aktif bir biçimde kullanmayı amaçlayan “nazal egzersizler” bölümüne dil trili ile başlanabilir. “r” harfi ile inici ve çıkıcı çalışma yapılır.



Egzersiz No: 2

Dudak trili ile egzersiz uygulanma amacı bu egzersiz kromatik olarak inici ve çıkıcı yönde sürdürülecektir.



Egzersiz No: 3

3 Numaralı bu egzersiz, nazal rezonansı hissedebilmek için önemli egzersizlerden biridir.



(mam-mem-mim-mom-mum.....mam-mem-mim-mom-mum)

Egzersiz No: 4

Bu çalışma sesin maskta hissedilebilmesi amacıyla kullanılan etkili bir egzersizdir. “mim-mim-mim-mim- mom- mom-mom- mom-mom” ya da “nin-nin-nin-non-non-non-non-non” heceleri ile yapılır.



Egzersiz No:5

5 numaralı bu egzersiz yalnız “mim” ya da “nin” hecesi ile tekrarlanılarak “m” – “n” harfleri yardımı ile sesin maskta tutulması amaçlanır.



b) Staccato egzersizler

Egzersiz No: 6

Aşağıdaki egzersiz diyafram çalışması amacıyla yapılmaktadır. (yo) hecesi ile egzersiz sürdürülür. Diyafram için yapılan egzersizlerde nefes aldıktan hemen sonra alınan nefes sırta doğru gönderiyormuş gibi düşünerek var olan nefes vücutta sabitlenmelidir



(yo.....)

Egzersiz No: 7

Aşağıda bulunan bu egzersiz, hem legato hem staccato çalışması içeren bir egzersiz olup “yo” ya da “ya” heceleri yardımı ile gerçekleştirilebilir.



c) Legato egzersizler:

Egzersiz No 8:

“Stabilizasyon” adı verilen bu egzersiz, aynı ses üzerine “a-e-i-o-u” vokallerinin söylenilmesi ile yapılır. Dikkat edilmesi gereken temel kural harfler arasında ses renginin ve tutulan pozisyonun değiştirilmemesi maskta tınlamasının sağlanmasıdır.





Egzersiz No: 11

11 nolu egzersizden itibaren uygulanacak olan bu egzersizler bel canto (güzel şarkı söyleme) amacıyla yapılmaktadır.



(i.....yo.....i.....yo.....)

Egzersiz No: 12



(i.....yo.....i.....yo.....)

Egzersiz No: 13



(i.....yo.....)

Egzersiz No: 14



(yo.....)

Egzersiz No: 15



(no.....no.....no)

Egzersiz No: 16



(no.....no)

Yukarıda sıralanan egzersiz örnekleri üzerine Tülin Yakarçelik şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Peste kullanacağın şeyler farklı tizdekiler farklıdır. Tiz sesler, kafa bölgesi dediğimiz kafa sesini kullanabildiğimiz ve sesi buruna sokmadan damakta kullanabilmemiz için çabaladığımız seslerdir. Egzersizleri yaparken öğrencinin çıkabildiği yere kadar çıkıyoruz. Peki şarkıda buralara çıkacak mı? Hayır. Ama bu seslere çıktığı zaman şarkı içindeki işini rahat görecektir. Bunun için gidebildiği kadar egzersizi sürdürmek önemlidir. Gerek hafif müzik, gerek Türk müziği söze dayalı olduğu için eğer sesi çok daha tizlerde oturtursa ancak o zaman sözü doğru telaffuz edip sese hakim olur. Operada tiz notalar dikkat edersen hep deforme edilerek yuvarlatılarak söylenir. Ama bizim böyle bir şansımız yoktur. Bizim müziğimizde besteci şarkıcıyı, o sesi heceyi harfi nasıl söyleyeceğini zorluklarını düşünerek yazmaz. ‘I ‘ harfini ‘i ‘ harfini en tiz notalara yazar. Sırf bu sebepten bu şarkıları söylemeyecek miyiz? Nitekim birçok şarkıda bu sebepten dolayı atıl kalmış duyulamamıştır.” (Yakarçelik, 2019)

Türk müziğinde Klasik Batı müziğinde olduğu gibi sesler kategorileşmiş değildir. Sesler için sınırlandırılmış repertuvarlar bulunmamaktadır. Dolayısıyla Tülin Yakarçelik, hem kadın hem erkek sesleri için ses aralığını zorlamadan fakat olabildiğince her iki ses bölgesinde de hakimiyetin gerekliliğini savunurken bu egzersizlerin her ses türü için uygulanabilir olduğunu şu sözlerle açıklamıştır:

“Az önce egzersiz yaparken gördüğün ve açıkladığım gibi çıkabildiği en tiz notaya kadar çıkıyor öğrenci ama bu demek değil ki egzersizlerimiz hep tize doğru olacak... Aynı kişi aynı ses rengi aynı zamanda inebildiği yere kadar da göğüs rezonansını çalıştıracak egzersizlerde yapacak. Benim hocam ki o da opera sanatçısıdır, Jirayır Çarkçı “sen ne yapacaksın opera söyleyecek misin dedi?” “hayır” dedim. Kendisi de opera söylememi tavsiye etmediğini söyledi. Eğer opera tarzına eserler söylersem Türk Müziği’nde çok iyi olamayacağımı düşünüyordu. Onun için ben sana sadece sendeki cevher ne ise, o madeni nerede nasıl kullanacağını öğreteceğim dedi. Ben bunca bilgiyi

sırf hocam bunu dedi yapayım diyerek değil düşünerek algılayarak fark ederek öğrendim.” (Yakarçelik, 2019)

“Görüşmede egzersiz önerilerini bizzat açıklayan Tülin Yakarçelik hocası Jirayr Çarkçı’nın kendisine olan yaklaşımı üzerine ise;

“Bu egzersizler bir opera şarkıcısının da uygulayabileceği egzersiz örnekleridir elbette ama zaten bir sopranonun sesini nereye kadar kullanacağı ses yapısı, kadın sesin yatkınlıkları, geçiş tonları gibi konular hangi müzik türünde olursa olsun aynıdır. Kendi fikrimce şunu söyleyebilirim tabii ki hocam o zamanlar ne düşünmüştür onu bilemem fakat şu var az önce benim sana izah ettiğim inebildiği kadar bir sopranonun pes seslere göğüs rezonansına inebilmesi bizim için gereklidir ama belki benden sonra operadan gelen başka bir opera öğrencisi olsa onu bu seslere kadar indirmeyi tercih etmemiştir. Çünkü belkide o sesler opera arialarında sopranonun sahip olması gereken sesler değildir. Böyle bir fark gözetmiş olabilir. Soprano ile tenoru her zaman aynı şekilde çalıştırmıştır. Baritona hem pes hem tiz çalıştırır, bası bambaşka bir karakter olarak ayrıca çalıştırırdı. Egzersizlere öncelikle çok iddialı olmadan orta do’dan başlayıp fa fa diyeze kadar çalışıp aşağı inmek uygun olur. Sonra çıktığımız bu sesleri giderek arttırıyoruz. Evvela tizleri açıp kuvvetlendirerek başlıyoruz. Göğüs seslerine nazaran tizdeki notaları daha çok kaybediyoruz. Pes sesler bu açıdan biraz daha kolay... Çünkü netice de tiz bölge bizim ses çıkarmaya alışkın olmadığımız günlük hayatta konuştuğumuz bölgeden farklı olan bir bölge o yüzden öncelikle o bölge ile başlıyoruz. Ses açılmaya ve yerine oturmaya başladığındaysa artık diğer egzersizlerle, pes aralıklarla destekleyerek bitiriyoruz.” (Yakarçelik, 2019)

BÖLÜM 6. SONUÇ

“Hafızlıktan Münir Nurettin Selçuk Ekolüne Türk Müziği Vokal Tekniğinin İncelenmesi İcrada Yaşanan Temel Sorunlar, Eğitim ve Egzersiz Önerileri “ başlığı altında sürdürülen bu çalışmada, çeşitli yazılı kaynakların yanı sıra, araştırmaya yön veren röportajlarla Türk müziğinde başarılarıyla adlarını duyuran değerli ses sanatkarlarının bilgi birikimleri ve mesleki donanımlarına başvurulmuştur. Röportajlarda bilgilerine başvurulmuş olunan bu değerli isimler özellikle Münir Nurettin Selçuk ekolü ile yetişmiş, kendisinin bizzat öğrencisi olmuş ya da kendisinin yetiştirmiş olduğu öğrencilerin öğrencileri olan kişiler olup, kendileri ile görüşme yolu izlenerek özellikle bu ekol üzerinden Türk müziği vokal tekniğini anlama yoluna gidilmiştir.

Araştırmanın en önemli isimlerinden Münir Nurettin Selçuk’un hem kendi icra tekniği ile ilgili çeşitli görüşler dinlenmiş, hem de öğrencileri ve yazılı kaynaklardan elde edilen veriler ile Türk Müziği üzerine düşünceleri incelenmiştir. “Münir Nurettin Selçuk Ekolü” olarak tanımlanan ve kendisinin tavır üslûp, davranış ve bakış açısının izdüşümü olarak görülen bu ekol, öğrencilerinden dinlenmiş, kendisinin Türk müziği üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Bu araştırma ile elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir:

1-Münir Nurettin Selçuk’un hafızlık geleneğinden gelen ses kullanımının, ses eğitimi aldıktan sonra ses kası kullanımı bağlamında gelişim sağladığı ve belkide aldığı eğitim ile hafızlıkta ses kullanımını çok daha iyi idrak edebildiği düşünülmüştür. Yapılan görüşmeler neticesinde Münir Nurettin Selçuk’un ses eğitimi aldığı dönemden itibaren sesini kullanış biçiminde farklılıklar olduğunu düşünen değerli hocaların yanı sıra değişikliğin yalnız tavır ve üslûpta yaşandığını dile getiren isimlere de rastlanmıştır. Gerek öğrencilerine gerekse kendinden sonra gelen nesil için üslûp, tavır ve mesleki özen açısından oldukça önemli bir rol model olarak görülmüş olduğu da yine edinilen bilgiler arasındadır. Aynı zamanda, Münir Nurettin Selçuk’un Paris Konservatuvarı’nda geçen yıllarının ardından en göze çarpan konu şarkı söyleyiş biçimi gibi görünse de sanatkarları bir bütün olarak ele aldığı, giydiği kıyafetten, çalışma disiplini ve yaşam biçimiyle bir bütün olunması gerektiği ile ilgili de önemli bir örnek olduğu düşünülmektedir.

2- Türk müziği ses kullanımının hafızlıkta ses kullanımı ile yakından ilişkili olduğu, özellikle nota kullanımının yaygın olmadığı dönemlerde bu etkileşimin çok daha belirgin bir biçimde gözlemlendiğini söylemek mümkündür. Uzun yıllar süren bu aktarım geleneği ile hafız ağzı diye tabir edilen uslûp ve ses kullanımı, Türkiye’de konservatuvarların kurulması ile etkisini giderek kaybetmeye başlamıştır.

3- Konservatuvarların kurulmasının ardından Türk müziği sözlü icracılığı için ses eğitimi derslerinin başladığı yıllarda, bu dersin Batı müziği eğitimi hocalardan alınması ve bu hocaların geleneksel müziğimize göstermiş oldukları yaklaşım hataları sebebiyle Türk müziği alanında ses eğitime karşı bir önyargı olduğu gözlemlenmiştir. Ancak günümüzde bu önyargıdan uzaklaşılmasının gerekliliğinin üzerinde durularak, ses kasının temelde aynı prensiplere dayandığı, dolayısıyla sağlıklı ses kullanımı için ses eğitiminin gerekliliği vurgulanmıştır. Bunun yanı sıra Batı eğitimi hocaların Türk müziği alanında eğitim verirken bu müziğin kendi gereklilikleri içerisinde öğrenciye yol göstermesinin önemi vurgulanmıştır. En ideal olanı ses eğitimi derslerinin foniatri alanına hakim bir Türk müziği ya da Batı müziği şan hocası tarafından verilmesidir. Şayet bu şan hocası Batı ses eğitimi şan hocası ise, bu hoca Repertuar ve Uslûp derslerine de ikinci bir hoca olarak katılmalı ve ses eğitimi dersinde öğrenilen alışkanlıkların öğrenci tarafından doğru uygulanıp uygulanmadığı konusunda görüş beyan etmelidir. Böylece eğitim açısından daha ideal bir zemin hazırlanmış olur.

4- Konservatuvarlarda Türk müziği ses sanatı üzerine eğitim alan bir öğrenciye en az bir opera sanatçısı kadar bilinçli bir biçimde ses kasının tanıtılması, doğru ses kullanımı ile ilgili yoğun bir eğitim verilmesi ve bu bilinçle eserleri seslendirirken sahip olması gereken temel prensiplere dayanarak, kendi alanında bilimsel verilerden yararlanarak icra yönünü benimsemesi sağlanmalı, diğer yandan Klasik Batı müziği eğitimi almış ve bilimsel olarak ses kasının gerekliliklerine hakim olan bir ses eğitmeninin de çalıştırmakta olduğu öğrencinin icra alanına, o alanın gerekliliklerine, oluşturulması gereken ses formantına, uslûp kurallarına uygun bir biçimde, temel ses kullanım prensipleri ile öğrencinin gelişimine katkı sağlamasının, bu alanda atılmış iki önemli ve etkili adım olacağı düşünülmektedir. Türk müziği ses sanatçıları ile yapılan görüşmelerde istisnasız olarak tümünün donanımları ve sahne tecrübelerine dayanarak savundukları fikir ise ses eğitimi dersinin gerekliliği yönündedir.

5- Türk müziği sözlü icrasında henüz yazılı hale getirilmiş bir metodu bulunmamakla beraber yapılan kişisel görüşmeler Türk müziği vokal kullanımının bir teknik içerisinde icra edildiği sonucuna ulaşılmış, bu alanda ilk kez yazılı bir veri oluşturulmuş, bu icranın

özellikle mask (nazal rezonans) temeline dayandığı bilgisine ulaşılmıştır. Ayrıca doğru nefes ile (diyafram destekli nefes kullanımı) şarkı söyleme, artikülasyonun önemi, sözlerin anlaşılabilirliği bu alanda icrada bulunurken dikkat edilmesi gereken en temel prensiplerdir.

6- Yapılan araştırma sonucunda gözlemlenen türler arasındaki en temel benzerliğin mask kullanımı olduğu, nazal rezonansın hafızlık, Türk müziği ve Batı müziği icra biçimlerinde de aktif olarak kullanıldığı görülmüş, özellikle “Hafız ağzı” olarak tabir edilen icra biçiminde, yoğun olarak nazal tınının etkin olduğu görülmüştür. Bunun sebebinin genellikle nazal rezonans sayesinde tiz tonların daha kolay elde edilmesi ve Arapçadaki bir çok harfi doğru telaffuz edebilmek amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. Zira benzer bir durum Batı müziği vokal kullanımında da görülmekte, özellikle repertuvar olarak eserleri diğer ses türlerine nazaran daha tiz olan tenorlar ve sopranolarda da partilerini söylerken daha nazal ve ön rezonans bölgesine odaklı şarkı söyleyiş biçimine rastlanılmaktadır. Ancak Batı müziğinde nazal rezonans tek başına kullanılmamakta dolayısıyla elde edilen ses rengi Türk müziği ve hafızlıkta elde edilen ses renginden farklılık göstermektedir. Batı müziği özellikle opera icra tekniğinde yüzün aldığı şekil, yumuşak damağın aldığı pozisyon farklılık göstermektedir. Ağız açıklığı genellikle büyük önem taşımakta, yumuşak damak daha yüksek bir pozisyon almakta, alttan gelen nefes basıncının kontrolü önem kazanmakta ve bu prensipler icranın temelini oluşturmaktadır. Bu sebeple Batı müziğinde özellikle yumuşak damağın yükseltilerek kullanılması ve çenenin alınıp olduğu pozisyon sebebi ile vokaller daha yuvarlak bir duyuma ulaşır. Eserlerin ağırlıklı olarak İtalyanca, Fransızca gibi çeşitli dillerde söyleniyor olmasından kaynaklanan Türkçe telaffuza göre farklılık gösteren prozodi kurallarının da olduğu söylenilebilir. Bu faktörlerin yanı sıra günümüzde hala icrası genellikle mikrofonsuz olarak gerçekleştirilen Batı müziği, beden gücünün daha kuvvetli kullanılmasını gerektirdiğinden ses gürlüğünün diğer icra alanlarına göre daha fazla olduğu da gözlemlenen diğer bir farklılıktır. Hafızlıkta ses kullanımında ses oluşturma temeli diğer türler gibi maska dayanırken, Arapçada bulunan bazı harflerin oluşum alanının gırtlak kökü olması, Batı Müziği’nde knodel olarak ifade edilen ve genellikle estetik olarak tercih edilmeyen bir yöntem olarak karşılanmaktadır. Aynı şekilde Türk müziğinde de karşılaşılmayan bu kullanım, Batı müziği ve Türk müziği icrası ile ayrılan bir özelliktir.

8- İnsan sesi oluşturmada en önemli prensiplerin başında gelen solunum, her üç icra alanında da önem teşkil etmektedir. Doğru nefesin diyafram kası desteği ile elde edilen

nefes olduğu konusunda hem fikir olunduğu görölmüştür. Ancak Türk müziğinde bu nefes alış yöntemi bazı ses sanatçıları tarafından göğüs nefesi ile de desteklenmektedir. Diyafram kasının desteği ile sağlanan nefes, özellikle tiz tonlara gelindiğinde itilerek (ıkılarak) ya da çekilerek (karın kasının kasılmasını sağlayarak) desteklenmektedir. Hafızlıkta bu yöntem ağırlıklı olarak itilerek kullanılmakta Batı müziği ve Türk müziğinde ise her iki kullanım biçimine de rastlanılmaktadır.

9- Araştırmada görüşlerine başvurulmuş ses sanatkarının tonal egzersizleri yeterli bulunduğu, makamsal çalışmalar için seyirlerin kullanılabiliceği kanaatine ulaşılırken, piyano eşliği ile yapılacak egzersiz önerilerine de yer verilmiş ve bu egzersizler, “nazal egzersizler”, “staccato egzersizler”, “legato egzersizler” olarak sınıflandırılmıştır. Egzersizlerin uygulanmasında öncelikli olarak nazal rezonansı hissedebilmek, sesi maskta kullanabilmek amacıyla dudak trili ve ardından sırasıyla gelen çalışmaların yapılması doğru bir adım olacaktır. Hemen ardından staccato egzersizler ile hem diyafram kasının aktif çalışması sağlanmalı, hem de sesin giderek tiz tonlarda da hakimiyetini hissedebilmesi amaçlanmalıdır. Son olarak da legato egzersizler ile seste renk bütünlüğü, kişinin icrada sesi aynı pozisyonda tutulabilme kabiliyeti edinmesi ve diğerk egzersizlere nazaran daha uzun müzik cümleleri nefes kondüsyonunu geliştirmesi izlenecek bir yöntem olarak önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- [1] Behar, C.: (1998). *Aşk Olmadan Meşk Olmaz*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Türkiye, 13,14,17.
- [2] Bişak, G.: (2013). *Sözlü Türk Müziği'nde Yorum, Sanatta Yeterlilik Tezi*, Haliç Üniveristesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı, İstanbul, Türkiye, 39.
- [3] Çayırılı, İ.: (2019). *Kişisel Görüşme* (12.05.2019), (İstanbul)
- [4] Derin M.: (2015). *İnci Çayırılı'nın Anıları*. Pan Yayıncılık, İstanbul, Türkiye, 85.
- [5] Dikmen, D.: (2019). *Kişisel Görüşme* (15.01.2018), (İstanbul)
- [6] Hurmalı, G.: (2013). *Kur'an ve Şan Tekniği Hu*. Işık Yayınları, İstanbul, Türkiye. 43,47,48,49,53.
- [7] Garcia, M.: (1894). *Hints On Singing By Manuel Garcia*, 4.
- [8] Kanar, M.: (2009). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, SAY. YAY. İstanbul, Türkiye.
- [9] Körükçü, C.: (2019). *Kişisel Görüşme* (10.12.2019), (İstanbul)
- [10] Körükçü, Ç.: (1998). *Türk Sanat Müziği*. Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş, İstanbul, Türkiye, 33.
- [11] Kulin, A.: (2016). *Bir Tatlı Huzur*. Everest Yayınevi İstanbul, Türkiye, 150.
- [12] Kürkçüoğlu, S.: (2016), *Opera İcracılığı Öğrencilerinin Ses Gelişim Süreçleri Ve Oluşabilecek Olumsuzlukları Önleme Yolları, Konservatoryum*, Cilt 3, Sayı 1, Türkiye 7,8,9.
- [13] Kürkçüoğlu, S. (2017), *Seste İleri İcra Ders Notları*, İstanbul Okan Üniveristesi, Yüksek Lisans.
- [14] Şelçuk, M.N. (1981, Mayıs), *Mûsikî Mecmuası*, 34 (379) , Münir Nureddin Selçuk Özel Sayısı, istanbul
- [15] Olkun, C.: (2019). *Türk Makam Müziği Ses Egzersizleri İçin Bir Yöntem Önerisi*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı, İstanbul, Türkiye, 9,21.
- [16] Ömür, M.: (2001). *Sesin Peşinde*. Pan Yayıncılık, İstanbul, Türkiye, 19, 87.
- [17] Özcan, Ö.: (2010). *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Uygulanan Ses Eğitimi Yöntemlerinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afkonkarahisar, Türkiye, 18.
- [18] Sabar, G.: (2008). *Sesimiz Eğitimi ve Korunması*. Pan Yayıncılık, İstanbul, Türkiye, 29,25,53,54,43,44.

- [19] Şen, E.: (2019). *Bariton Ses Karakterinin Seçilen Opera Eserleri İçerisinde Yer Alan Rollere Hazırlanmasına Yönelik Geliştirici Ses Egzersiz Önerileri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye, 8, 10, 11.
- [20] Tanrıkorur, C.: (2004). *Türk Müzik Kimliği*. Dergah Yayınevi, İstanbul, Türkiye, 197.
- [21] Tokay, D.: (2018). *Türk Musikisi İcrâsında Münir Nurettin Selçuk'un Tavır ve Üslûp Farkı*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye, 6, 94, 128, 144, 108, 144.
- [22] Töreyin, A.M.: (2015). *Ses Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yöntemler*. Sözkesen Matbacılık Tic. Ltd. Şti, Ankara, Türkiye, 98,99,100,58,94,83,91,90.
- [23] Yakarçelik, T. (2019). *Kişisel Görüşme* (12.02.2018), (Bodrum)
- [24] Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye, 17,18, 52.
- [25] WEB_1, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=S2d_H9yk00U, 19.02.2019.
- [26] WEB_2, 2019. <http://www.alpinguneri.com/Profesyonel-Ses> (09.11.2019)
- [27] WEB_3, 2019. [https://mushaflariinceleme.diyanet.gov.tr/Documents/KUR%E2%80%99AN%20T%C4%B0LAVET%C4%B0NDE%20MEHAR%C4%B0C-%C4%B0%20HURUF%20\(Prof.%20Dr.%20Ya%C5%9Far%20KURT\).pdf](https://mushaflariinceleme.diyanet.gov.tr/Documents/KUR%E2%80%99AN%20T%C4%B0LAVET%C4%B0NDE%20MEHAR%C4%B0C-%C4%B0%20HURUF%20(Prof.%20Dr.%20Ya%C5%9Far%20KURT).pdf) 03.03.2019.
- [28] WEB_4, 2019. <https://kuran.diyanet.gov.tr/kuran-sozlugu/detay/51-tecvid> (09.11.2019)

ÖZGEÇMİŞ

12.09.1988 Kocaeli İzmit doğumlu olan Seda Kırankaya, İlk ve Orta öğrenimini İzmit'te tamamladıktan sonra lise eğitimi boyunca İzmit Şehir Tiyatrosu bünyesinde kursiyerliğe kabul edilmiş ve Yücel Erten yönetimindeki bu tiyatrodan birçok oyunda görev almıştır. 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı Opera Bölümü'ne kabul edilmiş soprano Sema Günsoy'un öğrencisi olmuştur. Üniversite eğitimi boyunca gerek yurt içi gerek yurt dışında birçok eserde görev almıştır. Bunlardan bazıları Borusan Filarmoni Orkestrası ile Fransa'da şef Gürer Aykal yönetiminde Xenakis'in eseri olan 'Oresteia', İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde 'La Traviata', 'Aşk İksiri,' Uluslararası İstanbul Opera Festivali'nde 'Saraydan Kız Kaçırma', 2012 yılında kurulan Borusan Filarmoni Korosu bünyesinde 'Midas'ın Kulakları' eseri yine eğitim hayatı sürerken görev aldığı eserlerdendir. Eğitimi boyunca birçok masterclass ile gelişimine katkı sağlayan Seda Kırankaya aynı zamanda katıldığı bu masterclasslarda solo konserlere seçilerek Bulgaristan ve Avusturya'da solist olarak performans sergilemiştir. 2009 yılında tenor Kai Wessel, 2010 yılında soprano Amelia Felle, 2012 yılında dünyaca ünlü dramatik soprano Elena Filipova, 2013 yılında tenor Robert Ciesla, bas bariton Burak Bilgili, 2015 Julia Varady ve 2015 bas Thomas Hampson ile aktif katılımcı olarak şan ve interpretation üzerine çalışma fırsatı bulmuştur. 2013 yılında kazanmış olduğu Hochschule für Musik Karlsruhe'de lisans eğitimini ünlü dramatik soprano Prof. Ingrid Haubold ile başarılı bir şekilde tamamlamış bulunmaktadır. Mezuniyetinin hemen ardından dünyaca ünlü piyanist Fazıl Say ile çalışmaya başlayan Seda Kırankaya, Say'ın "Yeni Sarkılar" albümünde görev almış bestecinin Nâzım Oratoryosu korosunda yine aynı isimli eseri seslendirmiştir. Ardından "Carmina Burana" ve "Bells" eserleri Bilkent Filarmoni Orkestrası eşliğinde seslendirdiği eserlerdendir. 2015' Opera Art Burgas ' kapsamında Sopr. Elena Filipova'nın düzenlemiş olduğu konserde solo performans sergilemiştir. 2016 Enka Açık hava Konserleri kapsamında "Fazıl Say ve Genç Yetenekler" gecesinde solist olarak yer almıştır. Halen Nâzım Hikmet Korosu'nda Fazıl Say ile çalışmaya devam eden mezzo soprano Seda Kırankaya 2016 yılında Zülfü Livaneli ile konserler vermeye başlamış, sahne çalışmalarının yanı sıra ise Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve İstanbul Okan Üniversitesi Devlet Konservatuarı bünyesinde Öğr. Görevlisi olarak akademik kariyerine de devam etmektedir.