



**TÜRK MUSİKİSİNDE SÖZLÜ ESER İCRALARININ
ÜSLUP VE TAVIR YÖNÜNDEN İNCELENMESİ:
MUSTAFA DOĞAN DİKMEN ÖRNEĞİ**

Gürkan AVŞAR

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ

Temmuz, 2024

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK MUSİKİSİNDE SÖZLÜ ESER İCRALARININ
ÜSLUP VE TAVIR YÖNÜNDEN İNCELENMESİ:
MUSTAFA DOĞAN DİKMEN ÖRNEĞİ

Hazırlayan
Gürkan AVŞAR

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ

AFYONKARAHİSAR 2024

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Türk Musikisinde Sözlü Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Yönünden İncelenmesi: Mustafa Doğan Dikmen Örneği**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

21/08/2024

imza

Gürkan AVŞAR

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Gürkan AVŞAR
	Numarası	2200651507
	Anabilim Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Türk Musikisinde Sözlü Eser İcralarının Üslup ve Tavrı Yönünden İncelenmesi: Mustafa Doğan Dikmen Örneği	
Tez Savunma Sınav Tarihi	19.07.2024	
Tez Savunma Sınav Saati	13:00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒ oy birliği - ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr Hacı İbrahim DELİCE
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

TÜRK MUSİKİSİNDE SÖZLÜ ESER İCRALARININ ÜSLUP VE TAVIR YÖNÜNDEN İNCELENMESİ: MUSTAFA DOĞAN DİKMEN ÖRNEĞİ

Gürkan AVŞAR

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI

Temmuz, 2024

Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ

Bu çalışma, Türk musikisinde sözlü eser icralarının üslup ve tavır yönünden incelenmesini ve bu bağlamda Mustafa Doğan Dikmen ile yapılan röportajın değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Türk musiki, köklü tarihi ve zengin kültürel mirası ile dünya müzikleri arasında özel bir yere sahiptir. Bu müzik türü, Orta Asya'dan Anadolu'ya, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet Türkiye'sine kadar uzanan geniş bir coğrafyada ve tarihsel süreçte gelişim göstermiştir. Sözlü eserler, Türk musikisinin temel yapı taşlarından biridir ve bu eserlerin icrasında üslup ve tavır unsurları büyük bir rol oynamaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, Türk musikisinin tarihsel gelişimi ve Mustafa Doğan Dikmen'in müzikal kariyeri detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Türk musikisinin Orta Asya'dan günümüze kadar olan evrimi, önemli dönüm noktaları ve Dikmen'in bu müzik kültürüne yaptığı katkılar incelenmiştir. İkinci bölümde, Dikmen'in üslup ve tavır ile ilgili yapılan röportajlar çerçevesinde detaylı bir şekilde değerlendirilmiştir. Üslup ve tavır kavramlarının müzikteki yeri ve önemi, Dikmen'in bu unsurların nasıl tezahür ettiği ve onun müzikal yorumlarının Türk musiki içindeki yeri üzerinde durulmuştur. Araştırma sonucunda, Türk musikisinin zengin bir tarihi ve kültürel mirasa sahip olduğu, sözlü eser icralarının bu müziğin ruhunu yansıttığı ve üslup ve tavır unsurlarının bu icralarda önemli bir yer tuttuğu ortaya konulmuştur. Mustafa Doğan Dikmen'in müzikal yeteneğini ve araştırmacı kimliğini yansıtarak, Türk musikisinin derinliklerini ve zenginliğini gözler önüne sermektedir. Dikmen'in geleneksel meşk sistemini modern eğitim yöntemleri ile birleştirerek müzik eğitiminde önemli bir denge kurduğu belirlenmiştir. Bu çalışma, Türk musikisinin önemli bir alanı olan sözlü eser icralarının üslup ve tavır yönünden incelenmesi ve Mustafa Doğan Dikmen'in bu bağlamdaki katkılarının değerlendirilmesi açısından önemlidir. Araştırmanın bulguları, Türk musikisinin zengin mirasını daha iyi anlamamıza ve bu mirası gelecek nesillere aktarmamıza katkı sağlayacaktır. Ayrıca, müzik öğrencileri ve akademisyenler için önemli bir kaynak oluşturacak ve Türk musikisinin değerlerinin korunmasına yönelik farkındalık yaratacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk musiki, Sözlü eser icraları, Üslup ve Tavır, Mustafa Doğan Dikmen, Meşk sistemi.

ABSTRACT

AN INVESTIGATION OF PERFORMANCES OF ORAL WORKS IN TURKISH MUSIC IN TERMS OF STYLE AND ATTITUDE: THE EXAMPLE OF MUSTAFA DOĞAN DIKMEN

Gürkan AVŞAR

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
SOCIAL SCIENCES INSTITUTE
DEPARTMENT OF MUSIC**

July, 2024

Dr. Lecturer Member Yavuz TUTUŞ

This study aims to examine the performances of oral works in Turkish music in terms of style and attitude and to evaluate the interview with Mustafa Doğan Dikmen in this context. Turkish music has a special place among world music with its deep-rooted history and rich cultural heritage. This type of music has developed in a wide geography and historical process extending from Central Asia to Anatolia, from the Ottoman Empire to the Republic of Turkey. Verbal works are one of the basic building blocks of Turkish music, and style and attitude elements play a major role in the performance of these works. In the first part of the study, the historical development of Turkish music and the musical career of Mustafa Doğan Dikmen are discussed in detail. The evolution of Turkish music from Central Asia to the present day, important turning points and Dikmen's contributions to this musical culture were examined. In the second part, Dikmen's style and attitude were evaluated in detail within the framework of the interviews. The place and importance of the concepts of style and attitude in music, how Dikmen manifested these elements and the place of his musical interpretations in Turkish music were emphasized. As a result of the research, it was revealed that Turkish music has a rich historical and cultural heritage, performances of oral works reflect the spirit of this music, and elements of style and attitude have an important place in these performances. It reflects the musical talent and researcher identity of Mustafa Doğan Dikmen and reveals the depth and richness of Turkish music. It has been determined that Dikmen created an important balance in music education by combining the traditional meşk system with modern education methods. This study is important in terms of examining the performances of oral works, which is an important area of Turkish music, in terms of style and attitude, and evaluating Mustafa Doğan Dikmen's contributions in this context. The findings of the research will contribute to our better understanding of the rich heritage of Turkish music and to transfer this heritage to future generations. In addition, it will be an important resource for music students and academics and will raise awareness for the preservation of the values of Turkish music.

Key Words: Turkish music, Verbal work performances, Style and Attitude, Mustafa Doğan Dikmen, Meşk system.

ÖN SÖZ

Tüm hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini benden esirgemeyen aileme, araştırmam süresince benden yardımlarını esirgemeyen, çok kıymetli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ'a, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca bana sürekli destek olan Doç. Yıldırım AKTAŞ hocama, kendisinin Türk Musiki sanatına dair görüşlerini araştırdığım çok kıymetli hocam Mustafa Doğan DİKMEN'e, tez yazım sürecinde fikirleriyle bana destek olan Çiğdem YARKIN'a, Uğur IŞIK'a, Dr. Öğr. Üyesi Harun KORKMAZ'a, Münip UTANDI'ya, Mehmet GÜNTEKİN'e ve Hüseyin KIYAK'a teşekkürlerimi sunarım.

Gürkan AVŞAR
2024, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MUSİKİSİ VE MUSTAFA DOĞAN DİKMEN

1.TÜRK MûSİKî SAN'ATI.....	3
1.1. TÜRK MÛSİKîSİNİN DOĞUŞU VE TARİHİ GELİŞİMİ	3
1.2. TÜRK MÛSİKîSİNDE DÖNEMLER	13
2. TÜRK MÛSİKî SAN'ATI SES İCRACILIĞI	18
2.1. SES İCRACILIĞINI TANIMAK.....	18
2.2. ÜSLUP VE TAVIR	21
3. MUSTAFA DOĞAN DİKMEN.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

MUSTAFA DOĞAN DİKMEN'İN TÜRK MUSİKİSİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

1. TÜRK MUSİKİSİ SAN'ATI VE SES İCRACILIĞI HAKKINDA GÖRÜŞ VE DÜŞÜNCELERİ	26
1.1. MUSTAFA DOĞAN DİKMEN'İN GÖRÜŞLERİ HAKKINDA GENEL BİR DEĞERLENDİRME	81
2. HÜSEYİN KİYAK İLE YAPILAN RÖPORTAJ	83
2.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ	85
3. ÇİĞDEM YARKIN İLE YAPILAN RÖPORTAJ	86
3.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ	90
4. HARUN KORKMAZ İLE YAPILAN RÖPORTAJ	92
4.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ	94
5. UĞUR IŞIK İLE YAPILAN RÖPORTAJ	95
5.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ	99
6. MÜNİP UTANDI İLE YAPILAN RÖPORTAJ	100

6.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ	101
7. MEHMET GÜNTEKİN İLE YAPILAN RÖPORTAJ.....	103
7.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ	103
SONUÇ VE ÖNERİLER	105
KAYNAKLAR.....	109
EKLER	112
Ek 1 : Mustafa Doğan Dikmen ile Yapılan Röportaj Soruları	112
Ek 2: Mustafa Doğan Dikmen'in, Alâeddin Yavaşca İle Yaptığı Söyleşi	114



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

CRR: Cemal Reşit Rey
İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi
TDK: Türk Dil Kurumu
YÖK: Yüksek Öğretim Kurulu
YTÜ: Yıldız Teknik Üniversitesi
yy: Yüzyıl



GİRİŞ

Türk musikisi, köklü bir geçmişe sahip olup, Orta Asya'dan Anadolu'ya, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet Türkiye'sine kadar uzanan geniş bir coğrafyada ve tarihsel süreçte gelişim göstermiştir. Bu zengin müzik kültürü, hem geleneksel unsurlarını korumuş hem de çeşitli kültürel etkileşimlerle sürekli olarak yenilenmiştir. Türk musikisinin önemli bir dalı olan sözlü eser icraları, bu müziğin ruhunu ve karakterini yansıtan temel unsurlardan biridir. Bu çalışmanın amacı, Türk musikisinde sözlü eser icralarının üslup ve tavır yönünden incelenmesi ve bu bağlamda Mustafa Doğan Dikmen'in bu konu hakkındaki görüşlerinin değerlendirilmesini kapsamaktadır.

Türk musikisi, yüzyıllar boyunca çeşitli medeniyetlerin etkisi altında şekillenmiş, zengin ve çok katmanlı bir müzik kültürüdür. Bu musikinin önemli bir parçası olan sözlü eserler, hem sanatsal hem de kültürel açıdan büyük bir öneme sahiptir. Sözlü eser icraları, sanatçının kişisel yorumları ve teknik becerileri ile hayat bulmaktadır. Üslup ve tavır kavramları, bu icraların merkezinde yer almakta ve müziğin dinleyiciye nasıl aktarıldığını belirlemektedir. Mustafa Doğan Dikmen, Türk musikisinde üslup ve tavır açısından öne çıkan bir sanatçıdır. Onun eserlerindeki yorumlar, Türk musikisinin inceliklerini ve derinliğini ortaya koymaktadır. Bu araştırma, Dikmen'in üslup ve tavır konusunda fikirleri açısından inceleyerek, Türk musikisinin bu önemli yönlerini daha iyi anlamamıza katkı sağlamayı hedeflemektedir. Ayrıca, bu çalışma, müzik öğrencileri, akademisyenler ve icracılar için de önemli bir kaynak oluşturacaktır. Türk musikisinin zengin mirasını korumak ve gelecek nesillere aktarmak, bu tür detaylı incelemelerle mümkün olacaktır.

Bu çalışma, Türk musikisinin tarihsel gelişimini, üslup ve tavır kavramlarının müzikteki yerini ve önemini, Mustafa Doğan Dikmen'in müzikal kariyerini ve katkılarını kapsamaktadır. Çalışma, iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Türk musikisinin tarihsel arka planı ve Mustafa Doğan Dikmen'in hayatı ve müzikal kariyeri detaylı bir şekilde ele alınmaktadır. İkinci bölümde ise, Dikmen'in üslup ve tavır hakkında yapılan röportaj incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Bu özelliklerin Türk musikisi içindeki yeri değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada, literatür taraması ve içerik analizi yöntemleri temel alınarak, Mustafa Doğan Dikmen'in görüşleri üslup ve tavır konusunda detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu inceleme sürecinde, Dikmen'in röportajı ve akademik kaynaklar kullanılarak analiz edilmiştir. Ayrıca, Türk musikisinin tarihsel gelişimi ve üslup-tavır

kavramları hakkında geniş bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Bu yöntemler, çalışmanın bilimsel niteliğini ve güvenilirliğini artırmayı amaçlamaktadır.

Çalışma, üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Türk musikisinin tarihsel gelişimi ve Mustafa Doğan Dikmen'in müzikal kariyeri ele alınmaktadır. Bu bölümde, Türk musikisinin Orta Asya'dan günümüze kadar olan tarihi süreçte geçirdiği evrim, önemli dönüm noktaları ve Dikmen'in bu müzik kültürüne yaptığı katkılar detaylandırılmaktadır. İkinci bölümde, Dikmen'in üslup ve tavır özellikleri detaylı bir şekilde incelenmektedir. Bu bölümde, üslup ve tavır kavramlarının müzikteki yeri ve önemi, Dikmen'in eserlerinde bu unsurların nasıl tezahür ettiği ve onun müzikal yorumlarının Türk musikisi içindeki yeri, Hüseyin Kıyak, Çiğdem Yarkın, Harun Korkmaz, Uğur Işık, Münip Utandı ve Mehmet Güntekin ile yapılan röportajlar incelenerek değerlendirilmesi yapılmıştır. Son bölümde ise, yapılan değerlendirmelerin sonuçları ve Türk musikisine yönelik öneriler sunulmaktadır.

Bu çalışma, Türk musikisinin önemli bir alanı olan sözlü eser icralarının üslup ve tavır yönünden incelenmesi ve Mustafa Doğan Dikmen'in bu bağlamdaki katkılarının değerlendirilmesi açısından önemlidir. Çalışma, Türk musikisinin zengin mirasını daha iyi anlamamıza ve bu mirası gelecek nesillere aktarmamıza katkı sağlayacaktır. Ayrıca, müzik öğrencileri ve akademisyenler için önemli bir kaynak oluşturacak ve Türk musikisinin değerlerinin korunmasına yönelik farkındalık yaratacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MÛSİKİSİ VE MUSTAFA DOĞAN DİKMEN

1.TÜRK MÛSİKÎ SAN'ATI

1.1. TÜRK MÛSİKÎSİNİN DOĞUŞU VE TARİHİ GELİŞİMİ

Türk mûsîkîsini anlatmak veya tanımlamak için Türklerin izlerinin başlangıcına kadar gitmek gerekmektedir. Türk mûsîkîsi Orta Asya kökenli Türk kavimlerinin göçebe yaşam biçimleri ve çeşitli kültürlerle etkileşimleri üzerine kuruludur. Can (2001) bu etkileşimin, Orta Asya, Eski Anadolu-Akdeniz ve Ege, İslam, Osmanlı ve Batı kültürleriyle beslenerek günümüze kadar ulaştığını belirtmiştir. Özellikle Orta Asya müziği, ilk olarak Çin kaynaklarında yer almış, Hun İmparatorluğu döneminde Çin ile Türk hükümdar aileleri arasındaki ilişkiler, kültürel alışverişi artırmıştır (Malm, 1967). Bu dönemde, Taşkent, Buhara ve Semerkant gibi şehirlerden gelen müzisyenler Çin sarayında önemli bir yer edinmişlerdir.

Hun İmparatorluğu'ndan Osmanlı İmparatorluğu'na kadar uzanan bir gelenek olarak, tuğ takımının ve mehter müziğinin kökeni, Türk hükümdarlarının davul ve sancağı güç sembolleri olarak kullanmalarına dayanmaktadır. Selçuklu Sultanı Gıyaseddin Keyhüsrev'in Osman Gazi'ye tuğ ve davul göndermesi, bu geleneğin Osmanlı'da devamını simgelemektedir. Ünlü İpek Yolu, Yakın ve Uzak Doğu arasında müzikal etkileşimin bir kanalı olmuştur. III. ve X. yüzyıllar arasında Kaşgar, Kuça, Kotan, Turfan, Semerkant ve Buhara gibi şehirler, bu kültürel alışverişin merkezleri olarak ön plana çıkmıştır (Can, 2001). İslami dönemin başlangıcı, VIII. yüzyılda Arap akınları ile olmuş ve X. yüzyılda Türk toplulukları arasında İslamiyet yayılmaya başlamıştır. Bu dönemde, Arap, Grek, İran ve Türk müzik unsurlarının birleşimiyle yeni bir müzik kültürü ortaya çıkmıştır (Ugan, 1988).

Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleri, Arap ve Fars kültürlerinin etkisini artırmış ve Türkçe, Arapça ve Farsça arasında dil alışverişleri gerçekleşmiştir. Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin terminolojisi, bu etkileşimlerin somut bir örneğidir. Orta Asya'dan Anadolu'ya yerleşen Türkler, bu bölgedeki farklı kültürleri İslam kültürüyle harmanlayarak yeni bir medeniyet oluşturmuşlardır. XIV. yüzyılda zirveye ulaşan Orta Doğu müzik kültürü, XV. yüzyılda eski önemini kaybetmeye başlamış ve Türkler, Araplar ve Farslar gibi çeşitli Müslüman toplumlar, kendi müzik yapılarını oluşturmaya yönelmişlerdir (Can, 2001).

Osmanlı dönemi Türkçe müzik kitapları ve önemli kuramcılarının eserleri, bu dönemin yeni müzik oluşumlarını yansıtmaktadır.

Osmanlı dönemine girerken, Türk müzik kültürü, XV. yüzyılda kendine has bir karakter kazanmıştır. Dönemin padişahlarının himayesinde, özellikle İstanbul, Edirne ve Bursa gibi merkezlerde, dünyanın çeşitli yerlerinden gelen müzisyenlerin etkileşimiyle zengin bir sanat ve ilim atmosferi oluşmuştur. Bu dönemde, Türk müzik tarihinin ilk Türkçe eserleri yazılmaya başlanmış ve Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin çok kültürlü yapısı bu eserlerde somutlaşmıştır. Bu dönemde yazılan müzik yazmaları, Ortaçağ İslam dünyası ve Grek dünyasının müzik teorisine dayalı köklü bir geçmişi yansıtmaktadır (Filiz, 2023).

XV. yüzyıldaki Türkçe müzik yazmalarında, El-Kindi, Farabi ve İbn-i Sina gibi önemli İslam dünyası âlimlerinin eserleri etkili olmuştur. Bu eserler, Grek müzik mirasına dayanmaktadır ve Büyük İskender'in Doğu seferi sırasında kurulan Grek bilim merkezlerinin etkisiyle Ortadoğu'ya yayılmıştır. Abbasiler döneminde, Grek bilim eserleri Arapçaya çevrilerek İslam dünyasına katkı sağlamıştır (Akan, 2015; Dugan ve Turgut, 2020).

XV. yüzyılda, Osmanlı dışındaki sanat merkezleri, özellikle Semerkant ve Herat'ta yapılan çalışmalar da Osmanlı müzik kültürünü etkilemiştir. Hüseyin Baykara ve Ali Şir Nevai gibi devlet adamlarının himayesi altında toplanan sanatçılar, müzik ve diğer sanat dallarında önemli gelişmelere öncülük etmişlerdir. Bu dönemde Abdülkadir Meragi, müzik nazariyatı alanında önemli bir figür olarak ortaya çıkmış ve eserleri, Osmanlı müzik nazariyatı kitaplarının temel kaynağı olmuştur. Türk Sanat Müziği terminolojisi, Türklerin tarih boyunca etkileşim içinde oldukları çeşitli kültürel ve etnik grupları yansıtmaktadır. İslamiyet'in kabulü sonrası, Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş coğrafyasında, Acem, Arap, Frenk, Hint, Kürt, Rum, Türk gibi çeşitli topluluklara ait müzik terimleri ortaya çıkmıştır. Türk Sanat Müziği'nde kullanılan makam adları, Ortaçağ İslam dünyasının IX. ve X. yüzyıl teorisyenleri Farabi ve İbn-i Sina'nın çalışmalarından etkilenmiş, XIII. yüzyılda Safiyuddin Abdülmü'min Urmevi'nin sistematiği ve sonrasında Kutbuddin Mahmut Şirazi, Abdülkadir Meragi, Ahmedoğlu Şükrullah, Ladikli Mehmed Çelebi gibi isimlerin katkılarıyla şekillenmiştir (Can ve Levendoğlu, 2002). Bu makam adları, Orta Doğu müzik sisteminin çok kültürlü yapısını ve geniş coğrafi yayılımını somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Osmanlı dönemi Türk müzik kültürü, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte Arap ve Fars kültürlerinin etkileri

altında, zengin bir dil ve müzikal etkileşim yaşamıştır. Arapça ve Farsça kelimeler, Geleneksel Türk Sanat Müziği terminolojisinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş, perde ve makam adları gibi alanlarda bu dillerden ödünç alınan terimler kullanılmıştır. Örnek olarak Yegah, Dügah, Segah, Kuçek ve Bozork gibi makam adları bu etkileşimin sonucu olarak oluşmuştur.

İstanbul, Osmanlı döneminde müzik geleneğinin merkezi olarak öne çıkmış, IX. yüzyıldan beri çeşitli müzik kültürlerinin bir araya geldiği bir buluşma noktası olmuştur. Bu şehirde, Bizans müziği olarak da bilinen Ortodoks kilise müziği gibi çeşitli müzik türleri yaşamış ve gelişmiştir. XV. yüzyıldan itibaren, İstanbul Orta Doğu'nun yeni sanat merkezi rolünü üstlenmiş, bölgeyi etkileyen icracıları ve müzik türlerini bünyesinde barındırmıştır (Aksoy, 1999). Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethiyle başlayan yeni dönemde, Maverâünnehir, İran, Azerbaycan ve Anadolu'nun müzik merkezlerinden birçok müzisyen İstanbul'a gelmiş ve bu şehirde zengin bir müzik kültürü oluşturulmuştur (Neubauer, 1994). Osmanlı Devleti'nin içinde barındırdığı Rum, Yahudi, Ermeni gibi farklı etnik topluluklar da, din ve etnik fark gözetmeksizin Türk müzik kültürünün gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Tanburi İzak, Tanburi ve Neyzen Oskiyan, Lavtacı Andon, Hristo ve Bimen Şen gibi gayrimüslim müzisyenlerin yanı sıra, Ali Ufki, Dimitrie Cantemir, Hampartsum Limonciyan gibi isimler, XVII, XVIII, ve XIX. yüzyıl repertuarını notaya alarak bu geleneğe önemli katkılarda bulunmuşlardır.

1730'larda İstanbul'da yazılan Tanburi Küçük Artin'in kitabı, dönemin kültürel etkileşimlerini gösteren önemli bir kaynak olarak görülmektedir. Bu Ermeni müzisyen ve şair tarafından yazılan eser, makam dizilerini, şedleri ve usulleri anlatmaktadır. Artin'in kullanmış olduğu notalama sistemi, Ermeni alfabesi ve Türk müziği kurallarını birleştiren karma bir yöntemdir (Judetz, 1996; Judetz & Tanburi, 2002). Aynı dönemde, Kyrillos Marmarinos'un 1749'da yazdığı müzik risalesi, Türk müziği ile Bizans müziği arasındaki kültürel etkileşimin bir başka örneği olarak gösterilmektedir. Marmarinos, eserine Türk müziğini tanıtan bir bölüm eklemiş ve bu iki müzik kültürü arasındaki etkileşimi belgelemiştir (Judetz, 2000).

Osmanlı döneminde Geleneksel Türk Sanat Müziği, Batı kültürünün etkisiyle yeni bir evreye girmiştir. Özellikle 18. yüzyılda başlayan Lale Devri ile Batı kültürü, Türk müzik geleneğinde daha belirgin bir rol oynamaya başlamıştır. Bu etki, günümüz Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin çalgı müziğinde ağırlıklı olarak hissedilmektedir. Batı müziğinin Osmanlı ülkesine girişi, XVII. yüzyılın sonlarına doğru, Osmanlı devlet

politikasının Batı'ya yönelmesiyle gerçekleşmiştir. Bu dönem öncesinde İstanbul'a gelen bazı Batı müzisyenlerinin varlığı olsa da, makamsal ezgiler üzerinde önemli bir Batı etkisi gözlemlenmemiştir (Can ve Yahya Kaçar, 2003). XVI. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman döneminde Fransa Kralı I. François'un gönderdiği müzik grubu, ülkede sadece kısa süreli bir etki yaratmış ve sonra geri gönderilmiştir (Gazimihal, 1939). XVIII. yüzyıldan itibaren, Osmanlı padişahları Batı müziğine büyük ilgi göstermiş, opera, bale gibi Batı gösteri sanatları ve keman, viyolonsel, piyano gibi Batı çalgıları Osmanlı topraklarına girmeye başlamıştır. Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid olarak ikiye ayrılan fasıl topluluklarında, geleneksel sazların yanı sıra Batı çalgıları da kullanılmaya başlanmıştır. Batı ile artan ilişkiler sonucu Osmanlı sarayına giren Batı bando müziği de önemli bir etkileşim oluşturmuştur. Muzıka-yı Humayun'un kuruluşu ile bando müziği yaygınlaşmış, marşlar, valsler, mazurkalar ve polkalar gibi Batı müziği türleri popüler hale gelmiştir. Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli gibi müzisyenler, öğrencilerini Türk müziğinin özelliklerini göz önünde bulundurarak Batı tekniğiyle eserler bestelemeye teşvik etmişlerdir (Levendoglu, 2005).

Son iki yüz yılda, Batı müziğinin etkileri, Geleneksel Türk Sanat Müziği bestecilerini de etkilemiş ve Hammamizade İsmail Dede Efendi, Tanburi Cemil Bey, Refik Talat Alpman, Şerif Muhiddin Targan, Münir Nurettin Selçuk, Reşat Aysu gibi önemli isimler, Batı müziği unsurları içeren eserler bestelemişlerdir. Akorlar, arpejler, kromatik pasajlar ve çift sesli ezgiler gibi Batı müziği teknikleri, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin melodilerine entegre edilmiş ve özellikle çalgı müziğinde bu etkiler daha belirgin bir şekilde kendini göstermiştir. Bu süreç, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin çok kültürlü yapısının gelişiminde önemli bir aşama oluşturmuştur ve bu etkileşimin yansımaları günümüze kadar ulaşmıştır (Levendoglu, 2005).

Türk müzik sistemi, dünya çapında Batı müzik sisteminden sonra en yaygın olan ikinci sistemdir. Türk müziği, etki alanını kabul ettiremediği yerlerde bile derin izler bırakmıştır (Ak, 2009). Türk hükümetlerinin 25 asır boyunca Asya'nın büyük bir kısmında, Avrupa'nın önemli bir bölümünde ve Afrika'nın kuzey ve doğusunda kurduğu hâkimiyetler, buralarda bıraktıkları medeniyet, kültür ve sanat unsurları arasında müziğin öne çıktığını göstermektedir. Türkler, Atlas Okyanusu'ndan Büyük Okyanus'a, Hint Okyanusu'ndan Kuzey Buz Denizi'ne kadar geniş bir alanda etkili olmuşlardır (Ak, 2009).

İslam dünyasında Türk müziğinin hâkimiyeti ve etkisi oldukça güçlü olmakla birlikte, Balkanlar ve Doğu Avrupa, Türk müziğinin en büyük etki alanları olarak

belirtilmektedir. Bu bölgelerde, Osmanlı döneminden önce ve sonra olmak üzere bin yıl boyunca süren Türk hâkimiyeti, müzik üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Orta Çağ'da Balkanlar'da yaşayan birçok Türk kavmi ve Osmanlı İmparatorluğu'nun 1352'den itibaren bölgeyi fethi, bu etkinin boyutunu göstermektedir. Örneğin, Altınordu Türk İmparatorluğu XIII. yüzyılda Sibiry'a'dan Polonya'ya, Letonya'dan Kafkasya'ya kadar uzanan bir alanda hüküm sürmüştür (Engin, 2023). Daha sonra Kırım Hanlığı gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçası olan bölgeler ve diğer Türk devletlerinin etki alanları da, Doğu Avrupa'da Türk müziğinin izlerini bırakmıştır. Türk müziğinin etkisi, Ruslar, Beyaz Ruslar, Ukraynalılar, Lehler, Çekler, Slovaklar gibi Slav, Letonlar, Estonlar, Udmurtlar, Çeremisler, Mazi gibi Doğu Avrupa-Fin kavimlerinin halk müziklerinde de görülmektedir. Güney Slav kavimleri, Slovenler, Sırpalar, Hırvatlar, Makedonlar, Bulgarlar, Karadağlılar, Slavonlar ve Slav olmayan Balkan kavimleri, Rumenler, Yunanlılar, Arnavutlar üzerindeki Osmanlı etkisi de derin şekilde görülmektedir. Türk hâkimiyeti, bu bölgelerin klasik müziklerine de nüfuz etmiştir. Turanî kavimler olan Bulgarlar ve Macarlar üzerinde de Türk kültürü ve müziği etkileri bugün dahi görülmektedir. Bu bölgelerdeki halk müzikleri, sazları, usulleri, şekilleri, üslupları ve nağmeleri Türk müziğinin etkisini taşımaktadır (Ak, 2009).

İslam dünyasında, Türk müziğinin etkisi altında kalmayan tek alanlar, daha sonra İslamlaşmış ve coğrafi olarak uzakta kalan Asya ve Afrika ülkeleridir. Ancak klasik İslam coğrafyasında, Türk müziğinden kaçınılmaz bir bölge olmadığı görülmektedir (Ak, 2009). Bu geniş ve etkileyici coğrafi yayılım, Türk müziğinin küresel müzik tarihindeki önemli konumunu vurgulamaktadır. Türk müziğinin etkileri, coğrafi olarak geniş bir alana yayılmıştır ve bu etki alanlarından biri de Hindistan'dır. Hindistan, bugünkü Pakistan, Bangladeş, Afganistan ve Himalayaları kapsayan geniş bir coğrafi bölgeyi içine almaktadır. Müslüman Türkler, Gazneliler ve onların halefleri olan diğer Türk hanedanları tarafından gerçekleştirilen fetihlerle, Türk hâkimiyeti bu bölgede 1000'li yıllarından başlayarak 1857'ye kadar sürmüştür. Türk müziği, Hindistan'ın zengin ve eski medeniyetine sahip olan halkının müziğine etki etmiş, özellikle XVI-XVIII. yüzyıllarda Delhi, Agra ve Lahor saraylarında Türk müzik ekolünün gelişimine önayak olmuştur. Bu dönemde Türk bestecilerin eserleri, Hindistan'da ve hatta İstanbul'da "*Hintlilerin*" adıyla çalınmış ve birçok eserin notası günümüze kadar ulaşmıştır (Kiremitçi ve ark., 2019).

Hindistan kadar İran'da, Türk müziğinin etkisinin hissedildiği diğer bir ülkedir. M.Ö. VII. yüzyıldan itibaren Türk kavimlerinin İran'a girmeye başlaması ve özellikle

Gazneliler ve Selçuklular ile başlayan Müslüman Türk hâkimiyeti, İran'ın müzik kültürü üzerinde derin etkiler bırakmıştır. 1925'e kadar İran'da yalnızca Türk imparatorluk hanedanları hüküm sürmüştür. İran'ın klasik medeniyeti içerisinde, Türk müziği makamlarına dayanan yeni bir İran müziği gelişmiştir. İran nüfusunun önemli bir kısmı Türk kökenli olup Türkçe konuşmaktadır, bu da iki kültürün iç içe geçmiş yaşamını göstermektedir. Osmanlı döneminde Tebriz'in fethi sırasında Azeri besteciler, sazende ve hanendeler İstanbul'a getirilmiş, İran Türk imparatorluğunda bestelenen eserler İstanbul'da çalınıp okunmuştur (Kafkasyalı, 2009).

Orta Asya Türk cumhuriyetlerinde, Türkiye'deki kadar yoğun bir Türk nüfusu yaşamakta ve Türk müziği hâlâ canlılığını korumaktadır. Türkistan ve Azerbaycan'daki konservatuvarlarda Türk müziği eğitimi verilmektedir. Ayrıca Balkanlar'da, özellikle Bulgaristan'daki Türkler başta olmak üzere, Yugoslav yurtlarında, Romanya, Batı Trakya ve hatta Arnavutluk'ta önemli Türk toplulukları yaşamakta ve müziklerini sürdürmektedirler. Balkanlar, büyük Türk kültür merkezleri ve Rumeli türkülerinin olduğu bir bölge olarak bilinmektedir. Irak'taki Türk kültür merkezi ise Kerkük'tür (Ak, 2009). Türk müziği, Museviler, Rumlar ve Ermeni gibi Ortodoks Hristiyan azınlıklar arasında da büyük ilgi görmüş ve bu topluluklardan önemli besteci ve icracılar çıkmıştır. Azınlıklar, Türk müziğini başarıyla taklit etmişler ve bu müzik, özellikle geleneksel Bizans müziğini etkilemiş, hatta bazı durumlarda yok olmasına neden olmuştur. Rum Ortodoks, Ermeni Gregorien kiliseleri ve Musevi havralarında Türk makam ve usulleriyle bestelenmiş ilahiler okunmuştur. Günümüzde Hristiyan ilahilerinin büyük bir kısmı bu şekilde bestelenmiştir. İstanbul dışında taşrada, Ermeni halk müziği ve "*Aşug*" olarak bilinen âşık-saz şairleri de Türk halk müziğini taklit etmişlerdir. Osmanlı eyalet ve sancak merkezlerindeki sanat müziği, Türk ve gayrimüslim ayrımı yapmaksızın tüm yetenekleri kucaklamıştır (Ak, 2009).

Arap müziği ise, İslam öncesi Cahiliyye döneminde mevcut olmakla birlikte İslam'ın ilk asırlarında büyük değişiklikler yaşamıştır. Araplar, göçebe bir hayat sürerken yüksek düzeyde gelişmiş şiir sanatının yanı sıra, çok ilkel melodilerden oluşan bir müzik geliştirmişlerdir. Bu melodilere "*Huda*" denilmiştir ve genellikle deve kervanlarını teşvik etmek için kullanılmıştır. İslam'ın gelmesiyle müziğin usulü değişmemiş, ancak sözlerinde önemli anlam değişiklikleri olmuştur. Fuhuş ve putperestlik ifade eden sözler yerini tevhid ve saf sevgiyi işleyen sözlere bırakmıştır. Daha sonra komşu ülkelerden alınan etkilerle gelişen müzik değişik adlar taşımaya başlamıştır. Eski döneme ait halk

şarkılarının ne güfteleri ne de besteleri hakkında günümüzde bilgi bulunmaktadır (Üçok, 1968). Arap dünyasında, özellikle Sâsânî (eski İran) müziğinin ardından Türk müziği büyük bir etki yapmıştır. Doğu Akdeniz'deki Bağdat başta olmak üzere, Batı'da Endülüs (İspanya) dâhil olmak üzere, Arap müziği pek çok parlak ekol geliştirmiştir. Endülüs müziğinin izleri, İspanyol müziği ve danslarıyla birlikte günümüze kadar ulaşmıştır ve Kuzey Afrika'da da derin izler bırakmıştır. Fas, Cezayir ve Tunus'taki fasıl müziği, Endülüs ve Osmanlı müziklerinin karışımıdır, özellikle Cezayir ve Tunus'ta Osmanlı müziği daha hâkimdir. Bu ülkelerdeki müzik, makam, usûl ve formlar açısından büyük ölçüde Türk etkisi altındadır ve Osmanlı eserleri bu ülkelerde icra edilmektedir. Tunus'ta hâlâ Osman Bey'in eserleri çalınmakta ve Kuzey Afrika konservatuvarlarında Klasik Türk Müziği esasları öğretilmektedir (Öztuna, 1987).

Doğu Akdeniz ülkelerinde, 1918'e kadar süren Türk hâkimiyeti boyunca Türk müziği etkisi daha da artmıştır. Suriye, Lübnan, Filistin ve Ürdün'ün büyük kültür merkezlerinde İstanbul'da çalınan müzik icra edilmiş ve halk müziklerinde de Türk etkileri görülmüştür. Türkmen müziği Suriye, Irak ve Lübnan'a kadar yayılmıştır. Ancak 1918'den sonra Arap müzik çevreleri İstanbul müziğini takip etmemiştir. İstanbul'da bestelenen peşrev ve saz semaileri Arap ülkelerine, Mısır'a, Suriye'ye, Irak'a ve Tunus'a hızla yayılmış, Türkçe güfteler Arapça şiirlerle değiştirilerek icra edilmiştir. O dönemlerde bu ülkelerde herkes, devletin resmî dili olan Türkçeyi bilmektedir. Arap şehirlerindeki besteciler, İstanbul'daki bestecileri taklit etmekte, Türk tarikatları Türk kültürünü ve müziğini yaymaya devam etmektedir. Özellikle Mevlevîhaneler, bu konuda büyük hizmetlerde bulunmuşlardır (Öztuna, 1987).

Suriye, Mısır ve diğer ülkelerdeki Mevlevîhaneler, Türk kültürü ve müziğinin yayılmasında önemli rol oynamıştır. Yakın zamana kadar Arap ülkelerinde hâlâ birkaç Mevlevihane faaliyet göstermiştir. Irak'ta da Türk müziği yaşatılmakta ve Bağdat Konservatuvarı'nda öğretilmektedir. Türk müzik öğretmenleri Mesut Cemil, Refik Fersan, Şerif Muhiddin Targan, Cevdet Çağla gibi isimler bu bölgede Türk müziğini öğretmişlerdir. Türk müziğinden kopuş ilk olarak Mısır'da başlamış ve diğer Arap ülkelerine yayılmıştır (Öztuna, 1987).

1939'da İstanbul'da basılan Mahmut Ragıp Kösêmihal'in "*Türkiye-Avrupa Musikî Münasebetleri*" adlı eserinde, Türk müziği çalgılarının ve kültürünün Batı'yı nasıl etkilediği detaylı bir şekilde incelenmiştir. Eserde, Eski Yunan'da müziğin bağımsız bir bilim dalı olarak kabul edilmediği, ancak Farabi'nin "*Kitab'ül Musikî*" ile müziği bağımsız

bir ilim dalı haline getirdiği belirtilmiştir. Farabi ve El Ferec'in, Orta Çağ Avrupası'ndaki müziği mazbut bir nota ile derinleştirdiği ve sol anahtarlı, beş çizgili notayı ilk kez Müslümanların kullandığı ifade edilmiştir¹. Katolik İspanya Kralı, Murcia'yı zapt ettikten sonra İslam âlimi Muhammed bin Ahmed El Mursiye'ye saygı göstererek ona bir medrese inşa etmiş ve burada Hristiyanlara tıp, matematik, felsefe ve müzik dersleri verilmesini sağlamıştır (Terzioğlu, 1972). Bu, müziğin Yunanlılardan Şark'a sıçrayıp geliştiğini ve Endülüs yoluyla tekrar Avrupa'ya geçtiğini göstermektedir.

Farabi'nin mantık bilimine dair risalelerinin İbranice tercümeleri Münih, Paris ve Escorial kütüphanelerinde bulunmaktadır. Ayrıca Farabi'nin "*Kitabü'l Musikî-el Ekâbîr*" adlı eserinin tek nüshası Escorial'de bulunmuş, bu eser 1930'da Paris'te aynı adla yayınlanmış ve 1935'te d'Erlanger tarafından Fransızca'ya çevrilmiştir. Farabi'nin müziğe dair çeşitli eserleri, Madrid, Londra, Paris ve Oxford yazmalarından alınarak 1934'te H.G. Farmer tarafından özet tercümeleriyle yayınlanmıştır (Ak, 1997).

Klâsik Batı Müziği bestecilerinin Türk müziğinden ne derece faydalandıkları hakkında kesin bir bilgi olmamakla birlikte, hiçbir Batılı bestecinin Türk müziğinin bütün unsurlarından mükemmel şekilde faydalanmadığı, sadece parçalarını dinleyerek beğenmiş ve taklit etmeye çalıştığı belirtilmiştir (Öztuna, 1987). Bu bilgiler, Türk müziğinin kültürel ve akademik etkisinin Avrupa ve Batı dünyasında nasıl hissedildiğini göstermektedir.

Osmanlı Mehter Müziği'nin XVI. yüzyıldan itibaren Orta Avrupa'ya olan etkisi, Mahmut Ragıp Kösêmihal'in "*Türkiye-Avrupa Musikî Münasebetleri*" adlı eserinde detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Avrupalılar Mehter Müziği'ne "*Türk Müziği, Yeniçeri Müziği*" gibi adlar vermiş, Mehterhanenin vurma sazları Avrupa bando ve orkestralarında kullanılmıştır. "*Alla turca*" adı verilen bir Türk üslubu moda olmuş ve bu üslubu taklit etmeye çalışan birçok besteci ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında Mozart'ın "*La minör piyano sonatı, Rondo alla turca*" ve Beethoven'ın "*IX. Korolu senfoninin alla marşı, Atina harabelerinden Türk Marşı*" gibi eserleri yer almaktadır. Türk usulleri olan 5/8, 7/8, 8/8 gibi ritmik kalıplar da bu dönemde Batı müziğine girmiştir.

Türk ve İslam dünyası ile ilgili konuları işleyen müzik eserlerinin araştırmaları oldukça yaygınlık göstermektedir. XVII. yüzyıl sonlarındaki "*Bibli-othèque Orientale*"

¹ Hilmi Ziya Ülken, "*Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*" ve Baron Rodolphe d'Erlanger, "*La Musique Arab*" adlı eserlerinde bu konudan bahsedilmiştir.

ve XVIII. yüzyıl başlarında ilk "*Bin Bir Gece*" tercümeleriyle Doğu'ya olan ilgi artmıştır. Bu dönemde Goethe'nin Hafız'ı taklit etmesi, Mozart'ın "*Saraydan Kız Kaçırma*" operasını yazması gibi olaylar yaşanmıştır. Farabi'nin müzikle ilgili eserlerinin birçoğu Madrid, Londra, Paris ve Oxford yazmalarından alınarak çeşitli dillerde yayınlanmıştır. Ancak Türk müziğini mükemmel bir şekilde kullanmış hiçbir Batılı besteci bulunmamaktadır; çoğu sadece Türk müziğinin parçalarını dinleyerek beğenmiş ve taklit etmeye çalışmıştır.

Türk müziğinin etkisi, Rus besteciler üzerinde de görülmüştür. Rus besteciler, Türkistan, Kafkasya, İtil-Ural gibi Türk kökenli bölgelerde bulunmuş ve Türk müziğini dinleyerek eserlerine yansıtmışlardır. Rus halk müziği de uzun süre Türk müziğinin etkisinde kalmıştır. Balkan ülkelerinin bestecileri, özellikle Enescu gibi, sıkça Türk dizilerini kullanmışlardır. Ancak Macar besteciler, Türk müziğine çok az ilgi göstermişlerdir. Bela Bartok, Türk Halk Müziği'nin Macaristan'daki etkilerini reddedecek kadar katı bir tutum sergilemiştir. XX. yüzyılda Batı'da, Doğu'ya ve gizemli şeylere olan ilgi artmış, ABD'de C.T.Griffes gibi besteciler oryantal temaları eserlerine dahil etmişlerdir. Balkan halk türkülerinde Türk müziği unsurları ve Türkçe kelimelere rastlanmaktadır (Öztuna, 1987). Bu bilgiler, Türk müziğinin Avrupa ve dünya müzik kültürü üzerinde derin ve kalıcı etkiler bıraktığını göstermektedir.

Geleneksel Türk sanat müziğinin önemli bir dalı olan Mehter müziği, Avrupa'da "*Yeniçeri Müziği*" adıyla tanınmış ve bu etkileşim sonucu "*Alla Turca*" adı verilen yeni bir biçimin doğmasına yol açmıştır. Avusturyalı müzikbilimci Gottfried Schol, bu durumu, Türklerle yapılan savaşların sonrasında sanatçıların Batı'da bulamadıkları insanî idealleri bu yeni akımda aradıklarını belirterek açıklamıştır. Mehter müziğinin ritmik zenginliği ve polifoniye uygunluğu, Batı müzikçilerinin ilgisini çekmiş ve yeni çalgılama ve orkestrasyon tını olanakları ile üfleme ve vurma çalgıların öne çıkması, bu ilginin artmasını sağlamıştır. Finli müzikbilimci Juoni Suist, Batı dünyasının temel değişikliklere uğratmadan kendi kültürlerine Doğu'dan katkılar yaptığını ifade etmektedir. Viyana Kuşatmasının ardından Türk tehlikesinin ortadan kalkmasıyla Avrupa, Osmanlı Türklerinin soylu ve insanî özelliklerini benimsemiş ve bu süreçte Türk müziği de Batı'ya girmiştir. Japon besteci ve müzikbilimci Tochiro Mayazumi ise, Batı kültürünün tek başına olmadığını, Doğu'dan alınan öğelerle zenginleşmiş bir sentez olduğunu ve Türklerin bu senteze çok şey kattığını vurgulamıştır.

1993'te İstanbul'da düzenlenen "*Uluslararası II. Etnomüzikoloji ve Müzikterapi Sempozyumu*"nda Prof. Jose Peris La Casa, İspanyol müziğinin kökeninin Doğu'dan kaynaklandığını ve Endülüs Emevilerinin Avrupa Rönesansı'nın doğuşuna zemin hazırladığını belirtmiştir. La Casa, İspanyol müziğinin ve Avrupa'nın genelindeki kültürel ve bilimsel gelişmelerin büyük ölçüde Müslümanlardan alındığını ifade etmiş ve "*Hatta biz Hristiyanlığı bile doğudan aldık.*" diyerek konuşmasını sonlandırmıştır (Ak, 1997).

Medeniyetin beşiği olarak kabul edilen Yakın Doğu kavimleri, yazılı dili tespit ettikten sonra, müziklerini de yazılı olarak kaydetmeye başlamışlardır. Fenikeliler tarafından bulunan alfabenin kökeni, Sümerler, Mısırlılar, Yunanlar ve Araplar gibi ilkçağ kavimlerinin alfabelerine de etki etmiştir. Sümerler, alfabe yazısını bulmalarının yanı sıra, müzik yazısını da geliştirmişler ve M.Ö. 2000'ler civarında ilk nota yazısını kullanmışlardır. Pennsylvania Üniversitesi Müzesi'nde M.Ö. 2800 yıllarına ait bir Sümer flütü bulunmaktadır. İngiliz bilgini Francis Galpin bu flütün bir eşini yaptırarak çalmış ve do, re, mi, fa diyez, sol, la, si seslerinin bulunduğunu tespit etmiştir. Bu dizinin, Türk müziğindeki Mahur dizisiyle uyumlu olduğu belirtilmiştir (Akıncı, 1963).

1937'de Francis Galpin, Sümer müzik yazısı ile yazılmış besteleri deşifre edip yayınlamıştır. Ona göre, Sümerlerden gelen müzik yazısı, Mezopotamya'nın Sami kavimlerine ve Babillilere yayılmıştır. Ancak Galpin'in fikirleri bazı bilginler tarafından henüz teori olarak kabul edilmektedir.

Sümer ve Babillilerden sonra eski Mısırlılar da müzik yazısını kullanmış, bu yazı İbranilere ve Habeşler gibi diğer Sami kavimlere geçmiştir. Çinliler ve Hindular da yaklaşık 2000 yıl önce kendi müzik yazı sistemlerini geliştirmişlerdir. Arâmiler ve Süryaniler, Sümer ve Mısır müzik yazılarını geliştirmişler ve Yunanlılar da bu Yakın Doğu Mezopotamya-Mısır medeniyetinin unsurlarını iktibas ederek nota yazısını kullanmışlardır. Girit ve İyonya üzerinden Yunanistan'a gelen nota yazısı M.Ö. VI. yüzyıldan önce kullanılmaya başlanmıştır. Yunan notası da diğer antik notalar gibi alfabe notasıydı, yani sesler harflerle gösterildiği belirtilmektedir (Öztuna, 1987).

Batı müzik notasyonunun gelişimi ve Türk müziğine etkisi üzerine önemli bilgiler bulunmaktadır. Melodik seslerin yükseltilmesinin "*Acutus, Gravis, Secondicus*" gibi isimlerle ifade edildiği ve notalama denemelerinin zamanla geliştiği belirtilmektedir. XVI. yüzyılda çizgi sayısının sekize çıkması ve Batı notasının 1730 yıllarından itibaren günümüzdeki şeklini almaya başlaması önemli gelişmeler arasında yer almaktadır

(Yurdacan, 2019). Leh asıllı Ali Ufkî Bey (Alberto Babavio), Batı notasını Türkiye'de ilk kez kullanmış ve "*Mecmua-î Saz-ü Söz*" eserini bu nota sistemiyle yazmıştır. Batı notasının Türkiye'ye Sultan II. Mahmut zamanında girişi ve Abdülmecit zamanında iyice yerleştiği, ancak eski müzikşinasların daha uzun süre Hamparsum notasını kullandıkları belirtilmiştir. Türk müziğinin özel ses sisteminden dolayı Batı notasına adaptasyonu, H. Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek gibi isimler tarafından ele alınmış ve zamanla geliştirilmiştir. Günümüzde kullanılan nota sistemi, bu süreçte geliştirilen yeni işaretlerle oluşturulmuştur. Türk müziğinin öğretim ve aktarımında "*meşk*"² adı verilen bir sistem kullanılmıştır. Bu sistemde öğrenci, öğreticinin karşısında onun söylediklerini, yaptıklarını ve gösterdiklerini izleyerek öğrenmekte ve tekrarlamaktadır. Ancak bu sistemin binlerce eserin değişmesi veya unutulup yok olmasından sakınmaktadır. Türk müzik yazısının tarihi çok eskilere dayanmasına rağmen, Türk müzisyenler tarafından pek kullanılmamıştır (Yurdacan, 2019).

1.2. TÜRK MÛSİKÎSİNDE DÖNEMLER

XIII. yüzyıl, Türk müziği için dönüm noktalarından biri olmuştur. Bu dönemde dünya, Cengiz Han ve Moğolların yarattığı büyük sarsıntılarla karşılaşmış, Türk âlemi de bu durumdan etkilenmiştir. Moğolların geçici üstünlüğü altında, Asya'nın büyük bir kısmı ve Doğu Avrupa Moğol hâkimiyetine girmiştir. Aynı yüzyılın ikinci yarısında, Batı Türkleri yani Anadolu Selçuklu İmparatorluğu ve Doğu Türkleri, yani Türkistan ve Harzem-Şah'lar da Moğol egemenliğine düşmüşlerdir. Bu dönemde, Türkler maddi kayıplar yaşamış, ancak İslam Türk edebiyatı gelişmeye başlamıştır (Berker, 1985).

XIII. yüzyılın ikinci yarısında Anadolu'da Yunus Emre ile Mevlevi tarikatının temellerini atan Mevlana Celaleddin Rumi ve Bektaşî tarikatı kurucusu Hacı Bektaş Veli gibi önemli Türk mutasavvıfları, Türkiye'nin manevi kalkınmasında önemli roller oynamışlardır. Mevlevilik, müziğe büyük önem vermiş ve Mevlana'nın oğlu Sultan Veled'in yetenekli bir bestekâr olması, bu dönemde Türk müziğinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. XIII. yüzyılda Azeri Türklerinden Safiyüddin Urmiye, Türk müzikolojisinin ilk kaynağı olarak kabul edilen "*Şerefiye*" eserinde Türk müzik sistemi ve esaslarını detaylandırmıştır (Sezikli, 2007). Sir C. Hubert Parry, Safiyüddin'in fizik ve matematik esaslarıyla açıkladığı Türk dizisini "*tahayyülü bile muhal derecede mükemmel*"

² Meşk: Uzatma, uzun uzun yazma, bir öğretmenin öğrencisine alıştırma yapması amacıyla resim ve yazı yaptırması, bir şeyi öğrenmek için el alıştırmalarının yapılması, bilmeyen birine birşeyi öğretme, yazı veya müzik dersi, yazı örneği anlamlarına gelmektedir.

ses dizisi" olarak nitelendirmiştir (Berker, 1985). Helmholtz, Kiesewetter, Baron Carra de Vaux, Baron d'Erlanger, Rauf Yektâ, H. Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi gibi müzikologlar da benzer görüşleri paylaşmışlardır (Öztuna, 1987). Safiyüddin ve Farabi'nin eserlerinde, Yunan müzik sistemini takip etme pratiği son bulmuş ve bu dönemde, Kutbüddin Şirazi "*Dürretü't-Tac*" adlı eserinde Safiyüddin'i takip etmiştir (Berker, 1985).

Safiyüddin'in "*Remel*" usulündeki "*Nevruz*" bestesi, Sultan Veled'in "*Acem Devri*" usulündeki "*Acem Peşrevi*" ve "*Sengin-Semaî*" usulündeki "*Irak Saz Semaîsi*" gibi eserler, Türk müziğinde notaları elimize ulaşan en eski eserler arasındadır ve XIII. yüzyılın ikinci yarısından günümüze ulaşmıştır.

XIV. yüzyıl sonlarından XVIII. yüzyıl başlarına kadar Türk müziğinin gelişiminde önemli olaylar ve kişiler şu şekilde belirtilmektedir:

a) Ortaçağ'ın son 50 yılında, Türk dünyasında Timur ve Yıldırım Bayezid arasındaki çatışmalar, Anadolu Birliği'nin ve Bizans'ın alınmasının gecikmesine sebep olmuştur. Bu dönemde, II. Murad gibi Osmanlı hükümdarları kültürel ve entelektüel faaliyetleri desteklemiş, Türk müziğinin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Hıdır ibn Abdullah'ın "*Edvâr*", Mercimek Ahmed'in "*Kaabûs-nâme*", Bedr-i Dilşad'ın "*Murad-nâme*", ve Abdülkadir'in "*Kenzü'l-elhan*" gibi eserleri bu dönemin önemli çalışmaları olarak gösterilmektedir (Berker, 1985).

b) Hoca Hafız Abdülkadir Meragi, XIII. yüzyılda dünyaya gelmiş ve 1435'te vefat etmiştir. Bağdat, Semerkand ve Herat'ta önemli mûsikî eserler ile katkıda bulunmuş, "*Kenzü'l-Elhan*" ve "*Câmiu'l-Elhan*" gibi eserlerle Türk müziği üzerine derin bilgiler sunmuştur. Eserleri, müzik tarihi açısından büyük önem taşımaktadır (Berker, 1985; Öztuna, 1987).

c) XV. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un fethi ve Osmanlı başkentinin İstanbul'a taşınması, şehri bir sanat merkezi haline getirmiştir. Fatih Sultan Mehmet, II. Bayezid ve Sultan Korkut gibi hükümdarlar, sanatı ve müziği desteklemişlerdir. Bu dönemde birçok müzikoloji eseri sunulmuş ve Safiyüddin'in yolu müzikolojide takip edilmiştir.

d) XVI. yüzyıl, Türk dünyasının en güçlü dönemi olarak görülmektedir. Bu dönemde Timuroğulları, Safeviler ve Şeybânîler gibi Türk imparatorlukları, kültür ve

sanatta önemli gelişmelere imza atmıştır. Ancak bu asırda Türk müzikolojisinde önemli bir aşama kaydedilmemiştir.

e) XVII. yüzyıl, Türk müziğinde büyük gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde bestecilik ve icra alanında ilerlemeler olmuş, müzikolojide ise Santûrî Ali Ufkî Bey ve Demetrius Kantemiroğlu gibi önemli isimlerin eserleri ön plana çıkmıştır.

f) Klâsik öncesi dönemin belli başlı bestecileri arasında İtri, Hatip Zâkiri Haşan Efendi, Recep Çelebi ve diğerleri yer almaktadır. Bu dönemde birçok önemli eser bestelenmiş ve Türk müziğinin zenginliği ve çeşitliliği artmıştır.

XVIII. yüzyıl başlarında başlayan ve Dede Efendi'nin (1778-1846) dönemine kadar uzanan klasik Türk müziği dönemi, Türk dünyasının batıya yönelik dönüşü ve medrese eğitiminin gerilemesi gibi faktörlerin etkisi altında gelişim göstermiştir. Bu dönemde, Türk müziği özellikle beste alanında önemli bir tırmanışa geçmiştir:

a) Lale Devri: III. Ahmet'in (1673-1736) saltanatının ikinci döneminde, Damat Nevşehirli İbrahim Paşa'nın (1660-1730) sadrazamlığı sırasında Lale Devri başlamış ve bu dönem sanatçılara büyük destek sağlamıştır.

b) Sanat Müziği ve Halk Müziği Ayrımı: XVIII. yüzyılın ilk yarısında halk ve sanat müziği birbirine yakinken, yüzyılın ikinci yarısında, özellikle III. Selim döneminde, bu iki müzik türü arasındaki ayrım belirginleşmiştir. Halk müziği, klasik bestecilerin seviyesinde eserler üreten besteciler tarafından zenginleştirilmiştir.

c) III. Selim Ekolü: III. Selim'in 18 yıllık saltanatı sırasında Türk müziği yeni makamlar keşfetmiş ve bestecilik alanında büyük bir atılım yapmıştır. III. Selim, Humparsum ve Şeyh Abdülbâkî Nâsır Dede'ye iki ayrı sistemde nota icadı yaptırmış ve bu kişiler tarafından notaya alınan eserler, bu dönemin müzikal mirasını günümüze taşımıştır.

d) Klasik Dönemin Seçkin Bestecileri: Bu dönemde, İtrî (1640-1712), Şeyh Ali Şir-u Ganî (1635-1714), Kantemiroğlu (1673-1721), Şâkir Ağa (1779-1840), Emin Ağa (1750?-1814), Dellâlzâde (1797-1869) ve Kutb-ı Nâyi Şeyh Osman Dede (1652-1730) gibi besteciler Türk müziğinin zenginleşmesine büyük katkı sağlamışlardır. Ayrıca III. Selim döneminde, Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821) ve Dede Efendi (Hammâmîzâde İsmail Dede) (1778-1846) gibi isimler klasik dönemi sona erdirip Neo-Klasik dönemi başlatmışlardır.

Dede Efendi'den (1778-1846) Hacı Arif Bey'e (1841-1884) kadar uzanan Neo-Klasik dönemde, Türk müziğinde önemli değişimler ve gelişmeler yaşanmıştır:

a) Klasik Kuralların Sarsılması: Bu dönemde, III. Selim ekolünün sıkı klasik kuralları sarsılmaya başlamış, ünlü besteciler geleneksel büyük formdaki eserler yerine, halka yönelik daha küçük formdaki eserlere yönelmiştir.

b) Dede Efendi'nin Katkıları: Dede Efendi, bu dönemin başlatıcısı olarak kabul edilmekte ve 500'den fazla bestesiyle klasik dönemlerin en büyük bestecileri arasında sayılmaktadır. Onun eserleri, Ayin-i Şerif'ten Köçekçe'ye kadar geniş bir yelpazeyi kapsamakta ve bunların 276'sı günümüze kadar ulaşmıştır.

c) Neo-Klasik Dönemin Önemli Bestecileri: Dede Efendi'nin yanı sıra, Dellâlzâde İsmail Efendi (1797-1869), Zekâi Dede Efendi (1825-1897), Tanbûrî Ali Efendi (1836-1902) ve II. Mahmûd (1785-1839) gibi besteciler, Türk müziğinin gelişimine büyük katkılar sağlamışlardır.

d) Müzikolojide Yenilikler: Bu dönemde, Humparsum ve Şeyh Abdülbâkî Nâsır Dede gibi müzikologlar, III. Selim'in emriyle nota sistemleri geliştirmiş ve pek çok eseri notaya alarak bu eserlerin günümüze ulaşmasını sağlamışlardır.

e) Kültürel Çeşitlilik ve Gelişim: Bu dönem, kültürel çeşitlilik açısından zengin bir dönem olmuş, halk müziği ve sanat müziği bestecileri arasında yeni bir sentez oluşmuştur. Hacı Arif Bey gibi besteciler, bu dönemi sona erdirip Romantik Dönemi başlatarak Türk müziğinin geleceğine yön vermişlerdir.

Hacı Arif Bey'den (1831-1884) Hüseyin Sadettin Arel'e (1880-1955) kadar uzanan ve yaklaşık yarım yüzyılı kapsayan Romantik Dönem, Türk müziğinde belirgin değişimlere sahne olmuştur. Bu dönemin özellikleri şu şekilde sıralanmaktadır:

a) Romantik Dönemin Karakteristikleri: Gelişen uygarlık ve modern yaşam tarzı nedeniyle insanların sanata daha az zaman ayırması, büyük formdaki eserler yerine küçük formdaki eserlerin tercih edilmesi, III. Selim döneminden itibaren şarkı formunun öne çıkması, katı klasik kuralların yerini halka yakınlığına, içtenliğe, duygu inceliğine ve yüceliğine verilmesi, ulusal ve geleneksel özelliklerin daha fazla önemsinmesi Romantik Dönemin temel özellikleri olarak ön plana çıkmaktadır.

b) Önemli Besteciler ve Gelişmeler: Romantik Dönemin öne çıkan bestecileri arasında Hacı Arif Bey (1831-1884), Şevki Bey (1860-1891), Nikoğos Ağa (1836-1885),

Tanbûrî Ali Efendi (1836-1902), Giriftzen Asım Bey (1851-1929), Ahmet Rasim Bey (1864-1932), Bimen Şen (1873-1943), Rakım Elkutlu (1872-1948) gibi isimler bulunmaktadır. Bu dönemde, müzikoloji alanındaki resmi çalışmalar durgunluk yaşasa da, Rauf Yekta (1871-1935), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) gibi kişilerin kişisel çabalarıyla Türk müzikolojisi üzerindeki çalışmalar devam etmiştir.

c) Kültürel ve Sanatsal Etkileşimler: Romantik Dönem, batılılaşma hareketlerinin yoğunlaştığı, bilim, kültür ve sanatta Batı etkisinin doruğa ulaştığı bir dönemdir. Türk müziğinin resmi öğretimden kaldırılmasına rağmen, bu dönemde besteciler, sanatçılar ve müzikologlar, Türk müziğinin gelişimine önemli katkılar sağlamışlardır.

XX. yüzyılın başlarından günümüze uzanan ve Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ile başlayan Türk müziği reform dönemi, Türk toplumunun ve kültürel değerlerinin Batı'ya yönelmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu dönemin temel amacı, Türk müziğinde yapılan değerlendirme hatalarını düzeltmek ve Batılılaşma yerine çağdaşlaşmayı hedeflemektir.

a) Türk Müziğinde Reform Gerekçesi: Mehterhane'nin kaldırılıp yerine "*Mızıka-yı Humâyûn*"un kurulması ve daha sonraki süreçlerde Türk müziğinin resmi öğretimden çıkarılması gibi olaylar, Türk müziğinin üretimsiz ve disiplinsiz kalmasına yol açmıştır. Bu durum, Türk müziğinde seviye kaybı ve yozlaşma tehlikesini beraberinde getirmiştir (Cunbur, 1981).

b) Arel Ekolü: Hüseyin Sadettin Arel ve arkadaşları Dr. Suphi Ezgi, Prof. Salih Murad Uzdilek ve öğrencileri, Türk müziği üzerindeki değerlendirme hatalarını düzeltme ve bu müziği yeniden devlet denetimine alıp çağdaşlaştırma yolunda bir akım başlatmışlardır. Bu akımın stratejisi, Türk müziği bilgisini çağdaş metodlarla topluma yaymak ve Türk ses sistemi içinde çağdaşlaşmayı ve çok sesliliği teşvik etmektir (Arel, 1969).

c) Reform Döneminde Seçkin Müzisyen, Yönetici ve Besteciler: Arel ekolü mensupları arasında Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi,ERCÜMEND BERKER, Yılmaz Öztuna, Nevzat Atılg, Alâeddin Yavaşca, İsmail Baha Sürelsan, Haydar Sanal, Yalçın Tura, Mutlu Torun, Cahit Atasoy, Necdet Varol, Burhan Yılmaz Uysal, Cinuçen Tanrıkorur, Selâhattin İçli ve Şerif Muhiddin Targan gibi önemli isimler bulunmaktadır. Bu dönemde,

Türk müziği ses sisteminde bir sekizlinin 24 eşit olmayan aralığa bölündüğü ve 24 perde içerdiği keşfi de gerçekleştirilmiştir (Uzdilek, 1977).

2. TÜRK MÛSİKÎ SAN'ATI SES İCRACILIĞI

2.1. SES İCRACILIĞINI TANIMAK

Türk müzik kültürünün geçmişten günümüze aktarımı, geleneksel olarak "meşk" adı verilen, hafızadan hafızaya geçen bir sistemle gerçekleşmiştir. Bu aktarım şekli, öğrenileni taklit etmeye dayalıdır. İslam kültüründe, Arap filozof el-Kindi tarafından geliştirilen ebced notası, Türk müzik teorisyenleri tarafından 10. yüzyıldan itibaren bazı değişikliklerle benimsenip uygulanmıştır. Batı müzik notasyon sistemini ilk kez kullanan kişi Ali Ufkî'dir. Ufkî, kendi besteleri ve dönemin diğer bestecilerinin eserlerini bu yeni notasyonla derlemiştir. Ancak, dönemin bestecileri ve icracıları, Türk müziği icra özelliklerini bu yeni sistemle tam olarak yansıtamayacağını düşündüğünden, Ufkî'nin sistemi geniş çaplı kabul görmemiştir (Toksoy, 2019).

Ufkî'nin çalışmalarından sonra da Batı notasyon sistemi üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Ancak, makam, perde, icra dinamikleri ve usul kuralları gibi unsurların notasyonla tam olarak ifade edilememesi, bu sistemlerin müzik bilginleri tarafından genel olarak kabul görmesini engellemiştir (Gönül, 2021). XIX. yüzyılın başlarında, Mûsikâ-i Humâyûn'un kuruluşuyla birlikte Batı notasyon sisteminin kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır. Ancak, bu geçiş süreci ve sonrasında, Batı notasyon sisteminin Türk müzik üslubu ve tavırlarını yeterince yansıtamaması gibi bazı olumsuz yönler de ortaya çıkmıştır. Özellikle icracılar, üslup ve tavır konularında meşk sisteminin müzik eğitimindeki önemini savunmuşlardır. "Üslup" terimi, ekoller ışığında belirlenen form özellikleriyle eserlerin nasıl icra edileceğini ifade ederken, "tavır", icracının esere kendi sanatsal birikimi ve özgün icra becerileriyle kattıkları anlamına gelmektedir (Yıldırım, 2023).

Batı müzik geleneğinde notalar, sözlü ve çalgı müziğinin doğrudan uygulandığı temel araçlardır. Buna karşılık, Türk müziğinde, notasyon sadece bazı süslemeleri içermekte ve icra edilen müziğin tamamını kapsamamaktadır (Ayaz ve Kaplan, 2020). Türk müziği, esas olarak perde müziği olduğundan, notasyon dışında bir icra gerçekliği bulunmaktadır. Makamlardaki perde değişimlerinin dinamik yapısı, kullanılan notasyonun Türk müziği icrasının özelliklerini tam olarak karşılamadığı görüşünü

doğurmuştur. Bu bakış açısı, tarihi icra ustaları tarafından da paylaşılmaktadır (Gönül, 2021).

Türk müziği icrasının özünde, ustalık kültürünün merkezi bir rol oynadığı vurgulanmaktadır (Kurubaş, 2021). Meşk sistemi sırasında, öğrenciler sadece üslup ve tavır özelliklerini değil, aynı zamanda perdelerin doğru kullanımını da öğrenmektedirler. Notasyon, perde sorununu belirli bir ölçüde çöze de, üslup ve tavır konuları farklı bir problem teşkil etmektedir. Farklı formların icra üsluplarını notasyonda göstermek bazen mümkün olabilmekte, ancak bu, tüm arşivler için uygulanabilir olmamakla birlikte notasyonun görsel karmaşıklığına neden olmaktadır. Örneğin, gazel ve kasîde formları, ilk bakışta benzer görünse de, icra üslubu açısından büyük farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar, notasyon veya yazılı açıklamalarla tam olarak ifade edilememekte ve bir icra örneği olmaksızın kavranması zor olmaktadır (Durgutlu, 2013).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki batılılaşma hareketleri, geleneksel müzikte de etkisini göstermiş ve devlet desteğinin azalmasına yol açmıştır. Dâr'ül Bedî' ve Dâr'ül Elhân gibi kurumlarda Batı usulü müzik eğitimi uygulanmaya çalışılmış, ancak bazı hocalar öğrencilerine meşk usulüyle de öğretim yapmaya devam etmişlerdir. Cumhuriyet dönemi sonrasında kurulan konservatuvarlarda da bu durum devam etmiş, ancak zamanla meşk usulünün etkisi azalmıştır. Bu açık, bazı hocalar tarafından icracıların ses kayıtlarının öğrencilere dinletilmesiyle kapatılmaya çalışılmıştır (Hatipoğlu, 2013).

Akademik müzik eğitim kurumlarında, geçmişle bağlantı kurarak ve günümüz kaynaklarını bilimsel bir süzgeçten geçirerek gerçekleştirilecek eğitim, müzik mirasımızın gelecek kuşaklara eksiksiz aktarılmasını sağlamaktadır. Meşk yöntemi, çağın gereklerini kullanmayı reddetmemektedir; önemli olan, sanatçı olma yolunda öğrencinin bir hocaya ihtiyaç duymasındır (Gönül, 2021). Nota ağırlıklı müzik eğitimi, meşk usulünden kopmadan Türk müziğinin icra özelliklerini aktarmaktadır. Günümüzde konservatuvarlardaki ses eğitimi derslerinde hocalar, öğrencilere notasyonla birlikte kendi deneyimlerini aktarmakta ve hangi icracıları dinlemeleri gerektiği konusunda rehberlik etmektedirler. Ancak, notasyonla birlikte meşk usulü eğitim ve Türk müziği icra özelliklerini ortaya koyan çalışmaların yapılması gerekmektedir (Hatipoğlu, 2013; Gönül, 2021).

Bu bağlamda günümüzde Türk müziği konservatuvarlarında nota eğitimi zorunlu olduğu gibi ses icracılığının özelliklerinin öğrencilere aktarılması, icra hocasının yeterliliğine veya eski ustaların kayıtlarının dinletilmesine bağlı şekilde gerçekleştirilmektedir. Bu süreçte, her icracının kendine has yorumlarının hangisinin uygulanacağı konusu önem taşımaktadır. Nota çalışmaları ve icra tavırları, tek bir icracının yorumlarına odaklanarak gerçekleştirildiğinde, bu yöntem yetersiz kalabilmektedir. Çeşitli üsluplardaki formların farklı tavırlarla öğrencilere aktarılması, onların tam donanımlı olarak mezun olmalarını sağlamada kritik rol oynamaktadır. Farklı formların farklı tavırlarla öğrencilere sunulması, Türk müziği icrasındaki genel kabul görmüş yorum unsurlarının kazanılmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir (Yıldırım, 2023).

Genel olarak bakıldığında, bu sorunlara çözüm olabilecek notasyon çalışmalarının nicel olarak yetersiz olduğu görülmektedir. Her icracının kendine has yorumlarının notaya dökülmesinin zorlukları ve zaman alıcı oluşu bu durumun nedenleri arasında gösterilmektedir. Bu problem, her bir icracının tavır özelliklerini ortaya koyan profesyonel çalışmaların artmasıyla aşılabileceği belirtilmektedir. Bu bağlamda, Türk müziği icra ve tavır özellikleri çalışmaları büyük önem taşımaktadır. Her bir çalışma, bir sonraki çalışmaya temel hazırlayacak nitelikte olmaktadır (Uras, 1998; Aktaş, 2014).

Geleneksel icranın, Türk müziğindeki üslup ve tavır özellikleriyle yakından ilişkili olduğu ve bu özelliğin yüzyıllardır süregelen meşk sistemi ve usta-çırak ilişkisiyle mümkün olduğu düşüncesi, geçmişte olduğu kadar güçlü olmasa da, günümüzde hala devam etmektedir. Notasyonun kullanımıyla eser öğrenme süresi kısılmasına rağmen, Türk müziği icrasını yansıtmada yetersiz olduğu düşüncesi uzun süre notaya karşı direnç oluşturmuştur. Özellikle Cumhuriyet sonrası eğitim sisteminde notanın önemi artmış ve müzik eğitimi veren kurumlarda vazgeçilmez bir unsura dönüşmüştür. Ancak, Türk müziğinde üslup-tavır karşılığının tam olarak bulunmadığı düşüncesiyle, hala usta-çırak ilişkisinin önemi vurgulanmakta, geleneksel icracıların kayıtlarının dinletilmesi ve ders hocasının yeterli icra becerisine sahip olması durumunda bu ilişkinin sürdürülmesi önerilmektedir. Nota, eserin hafızada tutulmasında önemli bir rol oynamaya devam etmektedir. Geleneksel icra anlayışında, üslup-tavır ilişkisinin doğru bir şekilde sürdürülmesinin temel meselelerinden biri, yorum unsurlarının doğru yerde ve doğru şekilde kullanılması olmuştur (Yıldırım, 2023).

2.2. ÜSLUP VE TAVIR

Üslup ve tavır kavramları, hem edebi hem de müziksel bağlamlarda önemli bir yer tutmaktadır. Üslup, bir yazarın veya sanatçının kendine özgü anlatım tarzını ifade ederken, tavır ise davranış veya duruş anlamına gelmektedir. Türk Dil Kurumu'na göre üslup "yazıya özgü teknik" olarak tanımlanırken, Türkiye'de daha çok "bir yazarın veya kişinin hikâyesi, anlatımı, tarzı" olarak kullanılmaktadır. Tavır ise İngilizce'de "attitude" olarak tanımlanmakta olup, Türkçede "durum" ve "davranış" anlamlarına gelmektedir (Önal, 2008).

Türk müziğinde üslup ve tavır kavramları önemli bir yer tutmaktadır. TDK, tavrı "durum, davranış, konum" olarak tanımlarken (TDK, 2024), Gazimihal (1961) tavrı "ritim" olarak belirtmiştir. Özbek (1998) ise tavrı "bir sanatçının, bölgenin veya topluluğun kendine özgü vizyonu, anlayışı ve ifadesi; söyleme şekli; üslup" olarak tanımlamaktadır. Bu, melodilerin bölgesine, türüne ve biçimine göre sunulmasını sağlayan bir seslendirme yöntemidir. Türk müziği, genellikle sözlere dayalıdır ve bu nedenle müzik sözlerle birlikte bestelenmektedir. Batı müziğinden farklı olarak, Türk müziği çoksesli değildir ve insan sesine odaklanmaktadır. Çalgılar, insan sesine eşlik eder ve insan sesinin mükemmelleştirilmesine yönelik çaba göstermemektedir. Türk müziği, farklı bir ses sistemine sahiptir ve insan sesi temel bir unsurdur (Tarkum, 2017).

Üslup, bir eseri okurken dikkat edilmesi gereken kuralları ve uygulamaları içerirken, tavır daha kişisel ve öznel bir anlam taşımaktadır. Nevzat Atlığ, tarzın daha geniş bir kavramsal içeriğe sahip olduğunu ve tutumun kişisel bir anlam içerdiğini belirtmiştir. Alâeddin Yavaşca ise koro ve solo icralarda üslup ve tavır arasında ayrım yaparak, üslubun grup icrasında, tutumun ise solo icrada daha çok kullanıldığını ifade etmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin, üslup ve tavrın performanstan önce tamamlanması gerektiğini vurgulamış, Erol Deran ise üslubu biçim olarak tanımlarken, tutumun gerçek bir anlam olduğunu belirtmiştir. Bülent Aksoy, üslubun evrensel edebiyatta kullanımını incelemek için diğer dillerdeki eşdeğerlerinden veriler elde etmiş ve kelimenin sözlü kültürde kullanılmakta olduğunu, üslubun ise son 560 yıldır kullanıldığını belirtmiştir. Aksoy ayrıca, edebi kültürün üslup, tarz, ekol gibi Batı'dan gelen sözcükleri kullandığını vurgulamaktadır. Özer Özel, tutumun icracıların dönemlerinin ihtiyaçlarına göre bütünleştirilmesi sonucu oluştuğunu vurgulamaktadır. Bir tutum, bir grup onu takip ettiğinde stil haline gelmektedir. Çiğdem Yarkın ise icracının icrasında ve başka bir

kişiden aktarılan eserde bestecinin üslubunu anladığında tavrının ortaya çıktığını ifade etmektedir (Özpek, 2018).

Cumhuriyetin ilanından sonra, geleneksel unsurların yeterince anlaşılabilmesi ve geleceğe aktarılabilmesi nedeniyle Türk müziğinde üslup eksikliği yaşanmıştır. Bu eksikliğin birçok nedeni ve bu nedenlerin bağlı olduğu çeşitli faktörler bulunmaktadır. Eğitimin yetersizliği ve bu eğitimi destekleyecek yeterli kaynağın oluşturulabilmesi, bu eksikliğin başlıca nedenleri olarak görülmektedir (Çelikel ve Özkul, 2021). Türkiye'de Cumhuriyet'ten bu yana yeterli envanter çalışması yapılmamıştır ve pek çok kültürel değer ya yurt dışına kaçırılmış ya da ilgisizlikten dolayı yok olmuştur. Bu kültürel mirasın ürünleri, değerli olsun ya da olmasın, mirasçıları en ağır şekilde suçlanmış ve aynı zamanda "eski zamanlara ait olanların yok edilmesi gerektiği" görüşüyle karşı karşıya kalmışlardır (Çalışkan, 2023).

Sanatlarında önemli görevleri kendi kaynaklarıyla gerçekleştiren üst düzey icracılara ve öğretmenlere yeterli desteğin sağlanabilmesi, Türk müziği sanatının icra tarzının diğer mecralara ayak uydurabilmesine neden olmuştur. Bunun sonucunda Türk müziği geleneklerinden uzaklaşmıştır. Dünyadaki teknik gelişmelerin müziğe yeterince yansıtılabilmesi nedeniyle Türk müziğinin daha da demode hale gelmesi kaçınılmaz olmuştur. Türkiye'de kendilerini aydın olarak gören insanlar, diğer ülkelerdeki aydınlar gibi davranmadıkları ve kendi kültür ile tarihlerine olan ilgiyi yeterince sürdüremedikleri için istemeyerek de olsa kültürel erozyona yol açan faaliyet ve düşünce ortamlarına katılmışlardır. Bu nedenle, önceki yüzyıllara kadar çok güçlü sayılan bu müziğin geldiği noktanın belirlenmesi, konunun öneminin anlaşılması açısından büyük önem taşımaktadır (Akbel, 2021).

Dini eserlerin üslubu, insanlıkla birlikte var olan bir kavramdır. İlk insan ve ilk peygamber Hz. Adem'den başlayarak yaratıcının emir ve yasaklarını ileten bir elçi olmuştur. Sesin olduğu yerde müzik de vardır ve dolayısıyla din ve müzik ya da dini müzik insanın ilk yaratılışıyla başlamıştır. İslam inancında müzikle ilgili nihai bir "nas" (değişmez son karar) bulunmamaktadır. Müziğin İslam'daki yeri, din alimleri, hukukçular ve müctehid imamların (kaynaklara dayanarak karar veren saygın alimler) içtihatlarına ve düşüncelerine bağlı olarak açıklanmaktadır. Eğer müzik türüne ve icrasına göre insani değerleri aşağılıyor ve dinleyicide nefisî duygular uyandırıyor ise "lehvi" (zaman kaybı, israf) ve hatta "haram" olarak kabul edilmektedir. Ancak manevi ve yüce duygular uyandırıyor ise "caiz" (yapmakta sakınca yok) ve hatta "helal" sayılmaktadır. Bu

değerlendirme, aynı zamanda icracının ve dinleyicinin durumuna ve seviyesine de bağlıdır (Özpek, 2018).

Klasik eserlerde üslup, belirli bir teknik ve estetik yapıya sahip olup, kendi türünde örnek kabul edilen, kural ve ideallere uygun, belirli geleneksel koşullar altında oluşturulan ve belirli bir süre içinde mükemmelliğe ulaşan eserler olarak tanımlanmaktadır. Türk makam müziği icracısının klasik tonlarda ve tarzda çaldığı veya söylediği, akla ilk gelen kelimenin klasik anlamıyla genel kabul görmüş ve basit bir icra olarak belirtilmektedir. Klasik sonrası eserlerde üslup ise, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren gelişen yeni sanat akımları ile değişmiş ve Türk müziğinde "romantik edebiyat" doğmuştur (Zeybek, 2013).

3. MUSTAFA DOĞAN DİKMEN

1958 yılında Ankara’da doğdu, İlk, orta ve lise tahsilini Ankara’da tamamlamıştır. 1974-1977 yılları arasında Ankara Radyosu ses ve saz sanatçılarından; Yüksel Bozbay ve Ekrem Vural ile ayrıca Ahmet Hatipoğlu başkanlığında kurulan “Tasavvuf Müziği Topluluğu”nda meşk yapmıştır. Bu tarihlerde Ankara Radyosu’nda istisna akdi ile “Kudümzen” olarak çalışmıştır. 1978-1983 İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü’nde Lisans eğitimini tamamlamıştır. 1994 İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde Yüksek Lisans yapmıştır. Bu sırada, Belkıs Aran’dan şan; Tülûn Korman, Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca ve Kâni Karaca’dan repertuar; Niyâzi Sayın’dan Ney eğitimi almıştır. 1981 yılında TRT İstanbul Radyosu’nda “Ses Sanatçısı” olarak görev yapmaya başlamıştır. İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı’nda; repertuar-üslûp, Türk Müziği sofej-nazariyâtı hocası olarak (1985-1997), daha sonra 2011-2014 yılları arasında Öğretim Görevlisi olarak göreve yapmıştır. Adapazarı ve İzmit Belediye Konservatuvarları’nda 2 yıl; YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Müzik Toplulukları Programı’nda Fasıl Şarkıcılığı Dalı’nda 4 yıl Öğretim Görevlisi olarak ders vermiştir. 2005-2010 yılları arasında “İstanbul Büyükşehir Belediyesi, CRR Türk Müziği Topluluğu’nda Müzik Direktörlüğü yapmıştır.

İstanbul ve çeşitli illerimizde verdiği konserlerin yanı-sıra, Uluslararası Festivallerde konserler vermiştir. Toplam 36 albümde (2 Adet Tasavvuf Müziği albüm-kaseti) yer almıştır. 1999 yılında ilk özel albümünü (Osmanlı’dan Cumhûriyet’e Mûsikî Mîrâsımız-Uşşak Faslı) çıkarmıştır. “2010 Avrupa Kültür Başkenti İstanbul” kültür etkinlikleri çerçevesinde projelendirdiği “Dârü’l-Elhân Külliyyâtı”nın sözlü eser icrâlarını

(Multi-medya albüm) yaparak toplam 259 klasik Türk Müziği Eseri'nin; didaktik maksatla kaydını gerçekleştirmiştir (199 sözlü; 60 saz eseri). 2012 yılında Unesco tarafından kabûl ve ilân edilen “San’ât Yılı” çerçevesinde (Buhûrî-zâde Mustafa İtrî'nin Efendi'nin vefâtının 300'üncü yıl dönümü) İTRÎ'nin 10 eserinden müteşekkil; albüm yapmıştır. Avrupa'da (Almanya, Yunanistan) ve Amerika'da konserleri vesilesiyle “Tekke Mûsikîsi ve icrâ tavrı”, “Türk Mûsikî San’âtındaki Sözlü Eser Formları ve Özel İcrâ Tavrıları” konu başlıkları çerçevesinde çok sayıda konferans ve seminer vermiştir. Kültür Bakanlığı işbirliği ile gerçekleştirilen bazı şarkı yarışmalarında Seçici Kurul Başkanlığı ve jüri üyeliği yapmıştır. “Meşk” sistemi ile öğretile gelen Türk Müziği'nin günümüzde sürdürülmesine katkısı bulunmaktadır. Münir Nûreddin Selçuk, Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıdkı Sezgin ve Kâni Karaca'dan intikâl eden icrâ tavrılarını sürdürmektedir. Dünyada; Sarband (4Adet albüm), Concerto Köln (2 Adet albüm), King's Singers (1 Adet albüm), Berlin Philharmonie-Orkestra, Kudsi Erguner Ensemble (2 Adet albüm), Lâlezâr (4 Adet albüm-Albüm, takım olarak; Amerika'da “The best of the world music 1'incilik ödülü almıştır), Sultan's Minsterels, Bosphorus, Al Kindî Ensemble (1 Adet albüm), Alaturka Records (3 Albüm) gibi müzik toplulukları ile çalışmıştır. Yayımlanmamış bir çevirisi (Hânende Güfte Mecmuası-Güftelerinin Bugünkü Dile Çevirisi-İTÜ sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi), çeşitli dergilerde (Andante, Mostar Mûsikîşinas, Alaturka Records-Kebikeç, Serdivan Fikir Sanat Akademi Ajansı) yayımlanmış makâleleri bulunmaktadır. Halen çeşitli makaleleri yayımlanmaktadır. 2000 yılında TRT'de ses sanatçılığının yanı sıra “Topluluk Şefi” ve “Program yapımcısı” olarak da görev yapmaya başlamıştır. TRT İstanbul Radyosu'nda; 2022 yılı sonunda emekli olana kadar, “Mûsikîye Dâir” (2022 itibarı ile 20.yıl) ve canlı yayınlanan “Klasik Türk Müziği Saati” (2000 yılı itibarı ile 22. yıl) programını hazırlayıp sunmuştur. Yayınlanmış olan bu programları için; “2013 İtrî Türk Müziği”, 2020 “Türkiye Yazarlar Birliği” Radyoculuk Ödüllerinin sahibi olmuştur. 2000 yılında kurduğu “Akis Ensemble” ile çeşitli uluslararası festivallerde Türk Müzik Kültürü ve Geleneksel İcrâsını tanıtım amaçlı konserler vermiş ve vermeye devam etmektedir. 2009 yılında; Uğur Işık'ın kurduğu “Alaturka Records” un kurucu üyelerindendir. Yurt içinde ve dışında konserine iştirak etmiş ve etmeye devam etmektedir. TRT İstanbul Radyosundan Ses Sanatçısı ve Topluluk (koro) Şefi ve Program Yapımcısı olarak emekli olmuştur (18.12.2022). Çalışmalarını TRT dışındaki mecralarda sürdürmektedir. Türk Mûsikîsi Vakfı Mütevelli Hey'eti Üyesi, Çocuk Vakfı'nın çeşitli eğitim Programlarında müzik danışmanı ve öğretmeni, kurucu Üyesi olduğu “Akis Ensemble” genel sanat

yönetmeni olarak çalışmaktadır. Daha önce “Stuttgart (Âlâ-Turka) Türk Müziği Topluluğu – Çocuk Korosu”nda (5 yıl); “İbn Haldun Üniversitesi, Medeniyetler İttifâkı Enstitüsü- MEDİD Yenikapı Mevlevî-hânesi Meşk Topluluğu”nda (4 yıl) çalışmalar yapmış; Halen Almanya-Mennhaim KUDEM’ de Tasavvuf Müziği Topluluğu meşki, “Sakarya Belediyesi-Serdivan Fikir Sanat Akademisi”&”Üsküdar Fikir Sanat Merkezi” (master-class üslûp-nazariyat ve repertuar dersleri), “İstanbul’da “SAB” (Sigorta acenteleri Birliği)’nde ve “Nev Âhenk” Türk Müziği Topluluğu’nda koro repertuar dersleri sürdürmekte; özel konser çalışmalarına devam etmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

MUSTAFA DOĞAN DİKMEN'İN TÜRK MUSİKİSİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

Çalışmada, Mustafa Doğan Dikmen ile yapılan röportaj neticesinde görüş ve düşüncelerine yer verilmiştir. Tez çalışmasının yazarı olan Gürkan Avşar röportaj boyunca (GA) olarak, Mustafa Doğan Dikmen ise (MDD) olarak belirtilecektir. Mustafa Doğan Dikmen ile yapılan röportajda 25 soru sorulmuş ve Türk musikisi san'atı ve ses icracılığı konusunda görüş ve düşünceleri alınmıştır.

1. TÜRK MUSİKİSİ SAN'ATI VE SES İCRACILIĞI HAKKINDA GÖRÜŞ VE DÜŞÜNCELERİ

G.A Türk Müziği ses icracılığında meşk sistemi hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

M.D.D: Bu soruya cevap vermeden önce, meşk nedir sorusuna cevap vermek gerekir. Meşk; aslında bilinenin aksine, bir şakirt (talebe) ile hocanın karşılıklı alış-verişidir. Yani bu çalışma ile hoca; sadece öğretmez, aynı zamanda öğrenir de... Bu alışveriş esnasında şakirt; hocasıyla yüz-yüze görüşerek, hangi mesleği icra edecekse; ki bu durum diğer tüm meslek grupları için de geçerlidir, (el zanaatleri, güzel sanatlar, tababet, şoförlük, kasaplık, bakkallık vs.) hocanın sadece öğrettiği sanatı ya da "iş" değil; o işin felsefesini, iş ahlakını, hususi lisanını (literatürünü) ve dolayısıyla her türlü sosyal ahlakı, sosyolojiyi, mesleki anlamda diğer meslektaşlarıyla olan ilişkilerini ve bunun yanında sanatın inceliklerini de derinlemesine nüfuz ederek öğrenir. Bu hususu, sözlü eser söylemeyi öğrenmek babında biraz açmak gerekirse; bir şarkının melodisinin öğrenilmesi hadisesinden ziyade, güfte şairi ile bestekâr arasında bir dostluk ya da yaşanmış bir hadise var mıdır? Güftenin ve bestenin yazılma sebebi nedir? Güfte hangi halet-i ruhiye ile yazılmıştır? Bu halet-i ruhiyeden çıkan elhân (nağmeler) nasıl işlenmiştir? Yani manâ prozodisi (güfte ile müzik cümlelerinin insicamı) nasıl vücuda getirilmiştir? Edebi sözün söylediği ile müzik cümlesinin söylediği arasındaki bağ nasıl kurulmuştur? Hangi makam ne sebeple seçilmiştir? Müzik cümlelerinin entervalleri (aralıkları) ne sebeple seçilmiştir? (İyi bestekârların eserlerindeki aralıklar tesadüfen yazılmamışlardır!) Seçilen makamı ele alacak olursak; güfteye göre ve güftenin veznine göre bir de usul seçilir ki; usul-vezin münasebeti ile alakalı teknik bir konudur. Makam, eserde nasıl tarif edilmiştir? Zira Türk Musikisi'nde bir eseri vücuda getirmek, "elastiki" de olsa bir kurallar silsilesine bağlıdır. Dolayısıyla talebe bir eseri meşk ederken, sadece melodiyi öğrenmek değil; yukarıda bahsettiğim diğer hususları da öğrenmek ve bunu

meşk etmeyi tercih ettiği hocanın tavrıyla devam ettirmekle mükelleftir ki; gelenek sürdürülebilirsin. Bu hususta bir parantez açalım; Türk Musıkisi'nde nota ile eğitim başladığından bu-yana; bu tür bir meşk sistemi hiç olmamıştır, olamamıştır... Bu tür bir meşk, köklü bir dünya müziği babından bakılırsa, Hint müziğinde yaşatılmaktadır. Orada talebe, tek bir hocadan ders almak zorundadır ve başka bir hocaya gidemez. Bu vesile ile müziğin bütün unsurlarının talebeye aktarılması; hocanın isminin ve üslubunun yaşaması için çok önemlidir ve hocalar bu durumun farkında olarak meşk yaparlar. Hal böyle olunca; geleneksel müzikleri, bir değişime uğramadan devam ede-gelmektedir. Ravi Shankar'ın kızı Anouskha Shankar ile yaptıkları bir meşk gösterisinde, (internet ortamında paylaşılmaktadır) bu konuda yeterli fikir verilmektedir. Bizde böyle bir sanatkâr ne yazık ki yok. Daha doğru bir ifadeyle, bizim öğretim sistemimiz böyle değil. Çünkü bir talebe birden çok hoca ile meşk etmektedir. Gerçi halimizi “ne yazık ki.” diye tanımladım ama bu kıyaslamak bakımından kurulmuş bir cümle içinde oldu. Bizim meşk sistemimizde talebenin çok başka kazanımları da olur. (öğrenciden değil talep eden; yani talebeden bahsediyorum!) ve nihayet müzik yapmak için yeterli zekâyâ sahipse; her çiçekten ayrı nüve toplayan arı misali ürettiği bal kendine özel ve mükemmel olabilir. Öğrendiklerini kendi şahsiyetinde; bir potada eriterek, ustalarından kazandıkları renkleri de belli eden, kendine özgü bir şahsiyet olarak tarihe kalır. Ben bu konuda, Kazasker Mustafa İzzet Efendi'yi çok merak etmişimdir. Padişah (Sultan II. Mahmud) emrine bile karşı çıkmaya çekinmediği için idamdan; kıymetini iyi bilen yakın dostu Kömürcüzade Hafız Mehmed Efendi'nin araya girerek, Padişah'a ap-aşık ricası ile, neredeyse son gün kurtulan rind meşrepli, muhalif, nev-i şahsına münhasır bir sanatçı kişiliği var. Kendisi Şakir Ağa'ya çok bağlı fakat döneminin musıkı iklimi düşünöldüğünde, Hafız Şeydâ (Kömürcüzade) dahil bir çok büyük musıkışinas ile arkadaş olması bir yana, Hamamizade Dede İsmail Efendi gibi çok büyük bir musıkışinasın camiada icra-i sanat yaptığı bir dönem olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla; Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin böyle büyük bir ustadan ve diğerlerinden bir şeyler görmemesinin-öğrenmemesinin mümkün olamayacağı gerçeği ortadadır.

G.A: Anlattıklarınızdan meşk için gerekli ortamın ya da zeminin olmadığı sonucu çıkıyor. Bu hususu biraz açar mısınız?

M.D.D: Bunu ifade etmek için evvela ses icracılığında meşk konusunu ele almak gerektiğini düşünüyorum. Konservatuarlarda “geleneksel” olarak sınıflandırdığımız; yani hoca-çırak ilişkisine dayanan, bire-bir ya da az sayıda talebe ile uygulamalı yapılan

öğretim (MEŞK) sistemi olmadığı için, yetişen sanatçı babında arzu edilen sanat seviyesine ulaşamadığı ve bu yüzden talebelerin doğru öğrenim göremediği, talebelerin repertuarlarının zayıf olduğu ve tavırlarının yetersiz olduğu lakırdısı durmadan söylenmekte.. Bu söylemlere tam olarak katılmak haksızlık olur, zira müzik tarihimizdeki eski öğretim sistemini (Uncuzade'nin, İsmail Dede ile yaptığı meşk gibi bir sistemi.) kurmak; meşk yapmak için gerekli altyapı bugün zaten yoktur veya oluşturulamamıştır. Ayrıca günümüzün ekonomik şartlarında arzu edilen eğitim (geleneksel olarak meşk) mümkün görünmemektedir. Eğer arzu eden ve imkânı olan talebe varsa; seçtiği bir hocaya giderek, ondan istifade eder ki, böylece maksat hâsıl olur. Yani gelenekli manada meşk edilmiş olur. Sistem veya mevcut şartlar, gelenekli meşke imkân vermemektedir. Bu durumda eğitim sistemini sorgulamak veya suçlamak insafsızlık olur. Zira zaman o zaman değildir artık. Kendi müziğini doğru öğrenip; geleneğinin taşıyıcısı olmak isteyen talebe önce niyet etmelidir. Sonra kiblesini doğru tayin etmeli ve bu minvalde çalışmalıdır ki; bu da zor değildir. Önemli olan sistemi suçlamak yerine hüsn-i niyetle ve akılla çalışarak ilerlemektir kanaatindeyim.

Meşk Sistemi:

Öncelikle şunu ifade etmeliyiz. Bu tespitlerimiz, geleneksel meşk sisteminden ilhamla; bugün olması gereken “meşk” ile alakalıdır. Zira hafıza kudreti ile (sözlü gelenek.) günümüze ulaşmış eserlerin, geçmişte nasıl meşk edildiği malumdur. Yazılı belgelerin (müzik notası) olmadığı bir meşk sistemi, tamamen hafıza gücüne dayalıdır. Fakat bugün “meşk” te, nota marifeti ile gelenekli eğitimden de ilham alınarak daha farklı hususiyetlerin bulunduğu bir eğitim tarzı icra edilmelidir.

Öncelikle meşk için, talebenin bir altyapısı olması gerekir. Yani aynı dili konuşan insanların (hoca-talebe) bir-araya gelmesi elzemdir. Dede Efendi ile Nikoğos Ağa'nın hikayesi malumdur: Nikoğos, defalarca Dede Efendi'nin evine gidip ses vermiş, Dede Efendi cumbadan sadece onun sesini dinleyip konuşturarak : "git şiveni düzelt öyle gel!." diyerek, neticede Türk Müziğinin büyük bestekarları arasında yer alacak Nikoğos Ağa'yı geri göndermiştir. Bu, aynı ile vaki bir anekdottur ve bu hadiseden çıkarılması gereken dersler vardır. Bu husustan mülhem; biz, kendi benliklerini unutmadan ve ileri taşıyarak yetişmesini arzu ettiğimiz çocuklarımızı, ana-okulundan itibaren kendi kültürünü öğrenmeye hazırlamazsak; yani meşkin önce ahlaki yapısını, sonra da teknik boyutunu anlatarak onları her bakımdan müzik eğitimi alacağı seviyeye yetiştirmesek; yapılacak meşk maya tutmaz. Hangi tür olursa olsun; iyi müzik dinlemesini sağlamak, lisanını

doğru öğrenmesini sağlamak, milli değerlerine akl-ı selim olarak sahip çıkması gerektiğini; sebepleri ile öğretmek, bize ve dünyaya ait bütün sanatlar hakkında görgü-göreneğinin oluşmasını sağlamak ve bütün bu unsurlardan sonra, dışarıdan bir etkiye maruz kalmasına(kötü müzik-kötü icra) fırsat vermeden kendi müziğimizin tarihi ve teknik hususiyetlerini öğretmek için zorlamadan ve fakat, 3-4 yaşlarından itibaren bilinç-altına yerleştirmek (dinletmek sureti ile.) gerekmektedir. Bu ortamın hazırlanması, bireyler eliyle olacak bir mesele değil.. Türk çocukları, Kültür Bakanlığı'nın da katkıları ile bizzat Milli Eğitim Bakanlığı marifeti ile hazırlanmalıdır ki; lise çağına geldiklerinde, hangi kültürün mayası ile yoğrulduklarını anlamış olsunlar... Ezcümle; Hoca, öğretebilmek için haddinden fazla çaba sarf etmek zorunda kalmamalı ve öğrenci de öğrenirken direnç göstermemelidir. Bu arada; sorgulamak başka direnmek başkadır.

Bu ortamın hazırlanmasının en hassas noktalarından biri de, çocukların kendi lisanlarını iyi biliyor ve konuşuyor olmalarıdır. Meseleyi musiki dili açısından ele alacak olursak; çocukların kadim edebiyat sanatımız olan divan edebiyatından haberdar ve bilgili olmaları gerekmektedir. Ama şunu unutmamalıyız ki; Geçmiş dönemde yaşayan halk da (Osmanlı İmparatorluğu zamanında yaşayan Türk Halkından bahsediyoruz...) ,divan edebiyatı literatürüne hâkim değildi... Şiir dili sanatlı olmakla; Türk Halkı için de günlük hayatında konuştuğu lisan değildi elbette... Halkın o zaman konuştuğu lisan, bazı kelime farklılıkları olmasına rağmen günümüzdeki lisana oldukça yakın bir lisandı. Divan edebiyatı san'at olması hasebiyle zaten anlaşılmamalıdır. Bunu anlamak için bir sanat-severin, edebi literatür ve kaideleri bilerek; sanat için emek vermesi gerekir. Edebiyat sanatı, merak işidir yani... Dolayısıyla normal konuşma dili; Divan Edebiyatı kapısından bakıldığında sanat olmaz, şiir olmaz, bu sebeptedir ki serbest şiirden kadim şarkı formu çıkmaz. Ve fakat serbest vezinle yazılan şiirlerden yapılan eserler, türler içinde ayrı formlar meydana gelmesine sebep olmuştur. Bu hal de müziğimizin zenginleşmesine vesile teşkil eder. Esas meseleye dönersek; Shekespeare bugün İngiltere'de kaç kişi tarafından gerçek anlamda anlaşılıyor sanıyorsunuz? Bir başka örnek vermek gerekirse; doktorların kendi aralarında konuştukları lisanı, o işin erbabı olmayanlar anlayamazlar. Çünkü tıp ilminin kendine has bir lisanı vardır. Hukukçuların konuştukları lisanı da bugün anlayabilmek pek kolay değildir, çünkü hukuk ilminin de kendine has bir lisanı vardır. Esas konumuz ve sözün özü; Bir Türk Müziği talebesi, divan edebiyatı literatürüne hâkim olmalıdır, Osmanlıca okuyup; hatta yazmayı bilmelidir ki; güfte ve vezin sorunlarını çözebilsin. Bir başka önemli husus da musikiye vakıf olmaktır. Makam ve usul bilmek

gerekir. Meşk; eserler üzerinde tavır-üslup ve yorum çalışılabilecek seviyeye gelmiş bir talebe ile yapılır. Talebe tam manasıyla Musıki'nin teknik hususlarına vakıf değilse; bunun adı meşk değil öğretim olur; meşk edilen de “talebe” değil; “öğrenci” sıfatı ile tanımlanır. Örnek verecek olursak: hoca rast makamında ve müsemmen usulünde bir eser öğretecekse; talebeye ne rast makamının; ne de müsemmen usulünün, düyek ile (ikisi de 8/8 lik olmasına rağmen) aralarındaki teknik farkı anlatmak için vakit kaybetmemelidir. Makamın içerisindeki ses özelliklerini, makamın hususi perdelerinin nasıl basılacağını, sesiyle ya da enstrumanıyla göstermek ve söyleyiş ya da çalış üslubu ile yorum hakkında çalışma yapmalıdır. Bu arada, dünyadaki en zor enstrumanın insan sesi olduğu gerçeğinden hareketle şu iddiamızı ifade etmeliyiz ki; Kendi sesine hâkim olamayan, sesini kullanma tekniğini(şan tekniğini) bilmeyen hoca'nın(!), öğrencisine ya da talebesi ile meşk etmesi mümkün değildir. Zira müzik eğitiminde tarif etmek; eseri mükemmel icra edebilmek, makamın hususi perdelerini ve bütün aralıkları tereddütsüz; düz ve doğru basabilmek sureti ile olur. İyi söyleyemeyen iyi talebe yetiştiremez!. Gerçi her mesleğin meşki böyledir; aksi durumda hoca komik olurken, talebeye de yazık olur.

Sonuç olarak meşk; öğretimden daha sonraki safhadır. Talebenin maksadı(musıkide niyeti) asil ve yüksek olmalıdır. Geçici hevesler peşinde koşan veya popüler olmak niyeti ile gelen bir öğrenci ile meşk yapılamaz. Öğrendikten sonra kazanımını başkalarına da aktarabileceğinden emin olunmalıdır. Meşkte sadece sanat öğretilmez; sanat yorumlanır. En önemlisi de “üslup” meşk edilir. Bu eğitimin mümkün olabilmesi için lazım olan anasırının en önemli birkaç unsuru; hafıza gücü,(“meşk” olarak tanımlanan ve nota olmaksızın uygulanan eğitim sisteminin temel gücüdür) kabiliyet, sadakat ve sabırdır ve bütün bu şartlarda sebat etmektir vesselam.

G.A: “Meşk aslında, belli bir seviyeden sonra devam öğretim geleneği” diyorsunuz; Bu durumda, Türk Musıkisi'nde nota kullanımı, meşk sistemini nasıl etkilemiştir?

M.D.D: Aslında sualine cevap vermeden önce şu meseleden bahsetmenin elzem olduğunu düşünüyorum. Camiada bir kısım musıkîşinas ki bu zevat aktif müzisyen olmayıp, müzik tarihi ve teorilerini araştırarak (kendi bilgileri ile değil de yazılı kaynaklardan!.) yayımlayan yazarlardır; bazı mecralarda, meşkte nota unsurunun olmaması gerektiğini, eskilerin notayı kullanmadıklarını, hatta ve hatta Rauf Yekta Bey'in de notayı reddettiğinden dem vurmaktalar... Eğer Rauf Yekta Bey hakkındaki bu iddialar doğru ise; sormak gerekmez mi; Darü'l-Elhan külliyyatını müzik notası ile yazan

kim?!. Rauf Yekta Bey’e atfedilen bu sözler, notanın ne olduğunu bilmeyen ya da notayı öğretmekten-öğretmekten imtina eden bir müzisyenin sözleri midir sizce?!.

Fakat notanın amaç değil; araç olduğunun bilincinde olmalıdır. Bazı icracı müzisyenlerin; eserlerin, bire-bir notada yazıldığı gibi okunmasının doğru olmadığını, böyle icraların çok monoton olduğunu v.s. söyler dururlar! Nota üzerindeki icrada farklılıklar bir zevk olmaktan mada kurallar manzumesi çerçevesinde; tavır gereği uygulanması gereken müzik hareketleridir. Buna yorum denmez, zira yorum daha yüksek seviye gerektiren bir beceri ve tecrübe ürünü olarak çıkar karşımıza... Eğer notada yazılan eser ile; bir sokak jargonu kabilinden “her ipini koparan”, aklına estiği gibi oynarsa; musikinin gelebileceği hali düşünün!.. Eserin notaya uygun okunmaması diye bir müzik icrası olmaz; nota esas alınarak yorumlayabilmenin bir başka dayanağı olan “icrada farklılık” diye tanımlayabileceğimiz ve bir kurallar silsilesine uygun değişikliklerle icra tarzı öğretilabilir ki, bu hal meşkin son seviyesidir ve doğru olan budur. “hiç-bir eser notaya bire bir uygunlukta icra edilmez.” lakin bu icraların, nota ile aralarındaki farklar; bilinçli yapılması gereken değişikliklerdir. Bu değişiklikler eser üzerinde fark peydah etmez; ancak icrada farklılık yaratır. Yani eser yine aynıdır; değişmez!. Bu icra tarzı bütün dünya müziklerinde böyledir. Klasik Batı Müziği notalarını takip ettiğimizde; perkisyonların, yaylı sazların ya da nefesli sazların partiyonlarının notaya uygun çalınmadığını görürüz. Çünkü şefin yorumu vardır ortada.. Şayet bu yoksa icrada yavan bir müzik çıkar. Mozart bestelerinin (çalıştığım için biliyorum.) icra farklılığından doğmuş çok sayıda versiyonu vardır. Diğer bestecilerin de elbette. Onlar bu versiyon farklılıklarını ciddiye alıp nota ile tespit yaparak saklıyorlar, böylece resmiyet kazanıyor; tescilleniyor. Fakat ne yazık ki biz versiyon farklılıkları meselesini ciddiye almıyoruz. Hatta; “Benim bildiğin doğu!..” veya “Efendim biz kırk yıldır böyle biliriz doğrusu budur!..” dahası. “.haydi canım öyle olur mu zevk diye bir şey vardır!..” tartışmalarından dolayı tek tip nota yazma cinayetine kadar vardırılan münakaşalardan müziğimiz menfi etkileniyor. Zevkin izafi bir kavram olduğunu ve herkesin başka-başka hocalardan farklı öğrenmiş olabileceği gerçeği düşünülmeden; neticeye varılamayacak bir tartışmaya giriliyor; her zaman beyhude tartışılıyor yani.Bu kültür ziyanlığı tartışmalara giren icracılar ise; “başım-gözüm sana emanet zaten!..” Ortada mehz kabul edilecek bir icraları yok!. Hal böyle olunca tartışmaların bir kıymet-i harbiyesi var mıdır bilmem!. Nur içinde yatsın Bekir Sıdkı Hocam, bana zaman-zaman bazı eserlerin farklı versiyonlarını; tereddüde mahal bırakmayacak kadar net okur;

aralarındaki farkı belli eder ve Musıkimizin zenginliğinden dem vururdu. İşte bu okuyuşlar mehazdır; örnektir. Bilmem anlatabiliyor muyum?! Gayrının tarifi malumat-fürüşluktan ibarettir kanaatindeyim.

Versiyon farklarından mülhem sözün özü; notayı yok saymak, reddetmek çok büyük bir yanılıdır. Günümüze kadar pek çok eser, ancak sözlü gelenek itibariyle gelebilmiştir. Ve maalesef yazılı bulunmadığı için gelebilenlerin yanında çok fazla şah-eser de çeşitli vesilelerle unutulmuş veya unutulmaya terk edilmiştir ki esbabı(=sebepleri) itibarı ile başlı-başına incelenmesi gereken bir konudur. 18. yy. da ve öncesinden elimize ulaşan defterlerde yazılı olan ve fakat müziğini bilemediğimiz güfteleri gördüğümüzde, notaya alınmamış oldukları için, nice eserlerin kaybolduğunu ya da unutulduğunu hayıflanarak görüyoruz. Sultan 3. Selim, bu sorunun önüne geçebilmek için Hamparsum Limoncuyan'dan eserlerin kaybolmasını engellemek maksadı ile bir yazım (müzik notası) tekniği keşfetmesini; hatta geliştirmesini emretmiştir. Malum söz uçar yazı kalır...

Meşk ederken, hem hoca hem de talebe şan tekniğine muhakkak sahip olmalıdır ki bazı ses sorunları çözülmeye çalışılırken biri-birlerini anlayabilsinler. Talebe, önündeki notayı takip ederek, hocasının eser üzerinde yaptığı nüansları, sesli ve sessiz harflerin nasıl çıkarıldığını; telaffuz ettiğini de izahattan kolay anlayabilmelidir. Tabii ki bu hal, geleneksel okuyuş tavrının dışında olmamalıdır. Bunun haricinde usul mefhumu musıkimizde ve dahi meşk sisteminde çok önemlidir. Dünyadaki başka hiçbir müzik türünde bizde olduğu kadar çok usul (ritm çeşidi) yoktur. Bunlar, güftelerdeki vezinler ile alakalıdır. Usul bilinmezse; güfte yorumlanamaz. Dolayısıyla büyük usulleri de vurarak eseri okumak meşkin temelidir. Bu meseleyi hoca; talebesine, neden usul vurarak eser öğrenmenin gerektiğini; örnekleri ile şuur kazandırarak anlatırsa; meşk o zaman hâsıl olur. İşte burada da yine nota bilmek önem kazanıyor. “Eskiden nota yoktu!. O zaman biz de nota olmaksızın meşk edersek geleneği yaşatırız.” düşüncesine karşı ben de şu cümleyi kurabilirim; “Eskiden internet de yoktu; şimdi niye posta güvercini beslemiyorsunuz?!?” Usul mefhumunu göz ardı etmeden, notadan sonuna kadar istifade edilmesi gerektiği kanaatindeyim.

Meşk edecek hoca; talebesine doğru sesin nasıl çıkacağını öğretebilmek için de şan tekniğini bilmek zorundadır. Makamın nazari bilgisine hâkim olmak zorundadır. Perdeleri doğru basabilme kabiliyetine sahip olmak zorundadır. Meşk ettiği usule ve güftenin veznine; yani musıki edebiyatına hâkim olacak ki, güfte ile usul arasındaki ilişkiyi anlatabilsin. Musıki tarihini bilecek ki eserin ruhunu ortaya koyabilsin. Ve en

önemlisi edebiyatın; sözlü eser meşk eden hocalar için, husuiyetle edebiyatın (musiki edebiyatının) iyi bilinmesi hem ses hem de saz şakirdleri için olmazsa olmaz şarttır!. Eser icrasındaki; usul, makamı ifade, nüanslar ve mana prozodisini yaşamak; musiki edebiyatını iyi bilmeye bağlıdır. Bütün bu unsurların icrada bulunması ile yorumcu olunur ve yorumcu yetiştirilir.

Sualine şu son satırlara kadar verdiğim açıklayıcı cevaba nokta kabilinden söyleyebilirim ki, önce de arz ettiğim gibi; Nota bir araçtır. Teknik olarak meşk edilecek düzeye ulaşmış talebe ile iletişimi sağlamak için büyük kolaylıktır. Ama bu araç musiki meşki için; yani detayları öğretmek; bir şarkıcı değil de bir yorumcu yetiştirmek için yeterli değildir. Esas meşk; talebenin hocasını sadece duyarak değil; bütün detayları kaçırmadan nefes alışını bile görebileceği halde çalışmasıdır. Bu noktada; zaten notanın yeterli olmadığı anlaşılabacaktır. Belki bir seviyeden sonra nota gerekmeyecektir.

Bugün, “meşk sistemi” diye ağzımız dolu-dolu söyleyip; yokluğundan yakındığımız öğretim şekli, talep edenler tarafından hala kullanılmaktadır. Yazılı belgelerin olmadığı zamanlarda ezbere dayanan çalışmalar, daha köklü bir öğretim sağlıyordu, çünkü talebeler zaten uygun iklimde yetişip- yaşıyorlardı. Evde konuşulan lisandan tutun da toplumun sosyal ahlakı, nizamı, sanat ahlakı ve duydukları müzik icrası; musiki öğrenmeyi talep edenleri tahsile hazırlamış oluyordu. Ama öğrenilen eserler, yazılı (müzik notası) olarak saklanamadıkları için, üzerine yenileri eklendikçe eskileri unutuluyordu maalesef. Ve fakat 1700 lü yıllarda yaşayan insanlar ile bugün yaşadığımız hayatı; beslenmemizi, soluduğumuz oksijen oranını, ekonomik durum ve yaşadığımız stresle maruz kaldığımız gürültü kirliliğini, radyasyonu, trafik hengâmesi gibi bir-çok unsuru da unutmamalıyız. Bugünkü neslin müzik ahlakını menfi tenkid ederken, maruz kalınan müzik kirliliğini de hesaba katıp öyle özlemeliyiz geçmişimizi... Yani, kendimize haksızlık etmeden önce biraz daha inşafli olmalıyız diye düşünüyorum.

G.A: Bugüne kadar feyz aldığınız hocalarınız kimlerdir?

M.D.D: Orta-okuldayken, İhsan Özgen’in yönlendirmesi ile(İhsan Bey, Vatani vazifesini; Türk Müziğini çok seven ve ilgilenen, büyük kuzenim Mehmet Yılmaz’ın yüzbaşılığı zamanında, Malkara’da ifa etmiş); TRT Ankara Radyosu ses sanatçısı Yüksel Bozbay’dan ders alarak başladım. Daha sonra Ekrem Vural ile tanıştım. TRT Ankara Radyosu sanatçılarının 1970 li yılların başında Ankara Menekşe sokakta kurdukları İtri Musiki Cemiyeti vardı ki bu durum; o dönemin musiki iklimini anlatmak açısından çok

mühimdir bence. Radyoda yaptıkları müzikten tatmin olmayan sanatçıların geldiği bu cemiyette; Tahir Engin İçöz, Kadri Şarman, Akif Özüşen, Suna Batıgün, Ayşe Resener gibi 66 kuşağı sanatçılar bulunuyorlardı. Ben Ekrem Vural’dan musiki ahlakını öğrendim. Daha sonra orada Ahmet Hatipoğlu ve Tahir Karagöz ile tanışıp kendilerinden istifade ettim. Ankara Radyosu’na girip-çıkabilmem, bana Cinuçen Tanrıkorur, Necdet Tokatlıoğlu, Yılmaz Pakalınlar, Bilge Özgen, Metin Everest, Cevdet Bolvadin, Mülkiye Toper, Mustafa Erses gibi bir-çok sanatçı ile tanışıp; o zamanlarda farkında değildim ama, sentez yapabilme imkanı da sağlamış oldu. Bu arada, daha sonraki yıllarda enişten olan Sefa Gürbüz (Ankara Devlet Opera ve Balesi “Bas” seslerinden.) ve Operadaki arkadaşlarından ses eğitimi bakımından çok istifade ettim. Sefa Abim ile daima müzik üzerine konuşurduk, bu da benim için daimi bir dersti. Onlarla, Operadaki şan çalışmalarımın haricinde; kendi aralarındaki sanat konuşmalarından da çok şey öğrendim. Henüz 13-14 yaşlarımda iken içine girdiğim o iklim benim için çok öğretici oldu. Konservatuar tahsili için İstanbul’a gidince, Neyzen Niyazi Sayın ve Bekir Sıdkı Sezgin ile tanışmam ufkumu derinleştirdi. Niyazi Sayın Konservatuarda Ney hocam oldu zaten. Alaeddin Yavaşca ve son olarak Kani Karaca ile çalıştım ki müzik dünyasına ve Türk Müziğine bakış perspektifim genişledi. Ankara’da benim çocukluk yıllarımda yani 1960’lı yılların ikinci yarısında ve ergenlik yıllarım; 1970’li yılların ilk yarısında radyoda fasıl yayınları çok hâkimdi; etkileyici, öğretici ve müzik öğrenmeye teşvik edici tarzda yayınlardı. Kulağım hep radyo yayınlarında idi. Onları dinleyerek etkileri altında kaldım ama esas feyz aldığımı söyleyebileceğim, yolunu tuttuğum diyebileceğim özel bir hocam olmadı, çünkü zikrettiğim bu isimler aynı yolun yolcularıydı ve ben öğrenim dönemimin her safhasında (el-an) bu musikişinaslardan biri üzerinde ayrı-ayrı yoğunlaşarak ihtisas yaptım. Bu arada, ses eğitimi ve tavır bakımından Müzeyyen Senar’ın ilk dönem plakları ile Safiye Ayla’nın plaklarının peşinden koştuğumu hatırlıyorum. Münir Nureddin Selçuk’tan hareketle, önce Alaeddin Yavaşca, sonra Bekir Sıdkı Sezgin diyebilirim. Bekir Sıdkı Sezgin, Alaeddin Yavaşca’nın açtığı yoldan devam edip gelmiştir ama o müthiş; yumuşak üslubuyla fark yaratmıştır bu ayrı mesele... Benim için Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin bir tarafta, Münir Nureddin Selçuk başka bir taraftadır. Münir Bey’dan ders alma fırsatım olmadı ama kendisini (plak ve band kayıtlarından.) her zaman analitik kulakla; analitik beyinle (hislerimi ve duygularımı bir tarafa bırakarak.) ve o anlayışla dinledim. Konservatuar yıllarımda Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin hocalarımı keyif için dinledim ama, konservatuar bittikten sonra onları da analitik olarak da inceleme bilinci oluştu bende.. Münir Bey’i diğerlerinden ayrı bir yere koymak gerek çünkü Hafız

Sami, Hafız Osman, gibi devasa gazelhanlara Münir Bey üzerinden ulaşmak daha kolaydır. Tıpkı Tanburi Cemil Bey'e Necdet Yaşar ve oradan da Mes'ud Cemil Bey üzerinden ulaşılabilceği gibi... Bütün bunların yanında, benim hayatıma farklı bir yön veren hafız ses sanatkârı daha var ki o da Kani Karaca. Kani Bey'i anlamam gereken zamandan daha geç anladım, 1978 yılından itibaren hep yanında idim. Lakin o sıralarda Bekir Bey, Münir Bey ve Alaeddin Bey icralarıyla haşır-neşir idim. Belki böyle olması gerekiyordu. Çünkü Kani Karaca'yı belli bir seviyenin üstünde müzik bilgisi; becerisi ve tecrübesi olmadan anlayabilmek mümkün değildir kanaatindeyim. Kani Bey'i herkesten önce dinleyip, diğer ustalara ulaşmanın mümkün olmayacağını, meşk ettiğim talebelerime bakarak daha iyi anlıyorum. O tavır öyle bir etki altına alır ki; başkasını göremez; duymaz hale gelirsiniz. Hatta başka bir okuyuş üslubu öğrenmeyi istemez; tercih etmezsiniz. Ve bu reddiye ile müziğe bakış açınız, zaman içinde daralır ama bundan şikâyet edecek bilincinizin oluşması mümkün olmaz. Zira Kani Karaca'nın tavrı; özel durumu ve bu durumda eğitildiği için, ayrıca hocalarının kudretinden ve Kani Bey'in kaydedici bir teyp gibi öğrendiğini aynen yansıtmaya hususiyetinden dolayı çok baskındır. Bu sebeple musıkideki seyr-i sülukum bakımından kendimi şanslı addediyorum. Çocukluğumdan itibaren olması gereken ne varsa o oldu. Hangi hoca ile hangi zamanımda tanışmam gerekiyorsa; Allah onu nasib etti hamdolsun.

Bütün bunlardan başka, Kendisi ile bire-bir meşk edemedim ama çocukluğumda beni en çok Mustafa Erses'in söyleyiş üslubu etkilemiştir. Tavrı başka bir mesele ama, O'ndaki aşkı başka kimseden duymadım. Konservatuarda ise, Tülün Korman, beni etkisi altına alan bir repertuar hocam olmuştur. Ve "Fasıl Müziği" olarak adlandırdığımız, eğlence maksatlı; eserler sıralamasının icrası meselesi; Bu icra tarzının da; Kasım İnaltekin ile uzun piyasa çalışmaları (uygulamalı piyasa etüdleri.) yaparak hem icra üslubunu meşk ettim, hem de def çalarak okuma pratiği kazandım. Cümlesinin ervahına rahmet olsun.

G.A: Üslup ve tavır nedir?

M.D.D: Bu kavram kargaşası, dil-bilimcilerin; müzik akademisyenleri ile karara bağlayacakları bir konudur aslında. Lakin madem sordun fikrimi arz edeyim. Bizim eski ustalarımız üslup kelimesini hiç kullanmamışlar. Tavır ya da tarz demeyi tercih etmişler. Üslup daha çok Klasik Batı Müziği lügatinde olan ve kullanılan bir terim. Kelime manasına bakacak olursak: genel anlamı ile ifade tarzı demektir. Bunu, bir eser icrası babında düşünürsek; icracının okuduğu eserdeki ifade tarzına söyleyiş üslubu diyebiliriz

kanaatindeyim. Tavır ise, icra üslubunun ekolleşmiş halidir diye düşünüyorum. Fikrim beni bağlar elbette. Aslında bu kavram kargaşası son dönem musikişinaslar arasında tartışılmaya başladı ki; gerçekten bu konunun dil-bilimcilerin de fikirlerini alarak netleştirilmesi elzemdir. Çünkü camiamızda bu kavramlar net kullanılmamakta ve fakat ne kastedildiği her-kes tarafından anlaşılmaktadır. Sorun son kuşağın suallerine bilimsel ve ikna edici cevap verebilmektir. Zira son nesil müzik talebeleri, haklı olarak kavramlar hakkında ikna olmayı talep ediyorlar. Onlar bizim gibi; “maksat hâsıl oluyorsa, teferruata gerek yok.” diye sonlandırmıyorlar sözü.. Sonuna kadar gidip araştırıyorlar ki bu da musiki ilmimizin temadisi bakımından çok memnuniyet vericidir.

Bu konuda, Timurçin Çevikoğlu şöyle yazmaktadır.

“Üslup ve tavır kelimelerinin Türk müziği için ifade ettiği manalar maalesef açık değil, birbirine karışıyor veya bu iki terim birbirinin yerine kullanılabiliyor. Aslında birbirine yakın, hatta iç içe veya birbirini tamamlayıcı kavramları ifade ettiğinden kesin çizgilerle ayırmak kolay değil. Üslûp kelimesi, bir Türk Müziği terimi olarak, bu müzik bestelenirken ya da icra edilirken uygulanan ifade biçimleri anlamına gelir. Tavır ise bu müziğin eserleri bestelenirken ya da icra edilirken -besteci ya da icrâcının- içinde bulunduğu hâldir ki eser bu hâlin yansıması olacak ve eserin bestelenişini ve/veya icrâını belirleyecek özellikleri ortaya çıkaracaktır. Bu târiflere göre üslûp kelimesinin anlam bakımından daha geniş ifâdeleri karşıladığı ve bir bakıma tavırları da kapsadığı söylenebilir. Klâsik üslûp, klâsik ney üslûbu, Tekke tavrı, Niyâzî Sayın'ın ney tavrı gibi tamlamalar konunun daha kolay anlaşılmasına yardımcı olabilir sanıyorum. Şöyle bir cümle kursak: Niyâzi Sayın, neyzen Halil Dikmen'den öğrendiği klâsik ney üslûbunu Tanbûrî Cemîl Bey'in tanbur ve kemençe tavrı ile mezcederek, Halil Dikmen'in ney tavrından farklı olarak kendi ney tavrını oluşturmuştur. Niyâzi Sayın'ın hassas perdeleri oluşturan özel pozisyonları, emsâlsiz nefes hâkimiyeti, olağanüstü ses esnekliği ve lirizmi ile bu tavır, artık Niyâzi Sayın ekolü olarak da adlandırılmaktadır. Başka örnekler verelim: Örneğin Kutbû'n-nâyî Osman Dede'nin Rast ve HicâzÂyîn-i Şerîflerinin tavrı farklıdır ancak üslûbu aynıdır. Nutkî Ali Dede, Nâsır Abdülbâkî Dede, Kühî Abdürrahîm Dede ve Hammâmîzâde İsmâîl Dede'nin aynı üslûp da farklı tavırda eserleri vardır. Hacı Ârif Bey ile Şevki Bey'in de üslûbları

aynı, tavırları farklıdır. Ancak bestekârların bazı eserlerinde tavırları da benzeyebilir tabii.. Türk müziği klâsik eserlerinde ses icracılığının bir üslûbu vardır. Bu üslûp içerisinde merhûm Bekir Sıdkı Sezgin'in ve Merâl Uğurlu'nun tavırları ayrıdır. Üdi Yorgo Bacanos ve Cinuçen Tanrıkorur'un üslûplarında benzerlikler görülebilir ancak tavırları ayrıdır. İşte burada, bu iki bestecinin ayrı olan tavırları aynı zamanda ayrı ifâde biçimlerini de işaret ettiğinden, aralarında benzerlikler olsa da üslûpları da ayrıdır demek yanlış olmaz. Sanıyorum kavram karmaşası böyle oluyor. Yani kısaca “üslûp benimsenir, tavır takınılır” diyelim. Folklorik müziğimizde tanbura için kullanılan “yöresel tavır” tâbiri de bu cümledendir”(Çevikoğlu, 2013, Ankara).

G.A : Günümüzde Türk Müziği eğitimi veren konservaturların, ses eğitimi ve repertuar derslerinde geleneksel okuyuş tavrını yansıttığını düşünüyor musunuz?

M.D.D: Bu suale cevap vermeden önce; içinden bazı sorular da çıkarmamız gerekiyor. 25 Ekim 1926'da resmi eğitimi tamamen yasaklanan Milli Musikimizin, 13 Ekim 1975'te kurularak 3 Mart 1976'da konservatuar düzeyinde eğitime başlayan ve 1982 yılında Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) tarafından devlet konservatuarlarını üniversitelere bağlama çalışmaları kapsamında İstanbul Teknik Üniversitesi'ne (İTÜ) bağlanan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı ve akabinde çeşitli üniversitelerde kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuarları eğitimlerinde repertuar dersleri olması gerektiği gibi veriliyor mu?.

El-Cevap; kos-kocaman bir “hayır!..”

Bu cevaptan çıkan soru ise şudur: Peki bu eğitim nasıl olmalıdır?.

Bunu şöyle açıklamaya çalışayım: repertuar dersleri uygulamadır. Tıpkı, hukuk fakültesi mezunlarının mahkeme salonlarındaki stajı (Avukatlık stajı), makine mühendislerinin fabrikalarda staj görmesi gibidir. Daha da önemlisi, repertuar dersi; doktorların anatomi dersi gibidir. Gerçek anlamda meşk ise; sanatın uygulamalı olarak öğrenildiği ve tecrübe kazanımının başladığı sahne performanslarından ile olur. Repertuar dersi, kitaptan okuduğunuz her-şeyin uygulamasıdır. Repertuar dersi esasında görmüş olduğunuz nazari (=teorik) bilgileri ameliyata (= pratiğe) döker ve o pratikten, nazariyat derslerinde görmediğiniz bir-çok ayrıntıyı bulup-çıkarabilirsiniz [eserin bazı inceliklerini, perdelerin hassasiyetini, makam cinsleri ve geçki olarak kullanılan

çeşnilerin teamüle dâhil olup-olmadığı, makamın dizilerindeki dörlü veya beşlilerin biri-biriyle münasebeti ve bu münasebetin matematiksel esbabı(=sebepleri), ana dizi veya çeşnilerin(3lü,4lü,5li) şed (=transpoze) edildiğinde; arızalı perdelerinin nasıl kullanılacağı, usul-vezin münasebeti ile eserin şeması üzerindeki görünümünden çıkan matematik sonuç, güftenin ifadesi için kullanılan aralıkların tesadüfi olup-olmadığı ve bu cümlelerdeki perdelerin hassasiyeti vs.]. Kısaca: repertuar dersi, nazariyatın pratiğe dökülmesi ve nazariyata dair pek çok şeyin öğrenilmesidir diyebiliriz. Bu bağlamda repertuar dersleri konservatuarlarda olmazsa-olmaz öneme haizdir.

Repertuar dersleri daha ilk sınıftan itibaren, saat ve kredi bazında en ağırlıklı ders olmalı ve repertuar dersine; akademik kurullar tarafından belirlenen zamanlarda, nazariyat hocası, ses eğitimi ve edebiyat hocası da, müdahil olmalıdır. Bir musikişinas, musiki edebiyatının inceliklerine de vakıf olmalıdır. Ses sanatçısı adayları kadar, saz icracısı da bunu bilmelidir. Düşünülebilir ki; “saz icracısı musiki edebiyatını bilme ne olur?” Kanaatimce şu gerçek iyi bilinmelidir; Türk Müzik sanatının, sözlü eser repertuarını icra eden saz sanatçıları da güfteyi çalmaktadır. Sadece Türk Musikisi'nde değil, diğer dünya müziklerinde de durum aynıdır. Yani saz icracıları sadece önlerindeki notayı çalmamaktadırlar. Çünkü bir saz icracısının, soliste en uygun biçimde eşlik etmesi mecburiyeti sebebi ile solistle beraber eserin sözlerini de ifade edecek şekilde refakat etmesi gerektiği gerçeği ortadadır. Aksi halde, saz sanatçısı sadece notayı çalar, güfteye yorumu ile katılamaz, bu durumda solist de güftenin gerektirdiği yorumu yapmakta zorlanır ve ortaya birlikte icra edilmesi gereken müzikten başka bir “şey” çıkar. Belki güzel bir müzik olur, lakin buna bir Türk Müziği sözlü eser icrası denemez! Bu durum, Türk Müziği sözlü eser icralarında olduğu kadar, operadaki vokalistin söylediği aryaya eşlik eden orkestra için de; popüler müzik yapan bir şarkıcıya eşlik eden orkestra için de aynıdır. Dolayısıyla edebiyat dersinin de (“Musiki Edebiyatı” başlığı ile) repertuar ve nazariyat dersiyle birlikte verilmesi gerekmektedir. Öğrenci makamı nazariyat dersinde teorik olarak zaten öğrenir. Bu ders esnasında makamın teknik bilgilerinin öğrenilerek aynı zamanda solfej yapılması, o makamın tam manasıyla öğrenildiği anlamına gelmez. Bence makam, o makamla alakalı değişik anlayıştaki bestekârların eserlerinden müteşekkil bir repertuarla öğrenilir. Zira bir bestekar, bir-tek eserinde makamın bütün özelliklerini göstermeyebilir. Dolayısıyla bir repertuar hocasının, değişik bestekarların; makamı tarif edişine örnek olarak gösterebileceği eserlerden müteşekkil repertuarı; özellikle seçerek öğretmesi gerekir.

Peki, bir öğretmen; bu repertuarı sadece türler ve formlarından seçerek mi (kâr, beste, semailer, şarkılar vs.) öğretmelidir?. Yani sadece eserin notada yazılı halini mi öğretmelidir?. Elbette hayır!.

Bununla beraber tavır da öğretmelidir.

Önce eser, sonra da tavır öğretilbilir mi?. Olabilir elbette.

Fakat, repertuar dersi tavırla karıştırılmamalıdır. Repertuar hocası, eserleri; Türk Musikisi üslubu dairesinde öğretmelidir ama sonradan daha genişletilmiş çerçevede üslup dersi konulmalıdır. Bu durum, sadece yüksek lisans değil, lisans seviyesindeki öğrenci için de elzemdir; mutlaka uygulamaya geçirilmelidir.

Repertuar; nazariyatla birlikte çalışılmalı, nazariyatta görülen teorik bilgiler repertuar ile pekiştirilmeli ve bu vesile ile Türk Müziğine dair repertuardan eser de öğrenilmiş olunmalıdır. Repertuar dersi burada tek bir ders olarak düşünülmemelidir. Nazariyatın da ispatı gibidir, tıpkı tıp öğrenimi sırasında görülen anatomi dersi gibi. Tıp talebesi kitaplardan her-şeyi okur, ama anatomi dersinde o organları kadavradan da olsa dokunarak tanır. Bu da yetmez, çünkü anatomi dersinde üzerinde çalıştığı “eser” kadavradır; cansızdır yani. Ancak asistan olup ameliyatlara girdiği zaman o organların canlısıyla muhatap olur. İşte o zaman gerçek manada doktor olur, "sanatkâr" olur. O zaman mesleğini; sanatını, insanlar için icra etme hakkına sahip olur. Şoförlük nasıl trafikte öğrenilir ise, müzik de uygulama dersinde öğrenilir. Müzik sanatında tecrübe ise, ancak dinleyici-seyirci huzurunda; sahnede kazanılacak olan uzun bir zaman sürecidir.

“Repertuar dersinde sadece nazariyat hocası değil, edebiyat hocası da bulunmalıdır. Çünkü, musiki edebiyatını iyi bilmek; ses icrasında olduğu kadar, sözlü eser icrasına refakat eden saz icracısı için de elzemdir.”

Diyeceksiniz ki; “musikiyle edebiyatın arasındaki münasebet sadece sözlü eser icrasındaki güfte kadardır; daha fazla ne önemi var!?”

Var efendim! Çünkü güftenin vezin ile eserin bestelendiği usulün yakın alakası var. Dolayısıyla usul babında edebiyatın da alakası var. Bir ses sanatkârı eğer musiki edebiyatını bilmezse, çaldığı eserin vezninden, şiirin döneminden, manasından, ne anlatmak istediğinden haberi olmazsa; sözlü eserin mana prozodisini anlayıp ifade edemez. Yani o müzik cümlesinin söylediğiyle şiirin söylediği arasındaki bağlantıyı göremez, haliyle yorumlayamaz; eserin güftesinin müzik cümleleri ile uyumunu dinleyenlere aktaramaz. Bu durum bir canlı performanstaki vücut hareketlerini ve yüz

mimiklerini de anlamsız kılar. Ayrıca eseri okurken muhtemel hataları tesbit edemeyerek, yanlış okumakta ısrar etmesi de kaçınılmaz olur.

Saz icracısının bununla ne alakası var ?.

Türk Müzik Sanatı sözlü eserlerinin icrasında, saz sanatçısı da güfte çaldığı ve bu durum diğer dünya müziklerine nazaran daha önemli ve elzem olduğu için; yani ses icracısına refakat ettiği için musiki edebiyatı bilmesi gerekir. Edebiyat başka, musiki edebiyatı başkadır. Edebiyat başlı başına bir ilim iken; musiki edebiyatı dediğimiz husus, edebiyatın musikiyi ilgilendiren kısmıdır diyebilirim. Bir ses sanatçısı için; okuyacağı eseri (Eğer eski lisan ise.) bugünkü lisan ile şerh edilebilecek kadar bilmesinin luzumu dışında da; sözleri söyleme ve ifade tekniğinin; musikiyi icra eden topluluğu (ses ve saz) doğrudan ilgilendirdiği yadsınamaz bir gerçektir. Musiki edebiyatı dediğiniz zaman, edebiyattan ayrılan bazı nüansları vardır. Mesela; Edebiyatın içinde olmayan, ama musiki içinde olması gereken bazı heceler, güftenin vezniyle değil; okuyuş üslubu ile alakalıdır. Bunu bilmeyen icracı, o heceyi de güftenin içine dâhil ederek veznini bozar ve ne okuduğunun farkına varmaz. Sözlü eser icrası sırasında sessiz harf ile biten heceye ilave edilen bir sesli harf (Buna müzik literatüründe galat olarak “imale” denilir.) buna örnek gösterilebilir. İmaleler, sessiz harflerin tam olarak duyulabilmesi ve kelimenin net anlaşılması için; ayrıca eserin bestelendiği usulü köşelendirerek; icrada hem müzik cümlesini hem de güftedeki kelimeyi etkinleştirmek maksadı ile söyleme tarzı olarak; sadece bir teamül değil, kural olmuştur. Hususi bir okuyuş üslubu haline gelmiştir. Bu durum, sözlü eser icracıları tarafından örnek alınan sanatçıların icralarında çok belirgin olarak kayıtlıdır.

Repertuar derslerinin uygulaması en azından böyle olmalıdır.

Şayet varsa hazırlık sınıfından itibaren bu dersin kredisinin ve saatinin teorik derslere nazaran fazla olması gerekmektedir.

Bunun yanında bir de repertuar dersin dair üslup meselesi var.

Bu ders muhakkak repertuar derinden ayrı tutulmalı; (dersin hocasının seçilebildiği ders olmalı) öğrenciler, farklı üsluplara sahip hocaları seçme şansına sahip olmalıdır. Bu fikrimiz bir ütopya gibi gelebilir. Zira geçmişte uygulanmadığı gibi, günümüzde de uygulanma şansına sahip bir yöntem değil. Ama fikrimizce olması gereken budur. Bunu geçmişe dair olması gereken kabilinden örneklendirecek olursak: Kani Karaca’nın okuyuş üslubuna vakıf bir öğrenci, onun dersine girip onunla çalışmalıdır.

Alaeddin Yavaşca'dan istifade etmek isteyen Alaeddin Yavaşca'dan, Bekir Sıdkı Sezgin'den istifade etmek isteyen, Bekir Sıdkı Sezgin'in derslerine girmelidir. Dışarıdan gelen bir öğrenci, Tülün Korman'ın dersine girebilmelidir. Bu hocaların dersine gelerek üslup talep eden kişi artık öğrenci değil, talebedir. Burada hocalar, sözlü eser repertuarından birçok türü ve formlarını örneklendirerek, üslubun tüm inceliklerini talebeye anlatmalıdırlar. Türlerle göre okuyuş üslubunun farklılığını da gösterebilmelidirler.

Bu fikrimiz bugün de mevcut; kendilerine has sözlü eser söyleyiş üslubuna sahip usta hocalar ile gerçekleştirilebilir.

“Türk Müziğinde ses eğitimi, Kuran-ı Kerim tilavetiyle başlar.” Böyle bir cümleyi 1980’li yıllarda kimse kuramazdı. Ben bu tezimi ilk defa, sunuculuğunu Sarband Müzik Topluluğu’nun soprano seslerinden Cornelia Melian ‘ın yaptığı ve benim de bu topluluğun Türk solisti olarak olarak 1989 yılında davet edildiğim bir radyo programında dile getirdim. Programda bu durumdan bahsettiğim zaman çok ilgilenildi, merakla sualler sordular; anlattım... Bir operacı olarak hiç bilmediği bir tekniği anlamaya çalıştı. Kısa örneklerle seslendirdim, yüzüme dokunarak titreşimi hissettiler. Çünkü benim nasıl şarkı okuduğumu, nasıl kaside okuduğumu, pest tonları tiz tonları nasıl çıkardığıma dikkat ediyorlardı. Buna dikkat ederken, benim okuyuşumla kendi teknikleri arasında bir bağ kuramıyorlardı elbette, fakat onların aradıkları sesleri ben kendi tekniğimle zorlanmadan çıkarabiliyordum. Bu duruma hayretle ve gıpta ile bakarken; aynı zamanda inceliyorlardı. Bunu anlattığım zaman çok ilgilenmişlerdi ve bu röportajım canlı radyo programı olarak Almanya’da (Münih) yayınlandı. Fakat o günün koşullarında bunları Türkiye’de söyleyemezdik. Şayet söyleseydik; çalıştığım kurum olan TRT den dahi atılabilirdik; hakkımda soruşturmalar açılabilirdi. Ne kadar garip değil mi!? Biz o günleri yaşadık maalesef.

Şimdi; içinde yaşadığımız yeni milenyumda, herkesin düşündüğünü söyleyebilmesini önemsiyoruz. Üstelik söylediklerimizin ne bir siyasi görüşle ne de bir başka niyetle alakası olmayıp; bilimsel bir tez olduğu gerçeği ap-açık ortadadır.

“Kuran-ı Kerim tilavetiyle Türk Musıkisi şan tekniğinin ne alakası var!.” diye sorabilirsiniz.

El-cevap: Kuran-ı Kerim’ in tecvid kaidelerini öğrenirken, her konsonantın (sessiz harf) ve vokalın (sesli harf) vücudumuzda; göğsümüzde ve başımızda (sinüs

boşluklarından alnımıza kadar.) kolay; net biçimde çıktığı yerler (bölgeler) vardır. Ayrıca bu teknik, müziğimizdeki hançere çarpımlarından tutun da, diğer bütün hususiyetlerini seslendirebilmeyi mümkün kılan bir teknik olmakla; hem bilimsel camiada (profesyonel müzisyenler ve müzik akademisyenleri) hem de halk arasında “Türk Müziği gibi okuma” tarzı olarak tarif edilir. Bugün o tiz tonları rahatlıkla çıkarabilen hafızların hiçbiri batı şan dersi almadılar. Ama onların hepsi hafızlık eğitimi aldılar. Dolayısıyla Kuran-ı Kerim okurken, her sesli ve sessiz harfin doğru çıkış noktalarını bilerek uyguluyorlar. Türk Musıkisi, yapısı itibarıyla böyle bir müzik. “.Efendim Türk Musıkisi duygusal bir müzik, biz kalbimizden söyleriz.” laf-ı güzafı çokça söylenmekte... Kusura bakmayın ama batılılar da yaptıkları müziği dalak, böbrek veya karaciğer bölgesinden yapmıyorlar. Onlar da duyguları ile düşünüp; gönülle müzik yapıyorlar! Dünyanın neresinde olursa olsun müzik; önce kurallar manzumesi, teknik hususiyet ve ruh ile kalp ile yapılıyor. Dolayısıyla bizim onlardan duygusal olarak hiçbir farkımız yok. Ama bizim müziğimizin sözlü eser söyleme tekniği yukarıda arz ettiğimiz gibidir. Batı Müziği şan eğitimi, bize özel teknik bir-yana; nefes tekniği ile beraber elbette sesi doğru yerden çıkarma hassasiyetini de kazandırır. Ve çıkarılması zor entervallerdeki (=aralıklarda) bazı hecelerin, batı şan tekniği ile öğrendiğimiz püf noktalarını kullanarak söylemeyi salık veririz çoğu zaman. Ama bu eğitim, ancak Türk Müziği’nin inceliklerini bilen şan hocaları tarafından verilirse maksat hâsıl olur. Aksi takdirde sesi yormaktan ve bozmaktan öteye gidilemez. Daha da önemlisi Türk Müziği sözlü eser okuyuş tavrı bozulur. Tavrı bozulursa; bir daha geri gelmez. Sesiniz hastalanır belki iyileşirsiniz ama tavrınız bozulursa bir daha düzeltmeniz; sesinizi tedavi ettirmeniz kadar kolay olmaz.

Bu anlattıklarım geçmişte oldu mu?.

Evet, oldu, ben bu yazdıklarımın dair birçok hadise yaşadım. Benim hocam rahmetli Belkıs Aran’dı. Cumhuriyet tarihimizin ilk nesil sopranolarından; Birçok operanın Türkiye’deki ilk temsilinde baş-rol oynamıştır. Münir Bey kendisine hayran imiş, Bekir Bey de kendisinin hayranıydı. O da aryantik çalıştırırdı, egzersiz yaptırırdı, arya okuttururdu ama Türk Müziği hassasiyetini bildiği için yanlış yönlendirmezdi. Benim tahsil hayatımda (Konservatuar 1979-1983) bazı arkadaşlarımdan yanlış hocaları oldu, fakat bu son yıllarda konservatuarların genelinde şan hocaları, Türk Müziği hassasiyetlerini bilerek; bunu gözeterek öğrencilerine yardımcı oluyorlar ki bu çok memnuniyet verici; umut veren bir durumdur.

Geleneksel okuyuştan bahsedecek olursak;

Evvela öğrenci makama, usullere, musiki edebiyatına ve aruz veznine hâkim olmalıdır ki, bunu her vesile ile tekrar ediyoruz... Musiki edebiyatı hocası ve nazariyat hocası nezaretindeki repertuar derslerinde ancak bu suretle verim alınabilir. Bu kaidelere uygun yapılmayan müzik önce de ifade ettiğimiz gibi herhangi bir müzik olur, belki güzel de olur; lakin Türk Müziği olmaz. Bu minvaldeki öğretim sistemi ile de, talebe değil; öğrenci olunabilir ancak. Bu bağlamda konservatuarların atölye sistemiyle çalışmaları suret-i kat'iyede elzemdir.

G.A: Dini Musiki ile La Dini musiki arasındaki icra ve tavır farklılıkları nelerdir?

M.D.D: Evvela La dini tanımını düzeltelim: “La dini” dinin dışında, dinsiz demektir. Dinsizlik bile dinin içindeyken, La Dini tanımını bana çok da sevimli gelmiyor. Her ne kadar bu kavramlar musiki literatürüne yerleşmiş ve anlamları çok farklı değil ise de; biz bu tanımını “Gayr-ı Dini” olarak kullanırsak daha doğru olsa gerek. Bu tanımını bir sohbetinde Münir Nureddin Selçuk kullanmıştı... O zaman bu soruyu Dini ve Gayr-ı Dini musiki arasındaki icra ve tavır farklılıklarını nelerdir şeklinde değiştirelim.

Elbette fark vardır: zira ayrı bir tür olarak şarkı okumanın bir üslubu vardır, beste okumanın bir üslubu vardır, ağır semai, yürük semai okumanın dönemlerine göre farklı bir üslubu vardır. Kâr okumanın bir üslubu vardır, kâr-ı natik okumanın hususi bir üslubu vardır. Sadece şarkı formunu ele alacak olursak; dönemlerine göre söyleme üslubu farklılık gösterir. Yani Hacı Arif Bey'den önce yapılan şarkı formunun okuyuş üslubu ile Hacı Arif Bey sonrası şarkı formunun okuyuş üslubu farklı olmalıdır. 1940- 50 ve sonrasında yapılan şarkıların ayrı bir üslubu vardır. Bu eserler makam olarak da zaman içerisinde değişmiştir. Herhangi bir makamın 17. yy da uygulanışı 18.yy sonrasında ve hatta günümüzde yazılan eserlerdeki tarifi aynı değildir. Günümüzdeki uşşak makamında tiz neva perdelerini görebiliyoruz. Ama 18. yy da Uşşak makamında bestelenen beste veya semailerin çoğunda, gerdaniye perdesinin üzerinde perde kullanımının çok sık olmadığını gerçeği ortadadır. Dini musikiyi ele alalım: tevşih okuma tarzı farklıdır, ilahi okuma tarzı farklıdır, nefes okuma tarzı farklıdır, durak okuma tarzı farklıdır, naat, kaside okuma tarzı farklıdır. Yani bu formlar arasında gerek dönem gerekse icra maksatlarına göre ince farklılıklar vardır; olmalıdır. Mesela kaside ve gazel de irticali formlardır. Bunların arasında bile melodik olsun, vezin olsun, perdelerin kullanıldığı zamanlar olsun pek çok farklılıkları vardır. Bir kaside yapı olarak daha sakin müzikal cümleler ihtiva

ederken, gazeller daha süslü melodik cümlelere sahip olabilmektedir mesela. Biz bunlara “Tasavvuf Müziği” demeyelim, zira bu tabir 1970’li yıllarda “Tekke Müziği” demenin yasak olduğu dönemlerde uydurulmuş bir tabirdir. “Tasavvuf”, bir müzik türünün tarifi olamaz, ancak bir yaşam biçimidir. Türün adı “Tekke Müziği”dir. Cami müziği ise Tekke Müziği’nden ayrı tutulması gereken; Tekkede de kullanılıyor olmasına rağmen (zira tekkeler de İslam Şeriatının ve bütün ibadetlerin eksiksiz uygulandığı ocaklar olmakla; Camilerden edebiyat-fen ilimleri ve özellikle de sanat öğreten kurumlar olması sebebi ile farklıdır) ibadet edilirken yapılan müzik olarak; icra edilen türleri farklı bir üslupla söylenirler. Bunlar arasında Tekkede de söylenen bazı türler vardır ki (Kur’an-ı Kerim tilaveti, Ezan-ı Muhammedi, Sala, Salavat-ı Şerifeler v.b.) bu tür eserlerin söyleyiş üslubu değişmez. Zira bu eserlerdeki bazı değişik okuyuşlar hem mananın bozulmasına sebebiyet verebilir hem de gereksiz melodik değişiklikler sözlerin üstüne çıkma çabası gibi algılanacağından; maksat değişir ve hoş karşılanmaz. İcra tarzındaki müzikal abartılar ve bilinçsiz süslemeler, tasavvuftaki “edeb” ve “tevazu” ya mugayir olabilir; çok dikkat etmek ve okuyuşa ciddiyetle özen göstermek elzemdir.

G.A: Klasik formlarla (kâr, beste, ağır semai vb) şarkı formundaki eserlerin icrasındaki üslup ve tavır farklılıkları nelerdir?

M.D.D: Türk Musikisi sözlü eserlerinin icrası babında; “Her türün; hatta tür içinde bazı özel formların da ayrı bir icra tarzı vardır ve bu icra tarzları, zaman-zaman farklı söyleyiş teknikleri gerektirir.” diyebiliriz. Bu icra tarzları; sadece perde, baskı ve usul bakımından düşünülmemelidir. Genel olarak makamların perde frekansları, kurallar çerçevesinde bellidir ve değişmez. Ve fakat makamların perdelerinin frekanslarını ayarlayan en önemli unsur, müzik cümleleridir, yani elhândır. Dolayısıyla elhâna göre baskılar farklılık arz edeceğinden; melodik cümleler içindeki göçürülmüş bazı arızalı perdelerin kendi yerlerinde iken olduğundan daha farklı basılabileceği gerçeği bir yana, makamın müzik cümlelerinin perdelerin frekansına etkisi yadsınamaz.

Örnek: “Hisar perdesi” mesela. Bu perde, makam içinde (Hüzzam olur, Suzinak olur, Karcıgar olur veya Bayati makamı içindeki Neva’da Hicaz v.b. geçkisi olur; Ayrıca Neva üzerindeki Hicaz cinsinin bulunduğu bütün makamlar.) müzik cümlesine göre her zaman frekans olarak değişiklik gösterebilir. Makamı kast etmiyorum; makam içindeki farklı müzik cümleleri esnasındaki arızalı perdelerin değişikliğinden bahsediyorum.

Müzik cümleleri; Kârlar, Besteler ve Ağırsemailer de, bestelendikleri yüzyıla göre farklılık gösterir. Şarkılarda daha farklı entervaller kullanılır. Müzik cümlelerinin yapıları devirlere göre; türlere göre ve tür içindeki farklı formlara göre değişiklik gösterebilir. Ayrıca buna mümasil değişiklikler, makamlar için de söz konusudur. En çok bildiklerimizden bahsedelim; Hüzzam-Suzinak münasebeti, Uşşak veya Rast makamlarının asırlar içinde; Elhan bakımından nasıl değişiklik gösterdiği malumdur. Hele ki, 19.yy da ihtira edilmiş bir makam olan Kürdîlihiczâkâr makamının³ karar kalıbı, zaman içinde değişiklik göstermiş ve bugün (21.yy da) kullanılmaya tercih-i şayan olan müzik cümlelerinde, Hacı Arif Bey'in terkihi olan Kürdîlihiczâkâr mümkün olamamaktadır mesela!... Makama, Rast üzerinde Uşşak cinsi ile karar edilemeyen bir melodik yapı hâkimdir; Zira günümüzde makam, Arel Nazariyatı'nın da tarifi vesilesi ile beylik Arazbar çeşni bir-yana; inici kürdi cinsinden ibarettir. Emsaller arttırılabilir; fakat sualinin cevabı bu değildir.

Bu sebepten baskıları icra tarzının dışında tutuyorum. Esas kastettiğim icra tarzı veya icra farklılığı; Eski Asar'a dair karlarda, bestelerde ve semailerde şarkılara nazaran daha düz, daha Vibratosuz, Glisendosuz, Portamentosuz; Mordan, Vibrato, Grupetto, Rubato, Larrentando, Ritardando, Puandorg gibi müzik hareketlerinden mümkün olduğunca kaçınmaya özenli; daha köşeli ve tekke goy-goyundan daha yumuşak çarpmalarla yapılan icra tarzıdır⁴. Bu icralar, bugün bilinenin aksine daha dinamik icralardır. Özellikle; Karlar ve Beste'lerin bazı usulleri ve Yürüsemailer, faslın bütünü nazarında tempo olarak dinamiktir. Ağır Semailer genellikle birinci bestelerden (veya usul yapısına göre 2'nci bestelerden.) daha ağır bir tempo ile söylenir. Bu durum, genel teamül olmasına rağmen, elbette istisnalar vardır. Eserlerin giderlerini belirleyen; yani metronom sayısını belirleyen unsur, eserlerin usülleri değildir; müzik cümlelerinin hareketliliğidir. Tabi ki eserlerin usullerinin teamülen gideri vardır. Mesela bütün Zencir bestelerin üç aşağı beş yukarı gideri aynıdır. Yada Hafif bestelerin, Devr-i kebir bestelerin, Muhammes bestelerin, Berefşan bestelerin, Lenk fahte bestelerin v.b. alışıl-gelmiş bir temposu vardır. Fakat yürük semailer, klasik fasılların son sözlü eseri olması sebebiyle daha dinamiktir (Eğer, içindeki müzik cümleleri buna müsade ediyorsa...). Haliyle bu tempolar eserlerin icra tarzına da etki eder. Mesela; Eski Asar'a dair Kârlarda,

³ Muhterri Hanende Hacı Arif Bey 6 türlü giriş cümlesi kullanmıştır

⁴ 1900 lü yılların başlarında çıkan ilk taş-plaklardaki sözlü eser icraları tekke goy-goyu ile aynı tarzda çarpmalarla yapılmıştır. Fakat 1945-1955- arasında İstanbul Radyosu'nda okunan eski asara dair eserlerdeki bu çarpmalar yumuşatılmış (törpülenmiş) ve icra tarzı 21.YY a böyle yansımıştır.

Bestelerde, Ağırsemailerde (Bazı ağırsemai ve yürüksemailer için; Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'nun puandorglu icraları vardır. Lakin bu icralara gelenekli üslup denemez!) ve bu neviden eserlerin icrasında hiç puandorg a rastlanmaz. İçlerinde puandorg olacak cümleler yoktur çünkü. (Yapılan puandorglar keyfe kederdir. Zira o müzik cümleleri puandorgsuz da icra edilebilecek yapıdadır!)

Gelelim nüans meselesine: elimizde (2021 yılını baz aldığımızda.) yüz-yirmi yıl öncesine dayanan taş-plaklar mevcut ve bunlar net kayıtlar. Bu kayıtların, icra üslubu ve saz refakati bakımından, kendilerinden önceki; en az yüz-elli yıl öncesine işaret edeceği bir vakıadır. Bu kayıtlarda ki klasik eserlerde hiç nüans yok. Bizim ustalarımızın bize söylediği şey şuydu; “Efendim, klasik eserlerde nüans yapılmaz!”

İyi güzel de, benim buna bir noktada itirazım var! Fikrim elbette beni bağlar; Şayet, taş plaklar bu görüşe örnek olarak gösteriliyorsa; bu misal eksiktir. Zira taş plaklarda nüans yapılması zaten mümkün değildir. Taş plaklarda akordun dik düşünülmesi, bağıra-bağıra müzik yapılmasının bir teamül haline gelmesi, icra tavrından değil; taş plakların kaydedilme tekniğinden kaynaklanıyor. O günün şartlarında bugün ki gibi bir ses-kayıt sistemi yok ki. Küçücük bir odada, bir borunun içine olanca sesinizle bağırmanız lazım ki; o titreşimler, ses mühendisinin bulunduğu mahaldeki iğnenin, bal mumu kalıba; mümkün olan en belirgin şekilde yiv kazımasına müsaade edebilsin. Dolayısıyla ses mühendisleri yani ton- maisterler, icracılara hep yüksek tonda bir sesle ve köşeli okumalarını önermişlerdir. Daha tiz perdeler, daha kuvvetli sesler... Bu şartlarda nüans yapılması zaten mümkün değil. Kendisinden nüans duyduğumuz ilk ses icracısı Münir Nurettin Selçuk'tur. Fakat Dar-ül Elhan plaklarında net nüansa rastlamadık. Bu durum, Dar-ül Elhan plaklarında; icraya müdahil olan bir tasnif heyetinin olmasından kaynaklanmış olabilir. Zira bu plaklar özel maksatla doldurulmuşlardı. (Fikrim o ki; Münir Bey'e kalsa daha farklı bir icra üslubu okuyabilirdi.) Ama daha sonraki yıllarda doldurduğu plaklarda, özellikle elektrikli kayıt tekniği başladıktan sonraki plaklarında, oldukça etkin nüanslar yapmıştır. Şimdi “nüans yoktur” geleneğinden yetişmiş bir sanatkarın, belli bir zaman aralığından sonraki icralarında nüans yapması da bana çok manidar geliyor doğrusu. Tezimin doğru olduğunu düşündürmesi bakımından sevindiriyor. Müzik estetik meseledir. Sesin zaman-zaman piyano, zaman-zaman forte kullanılması veya eser icrasında çeşitli nüanslarla müzik hareketlerinin yapılması, estetik için son derece önemlidir. Bunlar neden olmasın diye düşünüyorum. Elimizdeki taş plaklarda buna rastlamayışımızı da, taş plakların kayıt tekniğine bağlıyorum. Ve fakat

çok önemli olarak; bu nüans hareketlerinin belli bir ölçüsü vardır. Klasik eserlerde yapılacak olan nüans, şarkı türüne ait formlardaki (Ağıraksaksemai, Ağırdüyek, Ağırsenginsemai v.b. formlar hariç.) gibi sık kullanılmaz; Belki hiç kullanılmaz. Dolayısıyla Kâr, Beste ve Semai icralarında; şarkı söylerken kullanılan ses tekniği ve icrasından farklı bir tarz; veya üslup olmalıdır. Klasik eserler daha önce arz ettiğim gibi: vibratosuz, daha düz seslerle, daha köşeli bir icra gerektirir. Tekke goy-goyunun biraz törpülenmiş haliyle; ama goy-goylu okumak suretiyle (“goy-goy” derken hecelere çarpmalarla girmekten bahsediyorum. Köşeyi veren de bu çarpmalardır ve bu çarpmalarla usul darpları belli edilir zaten.) icra edilmesi gerekir. Bu söylediğim şarkılar için de geçerli elbette... Çünkü usul mefhumu Türk Müziği’nin temelidir; olmazsa olmazdır, iskeletidir. İskelet olmadan, üzerine başka bir şey inşa edemezsiniz. Usulü öyle ya da böyle, bir şarkı veya fantezi eser okurken de ön planda tutmalısınız, icracılığınızla hissettirmelisiniz.(Sözleri kullanırken usul darplarının, sert; orta sert veya yumuşak darplarını belli ederek; sesinize yansıtarak.) Ama Eski Asar’a dair Karlar’da, Besteler’de, Semailer’de usul mefhumu; Şarkı ve Fantezi eserlerde olduğundan çok daha öndedir, daha belirgin icra edilmelidir. İşte bu çarpmalar; goy-goylar, usulün darplarını meydana çıkarması bakımından çok önemlidir. Bu da icra tarzının önemli bir hususiyetidir. Kar, beste ve semailerde, şarkıya nazaran biraz daha sert okumak suretiyle yapılan bir icra tarzı ve farklılığı yadsınamaz. Şarkılardaki; Elhan ve güfte bakımından da ortaya çıkan yoğun duygusallığın; dönemine göre bestelenişindeki yumuşaklığın, icraya; usul mefhumu bakımından etkisi olur elbette. Lakin, bu tür eserler için dahi icrada usulün belirgin olması olmazsa olmaz şarttır.

Eğer yapılan müziğe “Türk Müziği”dir diyeceksek!..

G.A: Bir ses icracısının ses rengi, ses aralığı ile makamlar arasında herhangi bir ilişki var mıdır?

M.D. D: Bir ses icracısının ses renginin makamların özellikleri (seyir karakterleri ve ses sahası) ile elbette alakası vardır. Özellikleri derken, bu sorudaki kasıt; zannediyorum makamların ses aralıkları. Mesela tenor cinsi bir ses düşünün; Tiz tonları çok güzel, fakat pest tonları fitrattan yok. Dolayısıyla bu tenorun Yegâh makamında, Ferahnâk, Şedaraban ve Ferahfeza v.b makamındaki eserleri okuması zordur; hattâ Rehavi veya Huzi; belki bazı Rast makamındaki eserleri bile okuması zordur. İşte bu sebeple söylüyoruz ya, Türk Müziği’nin şan tekniği çok farklıdır diye. Haydi şimdi malumu ilam edelim; Batıda, kadın-erkek ayrı-ayrı olmak üzere her ses cinsinin

okuyabileceği aralıklardan müteşekkil partiyonlar, sesin cinsine özel yazılır; bir tenora bas cinsinde bir şarkıcının ineneği sesler yazılmadığı için teknik olarak bir problem yoktur zaten. Bu durum, bas veya baritonlar için de aynıdır. Kadın ses sanatçıları için de, erkeklerde olduğu gibi farklı anahtarlarla yazılan partiyonlar vardır. Fakat bizde böyle değil. Bizde ne oluyor ona bakalım; Şedaraban dediğimiz makam, iki oktav ses genişliğine sahip. Yeden sesini de katarsak iki oktavın üzerinde. Hatta benim bildiğim birkaç eserde iki oktavı bir tam ses (tanini aralık) geçen eserler de vardır. Tenor seslerden konuşmaya devam edelim: tiz tonları çok güzel; ama pest tonları zayıf. Hem pestleri hem de tizleri sağlam olan ses sanatkârlarının sayısı, doğal olarak pek azdır yani tiz ve pest sesleri iyi kullanabilmek için geliştirilmesi gereken tekniğe sahip sanatçı sayısından bahsediyorum. Bu durum zaten bir yaradılış meselesidir, biz normaller üzerinden tesbit yapıyoruz. Dolayısıyla bizim icracılarımız, okuyacakları akortları eserlere göre belirlerler. Batıda tenorun okuyacağı bir anahtar vardır ve oradan okur. Bizde farklı anahtarlar yok (sadece “sol” anahtarı vardır) ama buna karşılık çok çeşitli akortlar⁵ var.

Üstad-ı bi nazirim Bekir Sıtkı Sezgin'in akordu süpürde akorttur yani 1 ses aşağı denilen akort. Ama gençliğinde bile bazı Muhayyer ve Hüzam makamındaki şarkıları kız akort; yani 4 ses aşağı denilen akorddan okumuştur. Gazel icrasında, Hafız Sami'nin yoluna ram olmuş Münir Bey'in tiz sesleri yumuşak ve rahat çıkarabildiğini biliriz mesela. Ama Hafız Sami Bey gazelleri “Mansur” (5 ses-piyano akordu) akorttan okumaktadır, Münir Bey ise gazelleri “Şah” akorttan (6 ses) okumaktadır.(Plaklarından tesbittir.) Yani Sami Efendi'ye nazaran bir ses daha pestten okumuştur. Bunun nedeni ise en tiz sesinin sağlıklı ve estetik olarak çıkabildiği seviyenin şah akord olmasıdır. Ya da böyle söylemeyelim de; “-sesinden en çok verim aldığı ses aralığı budur.” diyelim. Aslında sözün burasında Münir Bey'in gazel okuma ve sözlü eser icralarındaki tekniği; sesinin, yüzünün ve kafasının gerekli bölgelerinde tınlatması üzerinedir. Teknik tabir ile “Falset” tir ama ton gibi duyulan özel bir falsettir; Türk Müziği icra üslubuna has özel bir tekniktir. Bu konu başlı başına bir inceleme mevzuudur.

Ez-cümle, bizdeki makamlar çok çeşitlidir ve bu makamların, özellikle bazılarının ses sahaları son derece geniştir. Dolayısıyla süpürde akorttan okumaya alışmış bir ses sanatçısı, bazı muhayyer veya hüzzamları kız akorttan okuyabilir. Veya bazı rast eserleri bolahenk (yerinden) akortla okuyabilir. Makamların ses sahaları veya eserlerin

⁵ Gazel veya bestelenmiş sözlü eserlerde en çok kullanılan akordlar: Bolahenk,Süpürde,Kız,Mansur, Şah; ayrıca Müstahzen ve Yıldız akordları.

yapılarıyla ses icracısının, elbette ses kullanma tekniği bakımından organik bağı vardır. Ses icracısı; makamları veya makamlardaki eserleri, sesini rahat kullanabileceği bölgeye göre değişik akortlardan okumak suretiyle icrasını yapabilir.

Bu arada; “.-Hımmm efendim Türk Müziğinin akordu Bolaheng (yerinden) dir; başka bir akorttan okunmaz!.” cümlesi, son derece cahilane sarf edilmiş bir laf-ı güzafıdır.

Eğer bu tez doğru ise Türk Müziğindeki herhangi bir makamın karar perdesi (yeri) hangi sestir? Frekansı nedir? Veya bu perde neye göre belirlenir? Türk Müziği “yerinden” okunur diyenlerden, bu suallerimize ikna edici cevap çıkmaz. Zira her türlü cevaba yeni bir soru açılacaktır.

G.A: İcralarınızda daha fazla tercih ettiğiniz makamlar var mıdır? Varsa sebepleri nelerdir?

M.D.D: Orta Çağ kilisesinde, engizisyon mahkemelerinin ruh hastalarını ".içine şeytan kaçmış!" diye yaktığı dönemde; İslam âlemi, kurmuş oldukları şifahanelerde ruh hastalarını musiki ile tedavi ediyordu. Maalesef; elimizde o günlerden bu günlerde intikal eden risale, yazma veya ciddi manada yazılmış; bugünkü manada herhangi bir tıp makalesi yoktur. Gerçi bu konu; bazı kifayetsiz-muhteris “müzisyenlerin” proje üretmek adına ağzını sulandırıyor ve bu insanlar, makamların insan üzerindeki etkileri ile alakalı; insan sağlığını tehlikeli yönlendirdikleri için Cumhuriyet Savcılığı’nı ilgilendiren projeler yaparak konser veriyorlar ama araştırmacılar; yani gerçek bilim insanları, bu konuda ciddi bir makale yazamadılar henüz. Çünkü o kadar geniş kapsamlı bir çalışma ki; dünya nüfusu kadar denek üzerinde çalışmak gerekir. 14. asırdan beri bilinen bu çalışmalar hakkında elimizde çok az bilgi var. Günümüzde musikinın insan üzerindeki etkileri düşünüldüğünde, bunun gerçekten araştırılması gereken bir bilim dalı olduğu ortaya çıkıyor. Ez-cümle makamların insanlar üzerinde kişiye göre değişen hususi etkileri vardır. Bu tezim, soru ile direkt olarak alakalıdır.

Ben de her insan gibi, bazı makamlardan biraz daha fazla etkilenirim. Ama benim etkilendiğim makamlar da, diğer insanların çoğunun etkilendiği makamlar.. Hicaz makamı ve onun türevleri olan (Zirgüle makamı dizisinin; Hümayun olarak tezahür edip başka perdelere göçürülerek ortaya çıkmış makamlar...) beni daha fazla etkiler. Uşşak, Hüzam, Rast gibi makamlar, bize has makamlardır ve bu makamlardaki eserlerin doğru şekilde icra edilmesi; beni etkilediği gibi pek çok insanı da etkiler. Ama soruna cevap olması açısından, Hicaz cinsinin bulunduğu makamlar veya Hicaz makamı cinsiyle terkip

edilmiş makamlar, beni diğer makamlardan daha fazla etkiler. Bunlar hangi makamlardır? Mesela Hicazkâr, Suz-dil, Suz-nak, Şedaraban, Evcara makamları beni diğer makamlardan daha fazla etkiler. Bir de Nihâvend makamından çok etkilenirim, lakin Buselik makamından; Nihavend'den etkilendiğim kadar etkilenmem; nedendir bilmiyorum. Belki bu da tababetle (benim psikolojik durumumla) alakalı bir haldir... Bu durum, diğer makamları sevmediğim ya da icrasından zevk almadığım anlamına gelmez. Ben bütün makamları severim ve makamları teknik özelliklerine göre icra ederim ama en çok sevdiğimi söylediğim makamlar, kendi icralarımda ve iyi ağızlardan dinlediğimde beni daha fazla etkiler. Dolayısıyla, ben de her insan gibi, daha çok etkileyen makamları icra etmeyi tercih ediyorum. Fakat bu durum, az önce arz ettiğim gibi o gün ki ruh halimle alakalıdır. Her an başka-başka makamlardan farklı hazlar alırım. Bir gün beni, Nühüft yürük semai veya ferahnak ağır aksak semai şarkı veya sipihr ağır semai kendine bağlayabilir. Bu yüzden konser programlarımı, yakın olarak o zamanlardaki ruh halime göre belirleyip biraz geç açıklıyorum. Radyo neşriyatlarımı ise günü gününe hazırlarım. Bir de sesimin o gün ki durumu çok önemli. Mesela o gün pest seslerim açık değilse; 2 oktav ses sahasına sahip olan Şedaraban makamını okumayı tercih etmem. Suzidil okuyabilirim ama Yegâh veya bazı Rast eserleri tercih etmeyebilirim. Sebebini de sualini cevaplarırken yaptığım ilk konuşmaya ve “sağlık” durumuma bağlıyorum: benim ruh durumum ve sesimin o günkü sağlıklı hali, okuyacağım makamı belirleyen en önemli unsurdur. Ama tespit edebildiğim kadarıyla, ya da okurken insanların gözlerinden anladığım kadarıyla; o gün halet-i ruhiyeme uygun olarak icra ettiğim makamlar, beni etkilediği kadar dinleyen herkesi de etkiliyor. Bu da tababetle alakalı bir sonuç olsa gerek.. Sualinin; “sebeplerle” alakalı cevabı benim haddimi aşar. Zira bildiğim bir konu değil. Ben böyle hissediyorum ama bunun sebeplerini psikoloji ilmi araştırabilir ancak.

Ve fakat benim hayat tarzım müzik; dolayısı ile sözlü eser icra etmek benim sebep-i hayatım. Bu meyanda hangi makamı icra edeceksem (ki ayırmadan) o makamın hususiyeti ile kaynaşırım. İcranın dinleyende bir tesir alanı meydana getirmesi, sözlü eser icracılarının ulaşmak istediği seviyedir. Doğru perdeleri basarak icra etmekle eserin formunun gerektirdiği üslubu birleştirip, yüksek estetik seviyesini yakaladığımda; okuduğumdan aldığım zevkle benim için makamlar arasında bir fark yoktur. Hepsi en sevdiğim makamdır... Ve fakat bu icraların sonunda aldığım beğeniler beni hep korkutur. İcrada eksiklerimi veya yanlışlarımı ararım. Beğenilmek güzel olduğu kadar tehlikelidir de!

GA: Türk Müziği ses icracılığında kullanılması gereken sazlar nelerdir?

MDD: Bu suale cevap vermeden önce şu sorulara cevap aramak lazım;

-İcra yapılacak mekân neresi? Konserin zamanı?.

-O günkü performansın sebebi-maksadı nedir?

-İcrayı gerçekleştirecek olan koro mu? Koro ise,ses ve saz sanatçıları kaç kişi?. İcracılar sadece kadın veya erkek mi ; yoksa beraber mi? İcracı bir solist mi? Solist ise; solist kadın mı erkek mi?.

Öncede belirttiğim gibi, icranın yapılacağı mekân ve icranın maksadı-sebebi (o konserin veya kaydın ne maksatla yapılacağı.) çok önemlidir. Bir eğlence konseri mi? Akademik bir konser mi? Herhangi bir sempozyumun konusuyla alakalı bir konser mi? Hangi ayda veriliyor? Mesela Ramazan veya Muharrem Aylarında verilecek bir konserse, muhtemelen tekke musıkisi ile alakalı bir konserdir;(gerçi tekke musıkisine dair bir konser ise her hicri aya münhasır özel ilahiler okunmalıdır.) eğer dini eserler okunmayacaksa, yine içinde bulunulan Ay'a (Rebiyyülevvel, Ramazan veya Muharrem gibi.)hürmetsizlik edilmemelidir. Bu ve bunun gibi birçok sebep göz önünde bulundurularak; zaman, mekân, ses icracısını yapacak kadro düşünülerek buna göre ses icrasına refakat edecek saz sanatkarlarının adedi hesaplanmalı, hangi sazlar olması gerektiği düşünülmelidir. Bir oda-müziği konseri verilecekse, ritm saz veya sazların gerekip-gerekmediği ayrıca düşünülmelidir⁶.Ayrıca, estetik sahne görünümüne en az müzik kadar önem verilmelidir.

"Efendim gelenekte klarnet yok, darbuka yok, hiçbir icrada olmasın!." der gelenekçi çevreler.. Bizim fikrimizce bu doğru bir düşünce değil!. Eğer coşkulu bir meydan faslı icra ediyorsanız, ve ritm sazlar varsa, klarnete de ihtiyacınız olur ama nasıl bir çalış üslubu olduğu çok-çok önemlidir.Cayır-cayır bağırın, perdeleri kaydıra-kaydıra bulan bir klarnetin olmaması; olmasından hayırlıdır!. Günümüzde icra tavrı - sedası olarak üslubu gereğince çalan klarnet var; düzgün icra edenlerin sayısı çok azaldı ama yine de var ve fakat o arabesk üsluba; bu klarnet sedasına yarım asırdır (2000 li yıllar itibarı ile.) alışıldığı gerçeği de ortadadır maalesef. Daha önce klarnet var mıydı? Elbette vardı. Türk musıkisinde kullanılıyor muydu? Elbette kullanılıyordu; Mehteran da

⁶ İçinde nefesli (Ney, Klarnet) olmadığı; yaylı ve mızraplı olmak üzere en fazla 5-6 saz sanatçısının icra yapacağı bir solist refakati için, ud veya çello ritm saz vazifesi yapabilir. Ayrıca bir ritm saz bulunması genel sedayı olumsuz etkileyecektir.

zurnanın alternatifi olarak ve çalgılı kıraathanelerde icra edilen meydan fasıllarında kullanılıyordu. 40 li ve 70 li yıllar arasında gazinolarda da düzgün Türk Müziği üslubu ile çalan klarnetiler vardı.

19.YY itibarı ile de çalgılı kıraathanelerde; semai kahvelerinde klarnet sazının da icrada bulunduğu yazılı belgelerle sabittir. Elimizde bulunan minyatürlerde bu sazın ataları görünmüyor ama bu minyatürlerin ekserisi; en bilinenleri 17 ve 18. yüzyılda geldi günümüze. O yıllara ait sazlar da bugün elimizde yok maalesef. Mesela rebab; bir-kaç saz sanatçısı haricinde alabilen yok. Nakkare alınmıyor artık. 2022 itibarı ile son 30-35 yıl içerisinde daire, ritm saz yaz yapan araştırmacıların sayesinde şükürler olsun ki Türk Musikisi'ne girdi ama daha önce o da yoktu. Varsa yoksa darbukaydı, kudümü bile 70'li yıllarda radyoya tekrar sokana kadar rahmetli Ahmet Hatipoğlu'nun göbeği çatladı. Kudüm 50'li yıllarda çalınıyordu. Özellikle Kani karaca'nın Mesut Cemil idaresinde yaptığı programlarda, kudüm ikalarının Sadettin Heper tarafından icra edildiği anons ediliyordu.; ve İstanbul Radyosunun klasik koroları ile Münir Nureddin Bey'in yönettiği İcra Hey'eti korolarında da icra edilmiştir. Daha sonra uzunca bir süre, hatta 60'lı yılların neredeyse tamamında kullanılmadı. Piyasada hiç tanınmıyordu. Daire dediğimiz saz da, yani bendire zil takarak, her biri ikişer zili birbirine vurmak suretiyle tannaniyeti sağlayan zilli bendir diyelim; adına daire dediğimiz bu saz, en son 30-35 yıl önce bir saz yapımcısının (Selim Süha Sağbaş)tekrar gündeme getirmesiyle ortaya ıktı. Son 10 yıldır hatta biraz daha fazla bir zamandır her yerde kullanılıyor artık. Kadim sazlar ve bugün kullanılanlar ile alakalı misaller çok daha fazladır. Derinlemesine araştırıldığı zaman başlı başına bir tez konusudur. Gösterdiğim bu örnekler سوالinin cevabı için kâfidir sanırım.

Kudüm; her haliyle klasik musikide de, hatta eğlence musikisinde de (şehzade sünnetlerini resmeden minyatürlerde olduğu gibi) nakkare ile birlikte alınmıştır ki oturarak çalınan kudüm, koltuk altında alınansa nakkaredir. Nakkare daha çok Mehter musikisinde kullanılmıştır. Mehter musikisi demişken aklıma geldi: türleri de katmak lazım. Ne tür müzik yapıyorsunuz? Askeri müzik mi yapıyorsunuz? Tekke musikisi mi yapıyorsunuz? Meydan faslı mı yapıyorsunuz? Ya da sakın, konulu bir konser mi veriyorsunuz? Saz eğimi bakımından bunları da düşünmek lazım.

Bakıldığı zaman bugünün icrasını baz alarak; o minvalde icra yapmamız lazım. “- .Geleneği peydah edenler de insanlardır.” İnsan da yaşayan; yani zaman içinde değişen bir varlıktır malum. İcra-i sanatı da yaşayacak ve değişecektir muhakkak.

Bugüne göre değerlendirmek lazım gelirse şöyle arz edeyim; eğer sizin bir oda müziği konseri veriyorsanız; konser vereceğiniz mekânın akustiğine göre sazın adedini de, sazların cinsini de bu durumu düşünerek belirlemelisiniz. Küçük bir mekânsa ve siz tek başınıza söylüyorsanız; belki üç belki dört saz sizin için yeterli olacaktır. Mesela üç saz ele alalım: bu sazlardan biri ritm saz olmalıdır. Fakat bildiğimiz anlamda vurmali ritm saz değil; Hem melodi çalan, hem de ritm saz görevi görececek bir sazdan bahsediyorum. Mesela ud; Ud varken, üç kişilik bir saz heyetinde tanbura gerek olmayabilir. Bir de kanun gerekecektir, çünkü ud bastır, hem de ritmdir ama kanun tenordur ve baskın bir şekilde melodidir. Bunların yanına bir de yaylı saz eklenmelidir. Yaylı saz, yapacağınız müziğin tür veya formuna göre belirlenmelidir; eğer klasik müzik yapacaksanız keman yeterlidir. Camiamızda 50 li yıllardan itibaren süre-gelen yanlış bir düşünce vardır: Klasik; yani eski asara dair eser icralarında, ilk düşünülen yaylı saz kemençedir. Fakat kemençe, klasik müzik sazı değildir. Kemençe; köçekçe, tavşanca, longa sirto veya oyun havası sazıdır. Kemençeyi klasik musikimize; çalış üslubu ve form-repertuar anlayışı ile Tanburi Cemil Bey dâhil etmiştir. Öncesinde kemençe, gayr-i müslim müzisyenlerin çaldığı ve klasik repertuarın icra edilmediği bir sazdı. Tanburi Cemil'den sonra, Ruşen Ferit Kam son derece etkili olmuştur klasik musikide kemençenin kullanılmasında. Daha sonra da bu anlayış İhsan Özgen'le şahikasına çıkmıştır.

Bazı kemençeciler, 80 li yılların ilk çeyreğinden itibaren eski Asar'a dair bir esere refakat ederken, sanki bir köçekçeye refakat ediyormuş gibi kemençenin asli hüviyetini; icra üslubunu ortaya koymaya çalışıyorlar. Bana göre bu yapılabilecek en büyük yanlıştır. Musikimizin hususiyetini dejenere eder. Ve fakat burada uygun saz çalan kemençe ustalarını tenzih ederek konuşuyorum. Ama kemençenin tarzında bir kıvraklık, bir ajilite, bir köçekçe, tavşanca, oyun havası var. Bunu klasik musikiye adapte edebilmek, çok usta sazendelerin mahir ellerinde, mahir gönüllerinde veya açık-kıvrak zekâlarında vuku bulabilir ancak. Bu arada, yeri gelmişken arz edeyim; Müzik zeki insanların yapabilecekleri bir sanattır!. Aksi takdirde Dilhayat Kalfa'nın Rast Ağır Hafif bestesini çalarken, herhangi bir rast makamındaki köçekçeyi çalıyormuş gibi çalar; yetmiyormuş gibi bir de bu garabeti marifet diye fütursuzca sunabilirler. Kemençe çalarken refakat edilecek türü; formu ya da eseri değerlendirerek icra düşünmek lazım. Şunu arz ediyorum: maksadım kemençevileri tenkit etmek değil! Maksadım, sualine cevap olarak; çalacak olan saz sanatkârının tavrını da belirleyecek gibi bir saz heyeti düşünülmesi gerektiğini arz etmek. Bu sebeple en uygunu; Şayet bir tek yaylı saz tercihi imkân dâhilinde ise... bu

saz keman olmalıdır; eğer mümkünse sine- kemanı olmalıdır. Viyola; eğer bir keman varsa düşünülür. Viyola tek yaylı saz olarak; diğer sazların cinsine göre tercih edilmelidir. Ayrıca bas boşluğunu doldurmak ve ritmi desteklemek için viyolonsel de bu heyete 4'üncü saz olarak katılabilir.

Eğer bir nefesli saz tercihi varsa; bunu ney olarak düşünelim, o zaman muhakkak bir ritm sazına da ihtiyaç olacaktır. Çünkü ney icra esnasında dağılabilir. (genellikle tempoyu kasabilir) Bunu da toparlayacak bir ritm saza ihtiyaç duyulur. Eğer bir meydan faslı yapıyorsanız; klarnet coşkusu ihtiyaç olabilir; olmazsa-olmaz şart değildir ama düzgün üslupla çalan bir klarnet heyete katılabilir. Aranılan klarnet saundun ve fasıl coşkusu, sazını mahir çalan bir kemençe de sağlayabilir. Fikrim beni bağlar; hatta Türk Müziği tavrı bakımından daha iyi olur. Geniş bir alanda konser yapıyorsanız, saund-check esnasında klarnet çoğu zaman sorun teşkil edebilir; muhakkak dengelenmelidir. Yoksa klarnet diğer sazların bastırır ve klarnetten başka hiçbir şey duyulmaz. Ritmler de aynı şekilde... Bu durumda da merhum Tanburi Necdet Yaşar'ın tabiriyle "ritm tarrakası"ndan başka bir şey duyulmaz.

Eğer sadece bir oda müziği konseri verecekseniz; hiç-bir durumda klarnet ihtiyacınız olmaz. Ney'e ihtiyacınız varsa şayet, bir ritm sazı da ilave edeceğinizi düşünerek saz heyetinde ney bulundurmalısınız... Tavsiye sadece...

Aslında sorduğunuz bu soru çok kapsamlı... Cevabımı da şöyle geliştireyim; Yukarıda; daha önce örnek verdiğim sazlar, sorunun cevabına girizgâh için detaylandırdığım örneklerdi. Bu konu ve verilen örnekler çok daha arttırılabilir. Benim düşüncem odur ki: Türk musikisindeki konser icralarında, kayıtlarında her sazdan bir tane olması icap eder ama ihtiyaca göre ritm iki tane olabilir. İhtiyaca göre ney iki tane olabilir. İhtiyaca göre udun yanına bir de lavta gerekebilir. İki ya da üç keman varsa; bir viyola muhakkak olmalıdır. Bunların yanına bir viyolonsel koyabilirsiniz. Hatta son zamanlarda hem Türk Müziği hem armoni bilen bir icranın çaldığı kontrbas bile kullanılıyor; bence bazı tür ve formların icrasında güzel oluyor. Ama bir keman ve bir viyolonsel, Türk musıkisi sadasında; beynelmilel olmasa da uygun olabilir. Viyolonsel Türk Musıkisi'ne çok eskiden dâhil olmuş bir sazdır. Viyolonsel çok önemli bir ihtiyaca cevap vermektedir. Viyola deseniz, zaten 18. yüzyılın yani Sultan III. Selim döneminin en gözde yaylı sazı olan sine- kemanının sedasına yakın bir sazdır. Yani keman bizde eskidir. Klarnetten daha eskidir. Ama tekrar belirtmek isterim; klarnet de zaman-zaman gerekli bir sazdır; önemli bir ihtiyaca cevap verir. Yeter ki çalınabilsin?!.

Madem konuyu açtım; şunu muhakkak belirtmeliyim; Klarnetin Türk Müziği icra tavrına göre çalınması çok önemlidir. Musıki tarihimizde bu üslubun çok güzel örnekleri vardır. Ayrıca Darbuka da böyledir. Bakır ve organik deri gerilmiş darbukanın fiske ile çalınması mecburiyeti vardır. Aksi halde ses ne söylerse; hangi kadim bestekârın eserini söylemeye çalışıyorsa- çalışsın; ortaya çıkan sonuç yine arabesktir; yine arabesktir.

Yani Türk Musıkisinde bulunması gereken sazlar sualine; ‘‘hepsi ’’ diye cevap verebiliriz ama hepsini bir arada kullanamayız. İhtiyaca göre kullanırız. Zamana göre, mekâna göre, performansın maksadına göre kullanırız ve icra edilecek konserin formatına veya türüne göre saz seçmek icap eder. Keman da, kemençe de, viyola da, viyolonsel de, tanbur da, ut da, kanun da, aslında melodiden çok bir ritm saz olan lavta da, ney de, klarnet de, ritm sazlar ki bunların içinde yerine göre darbuka da kullanılabilir; yukarıda da arz ettiğimiz gibi; fiske ile çalınmak kaydı şartıyla, yani Arap darbukası değil, organik deri gerilmiş bakır darbuka dediğimiz, sadece usulün vurulduğu, duruma göre süslendiği ve velvelenin duruma göre arttırılarak çalınması suretiyle icra edilirse; hatta çoğu kez elzem ve önemli bir ritm sazı olarak darbuka da kullanılabilir. Daire ve hanende defi⁷ adı verilen def de, yerine göre kullanılır. Kudüm, nakkare ve hatta davul gibi sazlar Türk musıkisinin en eski ritm sazlarıdır. Bu sazlar özel maksatlı olarak askeri(mehter) müziğinde de kullanılmıştır. Fasıl icrası içinde ‘‘Hanende defi’’ olarak tarif edilen küçük çaplı def, aslında çok etkin bir ritm sazıdır. Yüksek volümlü zilleri ile usta bir sazendenin icrasında, fasla çok farklı renkler katan, ritmi sürükleyip götüren ve süslemeleri ile faslı diri tutan bir saz olmanın yanı-sıra; eğer ser-hanende tarafından da çalınıyorsa, bir ritm sazı olmaktan mada, şefin bageti gibi kullanılıp; faslı sevk ve idare eden icracının kullandığı saz olarak önem kazanır.

Tango ve Kanto icra edilirken çalınan ritm sazlar, Türk musıkisine ait sazlar değildir. Tango da zaten aslı itibarı ile Türk Müzik sanatı türlerine dâhil değildir. Arjantin müziği olan ve dans için özel maksatlı icra edilen bir türken; Türk müzisyenler güfte de giydirmek suretiyle hem bize has bir zarafet; ince bir zevk ve anlam kazandırmışlar, hem de başka bir tür olarak müziğimize zenginlik katmışlardır. Özellikle Osmanlının son dönemi ve Cumhuriyetin ilk yıllarında çok güzel tangolar bestelenmiş ve çok iyi tango şarkıcıları; bu arada çok yetenekli müzisyenlerin bir araya gelmesi ile dünya çapında

⁷ Fasıl icrasında genellikle hanendenin elinde ritm çalmaktan mada yönetmek için; bir şef bageti gibi kullanılır. Bu tür kalabalık bir hey’etin icra yaptığı topluluklarda hanende defi yerine , zenne daire ;dairesel olarak biraz daha çaplı, fakat kasnağı daha ince ahşaptan mamül; ince çift zillerin kullanıldığı; 5 kısım zilli olan daireler

ünlerini hak eden orkestralar oluşmuştur. Çok güzel tangolar yazan bestecileri de anmadan geçmemek lazım.

-“Tango bize ait değildir ama olması gerektiği haliyle yani bizleştirmeden icra edildiğinde tangonun içinde bulunması gereken Batı müziği sazları nelerdir?” diye sorulduğunda;

Piyano, keman, davul, nefesli sazlar, saksafon, si bemol klarnet, obua veya yaylı sazlar grubu gibi sazlarla, içine Türk müziği sazları katılmadan yapılan tango icralarına Türkçe sözler yazılarak bize ait bir tür haline getirilmiştir diye cevap verilebilir. Ve böyle icrası her ne kadar bize sonradan katılmışsa da artık bizimdir ve çok zevkli bir türdür elbette... Aslında Türk müzisyenler, tangoya söz giydirmek suretiyle, Arjantinli kadınların askerler için dans müziği olarak icra ettikleri bu maksatlı türü masum aşk şarkıları haline getirmiş; bir zarafet atfetmiştir. Dolayısıyla tango da bize dâhil olmuştur. Ama üslubu gereğince icra edilmesi gerekir. Net olarak söylüyorum ki; 2000 li yıllar itibarı ile yazılmış tangoların hiçbirisi tango değil, hepsi birer arabesk şarkıdır. Ve fakat tangoyu asaletinden bir şey kaybetmeden bizleştiren, Cumhuriyetin ilk yıllarında bestelenmiş tangolar ve icracılarıdır doğrusu ve bu haliyle tango çok güzeldir. Bu meyanda kantoyu da bize ait türlerden biri sayabiliriz.

Kanto aslında müzik türü olarak bir reklam müziğidir. Direklerarası’nda, daha çok dışarıda ve sonrasında içeride de devam edecek şekilde ses yükselterek müşteri çağırmak maksadıyla bulunmuş bir türdür. Kantoya da aslı itibarı ile bizden diyemeyiz ama o da tango gibi güftelerinin tesiri ile bizleşmiştir. Bu türlerin icrasında kullanılacak sazlar bellidir. Mesela tangonun içine bir Türk müziği sazı koymamak ya da onu Türk müziği şeklinde icra etmemek gerekir. Kanto icra edilecekse; özellikle ritmin fazlaca gürültülü, zil sesinin fazlaca önde yine merhum Necdet Yaşar’ın tabiri ile “çapaçul” bir ritimle ve trompetle, özellikle perde birliği düşünmeden yani maksadına uygun ve hareketli; söyleyen kişinin aynı anda dans da edebildiği, belli bir ritm kalıbında kendine has bir tür olarak, tabi ki söyleyenin bir tiyatro sanatçısı gibi seslerle şarkıya müdahil olduğu, şarkının aynı zamanda bir oyun sergilediği türdür. Kantoyu da böyle icra etmek gerekir.

Ez-cümle, Türk müziğinde bütün türlerin ve bazı formların, icra bakımından kendilerine uyacak sazları seçmelerini genel kaide olarak düşünülebilir. Sualinin esas cevabı; bu durum teknik ve bilimsel olarak tercihe bağlıdır. Bilimsellikten kastım şudur; Eğer üç saz refakatiyle bir ses sanatkarı tekke musikisinden örnek veriyorsa, onun içinde

klarnet olmamalıdır. Bilimi bu anlamda kullanıyorum. Çünkü müziğin bir estetiği vardır. Bu estetiği yakalamak için bilimsel düşünmek gerekir. İcra yapılan mekâna göre sazların saund unu (sedasını) düşünmek, zeka ile ve bilimsellik babında ses fiziğiyle alakalı bir meseledir.

G.A: Bir ses icracısına eşlik (refakat) nasıl olmalıdır?

M.D.D: Daha önceki sualine cevabımda bahsettiğim üzere; bir ses sanatkarının bir eser okumadan önce yapması gereken hazırlıkların (güfte ile bestenin insicamı, güfte şairi ve şairinin güfteyi yazma sebebi, varsa besteleniş hikayesi, bestenin yapıldığı dönem, güftenin şiiriyet özellikleri; varsa vezin hataları, makam hakkında bilgi v.b.) tamamına olmasa bile en azından refakat için gerekli olanlarına (güfte, dönem ve makam.) esere eşlik edecek olan saz sanatçıları da kat'i suretle uyması gerekir. Güfte duygusal bir şiir ise ona göre refakat etmeli, güfte şen-şakrak ise ona göre refakat etmeli, güfte hüzünlü bir güfteyse de o minvalde refakat etmelidir. Şimdi ağlayan bir şarkıda gereksiz birtakım süslemeler, ilaveler, bölümleri birleştirmek için sözüm-ona gereksiz iniş-çıkışlar (müzik camiasında “keriz” tabir edilir.) yapmak son derece yanlış olur. Yani güftenin söylediğiyle bestekârın yazdığı uyum içinde olmalıdır; teknik tabirle “manaprozodisi”⁸ ki biz buna bestekârlık başarısı diyoruz. Tabi bu başarıyı ve eserin üstün icrasını ortaya çıkaran, ses sanatkârının icracılığı ve eşlik eden saz sanatkârının refakatidir. Refakat eden saz bütün eser boyunca öne çıkma çabası içinde olmamalı; gerekirse kendini göstermelidir. Usta bir ses sanatkârı şarkıda ne söylüyorsa; saz da onu söylemek zorundadır. Bir saz sanatçısı olarak; taksim yapılacağı zaman bütün hünerinizi gösterirsiniz ya da bir saz eseri çalınacağı zaman o saz eseri veya saz ekibi müsaitse, eserin tavrına uygun süslemeler yapabilirsiniz ama bir soliste refakat ederken çok daha dikkatli olunmalıdır. Eski sazendeler, yapımcılara verdikleri bütün röportajlarının sonunda " .artık radyoda (bir solist ismi söyleyerek) soliste de refakat etmeye başladık." diyerek, soliste refakati saz sanatkârlığının ustalaşmasına, artık ustalığının vardığı üst seviyeye delil olarak söylemişler

Bizde; maalesef gazinoculuk anlayışının getirdiği "saz arkadaşları" diye garip ve çirkin tabir vardır. Sazlar, bir solistin arkasında hep ikinci sınıf müzisyen olarak görülürler ve her zaman birinci sınıf müzisyen solisttir. Kaldı ki solistler her zaman iyi

⁸ Bu tabir kelimelerin manaları birleştirildiğinde anlamlı olmamakla; İlk olarak Yesari Asım Arsoy tarafından kullanılmış ve müzik literatürüne girmiş bir galattır. Şiirdeki ifadenin, müzik cümleleri ile de tamamlanması; söz ile müziğin uyumu anlamında gelmektedir. Mustafa Doğan Dikmen tarafından; programlarında, sıklıkla söylenmek sureti ile müzik camiasında kabul görmüştür.

değildir; yani sazların refakat etmek zorunda oldukları solist her zaman 1'inci sınıf iyi bir solist olmayabilir. Bazı solistler, politik veya cinsi veya ahlak seviyesi ile ters orantılı olarak gazino assolistliğine yükselmiş dahi olsa; gazinoda çalışan, ve herkesin “hocam” diye hitab ettiği; duayen bir saz sanatçısının bile itibarı o solistten(!) daha düşüktür. Aslında sanat adına ve esnafılık (ticaret) adına da (icra edildiği mekân neresi olursa olsun.) bu dengesiz statü kabul edilir şey değildir!

Ses ve saz, aynı anda; aynı duyguyu hissederek çalıp-söylerlerse ortaya müzik çıkar. Yoksa, solist; "kalk gidelim!." derken, saz heyeti; "halt etme otur!." derse, o müzikten çok fazla bir-şey beklenemez ve o müzik kimseyi pek fazla ilgilendirmez; etkilemez. Bir şekilde; mecburen dinlenir ama istifade edilemez.

Burada bir anekdot paylaşmak istiyorum: Allah rahmet eylesin, İstanbul radyosunun 70'li, 80'li ve 90'lı yıllarda en önemli saz şeflerinden Cahit Peksayar; anlatırdı; “.- fotokopi makinesinin olmadığı zamanlarda solistler, okuyacakları şarkıların notalarını elleriyle yazıp getirirlerdi.” dedi.

Şarkının notalarının yazıldığı ama altında güftesinin olmadığı notalara hala rastlanır İstanbul Radyosu nota kütüphanesinde. Güftesi altına yazılmış notanın sazların işine yaramayacağı düşünülerek, yazarlar bir de güfte yazmak için zahmete girmiyordu ve o notalar sazlara veriliyor, güftesi olan notayı da solist kendisi için ayırıyordu. İşte bu duruma Cahit Peksayar merhum itiraz etmiş vakt-i zamanında.. Demiş ki; “.-Bana da güfteli nota verin, çünkü ben de güfte çalacağım!. Güftenin ne söylediğini bilirim ona göre icra ederim!.”

Bu itirazdan sonra ses sanatçıları, saz sanatçıları için de güfteli notalar hazırlamışlar. Dolayısıyla refakat, en az solist icrası kadar önemlidir.

G.A: Türk Müziği ses eğitimi ve ses sistemi ile ilgili bir metoda ihtiyaç var mıdır? Varsa; bu metodu kimler ne şekilde hazırlamalıdır?

M.D.D: Türk Müziği ses eğitimi ile ilgili bir metoda elbette ihtiyaç vardır ama Amerika'yı yeniden keşfetmeden; icra edilecek müziğin Türk Müziğine dait tür ve formlardan olduğu bilinci ile metod yazılmalı ve uygulanmalıdır. Bugün uygulanan klasik egzersizler, zaten bilinen şeyleri daha da karmaşık hale getirmekten öteye geçmiyor maalesef; hatta okuyuş tavrını menfî etkilediği gibi; bilinçsiz yapılan çalışmalar ses sanatçısının ses sağlığını da bozabiliyor. Ve fakat, bazı yeni-nesil şan hocalarının anlayış; teknik ve çalıştırma metotlarını çok doğru bulduğumu ifade etmeliyim. Lakin, ortaya

konan bu yeni egzersiz tezleri bir türlü benimsenemiyor. Belki ses sanatçılarının tembelliği; yani belli ses sınırı içinde icra yaparken kendilerini zorlayacak eserlerden kaçmaları ses eğitime ihtiyaç doğurmuyor. Aslında sözlü eser icra üslubu, ses eğitiminin en önemli unsurudur. Sadece bazı entervallerin değil; yorum maksadı ile yapılan müzik hareketlerinin de ses eğitimi ile doğru ve sağlıklı yapılabilmesi mümkündür. Bu durum da okuyuş üslubu ile direkt olarak alakalıdır.

GA:Türk Müziği ses eğitimi dersleri için kullanılabilecek etüt yazılması konusunda örnekler var mı? Sizce bu tip çalışmalar yapılmalı mı?

MDD: Türk Müziği Konservatuarlarında şan eğitimi, halen Batı Müziği şan eğitimi ile yapılmakta. Yani piyanoda arpejler gösterilerek, batılı şantörlerin veya şantözlerin söyledikleri, çalıştıkları sistemde çalışmalar yapılmakta. Bunlar beynelmilel sistemler. Şarkı söylemek için de örnek olarak aryantikler gösterilmekte ve ondan sonra da opera arylarına geçilmekte. Ama başlıca egzersizler belli. Bunlar çok çeşitli egzersizler ve bunların her birinin muhakkak ki nefes açmaya, nefes kullanma tekniğini öğrenmeye ve ses kullanma tekniğini öğrenmeye büyük faydası var. Bunda hem fikiriz. Bazılarının iddia ettiği gibi, Türk Müziği tavrını bozucu birşey değildir bu tür egzersiz çalışmaları. Yani opera tarzında şan eğitimi alırsanız, Türk Müziği tavrınız bozulur demek laf-ı güzafır!. Lakin şarkı söylerken o teknikle söylemeye kalkarsanız; o zaman Türk Müziği tarcını icra edemezsiniz. Bu da söyleme tekniğinizi başkalaştıracığı için pek tabiidir ki icranın Türk Müziği olmaz. Bu da tekniğin bozulduğu şeklinde yorumlanır. Çünkü Türk Müziği tekniği farklıdır.. Ama batı müziği şan egzersizlerinin illa ki faydası vardır. Zira müzikler başka-başka olsa da insan aynı insandır. Mesela bazı entervalleri kullanmak için faydası vardır. Bazı entervallere ve bazı seslere çıkarabilmek ve inebilmek için bu teknikleri bilmek lazım gelir. Nihayetinde; önce de arz ettiğimiz gibi, batılılar da insan biz de insanız. Aynı bedenden, aynı anatomik yapıdan çıkıyor sesler. Ve yine daha önce arz ettiğimiz gibi; bir de musıkimizin kendine has icra tavrı vardır. İşte bu noktada işler değişiyor. Yani Musikinin icra tavrından dolayı işler değişiyor.

Türk Musikisi şan sistemi, aslında Kuran-ı Kerim tilavetinden geçer. Çünkü Kuran-ı Kerim tecvidi çalışılırken, mahrec-i hurufatın (harflerin çıkış yerleri) ve her türlü vokalin konstantın çıkartıldığı, insan yüzünde, vücutta ve göğüste belli noktalar; yerler vardır. Hafızlar çalışırken, aslında bu tekniği bilinçsizce kullanır ve doğrusunu yaparlar ama yaptıkları doğruyu tarif edemezler. Onlar sadece yaparlar. İşte Kuran-ı Kerim tilavetiyle, hafız tekniğiyle yapılan bu şan çalışmasının aslında ders olarak okutulması

icap eder. Örnek olarak da: Hafız Sami gösterilir, Hafız Osman gösterilir, Hafız Kemal gösterilir, Münir Nurettin Selçuk gösterilir en önemlisi. Yani herhangi bir eser öğretilirken; bu eserdeki entervallerin, aralıkların nasıl kullanılacağı, bu esnada hangi ses tekniği ile bu seslerin çıkarılacağı, nasıl olması gerektiği, hem hafız tekniğiyle yetişmiş bir şan hocasının hem de Türk Musıkisini bilen bir şan hocasının ve de Batı Müziği şan tekniğini de iyi bilen bir şan hocasının bu konuda talebeye yardımcı olabileceğini düşünüyorum. Batı şan tekniğiyle çalıştıran bir şan hocası, talebeyi bir takım sesleri ulaştırabilir, o entervalleri çıkartabilir ama sadece belirli yerlerde. Hatta güzel şarkı söyletebilir ama tarz Türk Müziği olmaz. İşte meselenin en önemli kısmı budur!.. Tabi Türk Müziği dediğimiz zaman, bugün ki Türk Sanat Müziği (TSM) dediğimiz garabeti kastetmiyorum elbette. Asil tavrı kastediyorum. Bizim üzerinde durduğumuz asil okuma üslubunda, şarkı veya sözlü eser söyleme üslubunda, bugün anladığımız garip glisendolar, hafif “e” ye dönmüş "a" vokalleriyle kaydıra kaydıra yapılan uzatmalar, notada hiçbir zaman olmayan garip arabesk süslemeler ve en önemlisi ses çıkarma tekniğinden yoksun sanatkarların seslerine hakim olamadıkları ve devamlı vibratolu çıkardıkları sesler; elbette kabul edilemez!. Bunun yanı sıra bazı alışkanlıklardan, kulak kirliliğinden kaynaklanan ve bilinçsizce yapılan bir takım ilaveler var. Bunlar o kadar çok ki hangi birini sayayım? Bunlar yok elbette.. Münir Nurettin Selçuk'un Dar-ül Elhan plaklarını dinlerseniz, aslında Münir Bey'in bütün plakları, Safiye Ayla'nın bütün plakları, ilk kadınsı okuyuşun örneklerinden olan Lale Nergis Hanımların okuyuş üslubu, nihayetinde Münir Bey'den bugüne intikal etmiş Alaeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin..(Kaldı ki onların da kendilerine has vibratoları vardır. Bunları bilinçsizce taklit etmemek lazım. Onların backraundunu tartıp öyle taklit etmek lazım.) Münir Bey'den günümüze intikal etmiş ve onun şakirtlerinden olan Tülün Korman'ın okuyuş üslubu gibi. Sonra Hafız Sami'nin çok azdır belki, hatalı dahi olsa okuduğu; günümüze ulaşan beste (Müstear beste) ve semai(Hicazkar yrüksemai) türünde eser icralarında, ses çıkarma tekniğini dinlerseniz; Türk Müziği şarkı söyleme üslubunun aslında çok ciddi bir üslup olduğu ve her önüne gelenin söyleyemeyeceği kadar zor ve asil bir üslup olduğunu anlayabilirsiniz sanırım.

Şimdi şan tekniğine gelelim: hafızlık geleneğinin temelini teşkil eden bu tekniğin öğrenilmesi ve sözlü eser söylerken müdahale edilmesi gerekir hoca tarafından. Ez-cümle, Talebeye eser söyletilerek; bilinçli bir hoca tarafından yapılan teknik müdahale, bu sorunu çözer kanaatimdeyim.

Şimdi bu tezimizi biraz açalım:

Etidler: Batı şan tekniğinin seçilmiş etütleri ile nefes ve ses açıldıktan sonra, klasik eserlerdeki elhandan, müzik cümlelerinden çıkarılmalı bence. Batı şan tekniğindeki bazı egzersizler yapıldıktan sonra nasıl şarkı söylemeyi öğretirken nasıl aryantiklerle başlıyor, bizler de bu eserlerdeki seçilmiş melodilerle başlayabiliriz. Ya da bu eserlere yakın melodiler ayrıca üretilip yazabiliriz. İşte sorunun cevabı tam olarak bu noktada: Türk Müziği şan derslerinde de elbette nefes açmak gibi, bir insan anatomisinde Batıda da bizde de aynı olan anatomik yapıyı çalıştıracak bir takım egzersizlerin haricinde, ki buna Batı şan tekniği dememize gerek yok. Gelin buna; “İnsan tekniği” diyelim. Onlardan bize geldiği için Batı şan tekniği diyoruz. Eğer bize böyle bir-şey gelmemiş olsaydı, biz de buna benzer şeylerle nefes açardık, ses açardık bu ayrı mesele.. Ses açmak, nefes açmak ayrı mesele ama şan tekniği; eser yazarak yani egzersiz yazarak olur. Bu egzersizleri biz kendimize göre yazabiliriz. Bunu da herhangi bir şarkıyla değil, bir takım maksatlı melodik cümlelerle yapabiliriz. Ya da Klasik Asar'a dair eserlerden pasajları kullanarak bunu yapabiliriz.

Ez cümle sorunun cevabı: evet elbette olmalı ve şan hocaları tarafından (Sadece Batı şan tekniği çalıştıran değil) arz ettiğim gibi, hafızlık geleneğini de bilen hocalar tarafından Türk Müziği sözlü eser icrası tekniğini bilen hocalar tarafından elbette Türk Müziğine uygun şan parçaları çalışmak maksadıyla şan parçaları yazılabilir ve yazılmalıdır.

G.A: Ses icracılığında eser kimliği, eserin künyesi üzerine icradan evvel ne gibi çalışmalar yapılmalıdır?

M.D.D: Ses icracılığında icra üslubu veya icra tarzı, eserin kimliğine göre olur. Yani; eser bir kar mı? Bir beste mi? Bir ağırsemai veya yürüksemai mi? Ya da şarkı mı?- fantezi şarkı mı?, tango mu?. Kar, beste, semai gibi kadim tarzlarsa; hangi yüzyıla ait? Erken döneme ait olan, yani 16.yy' dan günümüze "Mecmua-i Saz-ı Söz" ile ulaşan sözlü eserlerin tamamı okunurken; bu eserleri o günün makam anlayışına göre değerlendirmek gerekir. O günün makam anlayışını biliyor muyuz?

Hayır.

Eski edvarlardaki tarifler ise bugün kolay anlaşılır gibi değil. Akademisyenlerin çevirileri makamı uygulanır kılmıyor maalesef, çünkü sadece yazılı belgeyi bugünkü lisana çeviriyorlar; yorumlamıyorlar. Ama eserler, yazılı belgeler (Ali Ufki Dede'nin

yazdığı notalardan başka güvenilir bir kaynak yok) düzgün çevrildiği zaman; o eserin nasıl icra edilmesi gerektiği hakkında bize gereken ipuçlarını veriyor. Bu icralar günümüzdeki gibi değil elbette.. Zira makamlar her asırda, hatta ve hatta bazı makamlar yetmiş seksen yıl arayla kimlik değiştirebiliyor ve dolayısıyla bu makamları farklı tarif ediyoruz; yani farklı icra ediyoruz.

Şarkı türünün icrasına geelim: erken dönem kadim şarkı tarzı mı? 18. yy'dan Hacı Arif Bey'e kadar yapılan şarkılar farklı, Hacı Arif Bey'den günümüze uzanan şarkılar farklı.. Kadim tarzın icrası ile Hacı Arif Bey sonrası yapılan eserlerin icrası da farklılık arz ediyor elbette, tıpkı makamların farklılık arz ettiği gibi. Buradan biraz daha günümüze doğru yaklaştıkça, makam anlayışının ve eser icra tarzının yine değiştiğini görüyoruz. Ayrıca, fantezi dediğimiz özel maksatlı şarkılar da var ki; bu da eserlerin günümüze doğru duygusallık ekseninde yoğunlaştığını gösteriyor.

İcradan evvel eser üzerinde ne gibi çalışmalar yapılmalıdır?

Ses sanatçısı, eserin güftesi üzerine mutlaka kapsamlı bir çalışma yapmak zorundadır. Bu çalışma; güftenin nesre çevrilmesinin dışında, edebi olarak yorumlanmasını da kapsamalıdır. Zira bazı eserlerin güfteleri, işi güfte şairliği olan kimseler tarafından yazılır. Bazı güfteler de önemli divan gazellerinin gazellerinden seçilir. Yani bu şiirler aslında kendi içlerinde gizli bir mana barındırırlar ki şiir dediğimiz de odur zaten. Şiir dediğiniz hemen anlaşılmamalı, içinde düz yazının anlattığından farklı manalar da barındırmalıdır. Eğer eserin güftesi böyle bir şiirse; güftenin derinliğine inmek yani yorumlamak gerekir. Yorumlama, kişiden kişiye değişir. Örneğin ilk bakışta bize göre “pornografik” addedilen bir söz, erbabı tarafından tasavvufi mana ile açıklanabiliyor veya anladığımızın haricinde bir mana çıkabiliyor. İşte: şarkıyı okurken bu manayı ortaya çıkarmak lazım. Şimdi te‘lifi bana ait bir cümle kuracağım; “.-Sözlü eserleri icra etmek, şiiri müzikle ifade etme sanatıdır.” Bu fikrimden mülhem, güfte şairinin beste şairiyle bir arkadaşlığı ya da dostluğu var mı? İkisi de aynı çağlarda mı yaşamışlar ya da farklı çağlarda mı yaşamışlar? Aynı çağlarda, aynı yıllarda, aynı şehirlerde yaşamışlarsa; o zaman ikisi arasında dostluğu, münasebeti araştırmak lazım ki şiiri daha iyi anlayabilelim. Ayrıca güftenin detayı araştırıldığında, şarkının bir hikayesi ortaya çıkabilir ki bu da şiiri daha etkili ifade etmemiz için ilham verir. Şiirin hikayesinin bilinmesi, şarkının usta bir yorumcu tarafından okunduğunda daha tesirli olmasını sağlar. Çünkü asıl olan söz unsurudur. Dolayısıyla şarkı söyleyen bu durumda; gereksiz yere süsleme yapmaktan da, gereksiz yere ilave nağmeler yapmaktan da, kaçınır. Üslup

avamlaşmaz. Söz ne anlam içeriyorsa; onu ifade etmeye gayret eder. Tabi ki icracı, her türlü süsleme veya icradaki farklılığı; Türk musikisinin temelini oluşturan usul ve perde mefhumunu gözetmek şartıyla bunları yapmalıdır. İcra esnasında olmazsa-olmaz kuralları manzumesi örselenmemelidir.

G.A: Müzikte söz ögesinin önemi, müziğin dile, dilin müziğe olan etkileri nelerdir?

M.D.D: Müzikte söz ögesinin ne kadar önemli olduğunu şöyle açıklamaya çalışayım:

İnsan yaratılmışların içinde düşünüp muhakeme edebilen; söz söyleyerek kendini ifade eden, sözü anlayarak yönünü tayin eden; duydukları ile asabı bozulan veya mutlu olan, duygulanan ve duyguları ile yaşayan bir varlıktır malum. “Söz” bu babda insan için olmazsa-olmaz bir unsur olmakla, dinlediği müzik için de vazgeçilmezdir. Aynı bir tür olan saz dünya saz müziğinin; hayvanların verimliliğini arttırmak için dinletilmesi haricinde, sözlü müzik sadece insan için yapılır. Dolayısıyla müzikte asıl olan sözdür; Sözün ifade ettiği. Bir sözlü eserde elhan da (=müzik cümleleri de) önemlidir elbette, lakin insanları etkileyen anasırın en önemli unsuru sözdür. Bu meyanda “Mana prozodisi” dediğimiz güfte ile bestenin insicamı çok bir sözlü eserin bestekarlık başarısı ve dinleyenin ruhuna tesir etmesi için en elzem unsurdur. Güftenin insanda bırakacağı te’sir, bestekarın güfteyi müzik cümleleri içinde kullanırken yakalayabildiği uyum ile doğru orantılıdır. Güfte dağlardan, coşkun akan sudan, ya da taşmış nehirlerden bahsederken sakın bir müzik cümlesi çok inandırıcı olmaz. Aynı şekilde, kırlarda sabah meltemi ile sakın-sakin savrulan çiçeklerden bahsederken, coşkun; tiz perdelerde cereyan eden müzik cümleleri samimi değildir. Aştan; sevgilinin güzelliğinden, geçirilen mutlu zamanlardan bahsederken bestekarın müzik cümlelerindeki ifadesi ile, ayrılıktan; kalp acısından, hele ölümden bahseden bir şiir için yazılan müzik cümleleri elbette aynı anlayışta olmamalıdır. Öyle şarkılar vardır ki ağıttır aslında.. Ağıt cümlesine köçekçe gibi bir melodi yazmak veya zamanla icra tarzının aslının dışında şekillenmesi, (Güftesi Recaizade M.Ekrem’e ait, Şevki Bey’in Hicaz; Aksak şarkısı “Sen bu yerden gideli ey saçı zer” ve Selahaddin Pınar’ın, güftesi Mustafa Nafiz İrmak’a ait Hüzzam; Curcuna şarkısı “Gecenin matemini aşkıma örtüp sarayım”) şarkıları komik hale getirir aslında; lakin zamanla benimsenmiş ve zevkli müzik cümleleri katılarak başkalaştırılmış eserleri de yadsıyamayız. Besteleniş maksatlarını düşünmediğimizde, o eserlerde repertuarımızın zenginliği sayılır. Bu misaller çoğaltılabilir fakat buna mümasil şarkılardaki icra

değişiklikleri araştırılması gereken başkaca; ve fakat çok önemli bir konudur. İşte bu sebeple söz ögesi çok önemlidir. İnsanın dinlediği eserde ilk algıladığı söz unsurudur.

Lisan; ve lisanın müziğe olan etkisine gelelim.

Sözlü müzik eseri bestelerken, öncelikle edebi olarak değeri olan şiirler; insanların farklı-farklı yaralarına işaret edecek, veya hatıralarını canlandıracak; mutlu edecek, belki ağlatacak, matematik olarak ölçülere uygun şiirler seçilmelidir. Çünkü şiirin düzeni insan ruhunu olumlu etkiler; aynı müzikte olduğu gibi şiirdeki düzensizlik ise insan ruhunda, hatta bedeninde olumsuzluk peydah eder. Eski asara dair (Kar, Beste, Semai veya eski formlardaki şarkılar.) divan edebiyatından seçilmiş gazellerden bestelenir ki; ilk bakışta anlaşılmayan ve yoruma muhtaç olan güftelerdir. Bu güfteler de sözlü müziğe ve ritmine farklı bir anlam katar. Bunu söylerken, ilk bakışta anlaşılan şiirlere kötüdür demiyorum. Onlar başka bir tarz elbette. Yani şiirin bir şiiriyeti olmalı, sanat üstünlüğü olmalı; bunu arz ediyorum. Dışarıda arkadaşlarınızla konuştuğunuz lisanı şiir haline getirirseniz; ve o şiir bir de şarkı güftesi olursa eyvah ki eyvah!. Tabi bazı şairleri bu bahisten ayırmak lazım; mesela Nazım Hikmet nesir yazıda bile manzumu; şiirin müzikalitesini yakalamış önemli bir şairdir. Dolayısıyla bu gibi şairleri tenzih etmek elzemdir. Ben; günümüzün şiir yazdığını zanneden şairlerinden (!) bahsediyorum. Bazı şiirler var ki şarkı olarak söylemeye utanırsınız. Sanki kahvehanede arkadaşıyla konuşuyormuş gibi veya konuşurken kullandığı cümleleri şiirinde kullanıp, bir de onu şarkı yapanlar için aslında çok fazla fikir serd edip vakit kaybetmemeliyim.

Dolayısıyla dil çok önemlidir. Müziğin dili şiirdir ve şiirle müziğin usulü arasında yani şiirin vezniyle eserin usulü arasında ciddi bir münasebet vardır. Bu insicamı sağlamak teknik ve bilimsel bir meseledir. Haliyle musiki edebiyatı dediğimiz bir bilim dalı devreye giriyor. “Edebiyat” başkadır, “Musiki Edebiyatı” başkadır. Musiki edebiyatı zaman-zaman şarkı içinde vezni değiştirebilir, vezinle oynayabilir. Ama o vezinle oynayan tefileler veya vezinle oynayan hecelerin musiki edebiyatı gereği olduğunun bilinmesi icap eder. Şimdi siz şarkının içinden; yani notanın altına yazılmış heceleri cümle haline getirip güfteyi çıkartalım, şiir olarak yazalım dersiniz, kuvvetle muhtemel ortaya vezni bozuk bir şiir çıkar. Çünkü icra için, bazı heceler imale olarak güfteye ilave edilmiştir ki bu da güftenin değil; lakin şiirin vezninin düşmesine sebep olur. Bir de müzik cümlesin uzunluğu veya kısalığına göre, usul-vezin münasebetine halel düşürmemek maksadı ile bazı kelimeler eş anlamlı olanları ile yer değiştirebilir

Müziğin lisana olan etkisine gelince: dilin müziğe etkisinden bahsederken, lisan düzgün ve de yüksek sanatlı olmazsa; yüksek sanatlı bir eser beklemek hayal olur. O müziği, o yüksek sanatlı şiiri öyle anlatmalısınız ki; müzik cümlesiyle kelime kalk diyorsa siz de kalkmalısınız, otur diyorsa siz de oturmalısınız. Kelime ne söylüyorsa, müzik cümlesi de onu ifade etmeli. Buna “İFÂDE” değil; “İFÂDÂ” denir. Yani lafla anlatmak yerine yaşatarak ifade etmek.

Şiir bir müzik eserine söz olarak seçildiğinde; artık o şiir “güfte” sıfatı kazanmıştır. Ve şiirlikten çıkarılıp güfte olarak değerlendirilir ki bu ilim “Musiki Edebiyeti” nin mes’elesidir.

Recep Çelebi’nin aslında “Çekme ruhuna nikab-ı işve” mısra’ı ile başlayan Rast ağırsemaisinin; “Çekmiş yüzüne nikab-ı işve” olarak değişmesi gibi.

Ayrıca, Yahya Nazim Çelebi’nin şehnaz şarkısının “Didem ruhunu gözler” mısra’nın; “Didem yüzüne nazır” olarak değiştirilmesi.

G.A: Musıkimizde daha çok "sözlü müzik" türlerinin olmasının sebebi nedir? Türk müziği neden sözlü müzik olarak anılmakta ya da ifade edilmektedir?

M.D.D: Söz unsurunun ne kadar önemli olduğundan sıklıkla bahsetmiştim. Dolayısıyla bizim coğrafyamızda yaşayan ve hayatını duyguları ile yönlendiren toplumlardaki müzik sanatının söz unsuruyla ön plana çıkması doğaldır. Aslında saz müziğimizde çeşitli tür ve formları ile gelişmiş ve şaheser örnekler verilmiştir, lakin bu eserler tamamen formların gerektirdiği usul ve kaideler çerçevesinde; sanat gailisi ile yazılmıştır. Sözlü eserlerde olduğu gibi bir sebebe dayanmaz, herhangi bir hikâyesi veya anlattığı bir-şey- de (bir doğa olayı, bir aşk hikâyesi, sosyal bir hadise v.b.) yoktur. Gerçi sirto, tavşanca veya bazı oyun-havaları maksatlı eserlerdir ve fakat bu tür eserlerden başka saz eserleri, nadiren bir sebeple veya bir hikâyenin ardından bestelenmiş saz eserleri olmasına karşın; geneli sadece sanat için yazılmış eserlerdir. Sözlü eser tür ve formlarının çoğunun bestelenmesi bir sebebe; bir-çoğunun da, ya güftesi ya da müziği bir hadiseye dayanmaktadır. Bu eserler, söz ile anlatılanın müzikle ifadesidir.

Batı saz müziğinin bestelenme amacı Türk Müziğinden farklıdır. Batı müziği saz müziği formlarının mutlaka bir hikâyesi vardır veya bir sebeple; anlatılmak istenen herhangi bir hadise için bestelenir. Bunlar ya pastoraldir; yani tabiatı anlatır, ya bir aşkı anlatır, ya da bir matem olayını vs. anlatır. Bizde de buna mümasil saz müziği eserleri var ama yazılı belge olarak kayıtlı değil; maalesef sözlü eserlerin bile bir-çoğunun gerçek

hikâyeleri, sözlü gelenekle intikal etmiştir. Bazı sözlü eserlerin gerçek hikâyeleri; bazılarının da kuvvetle muhtemel (rivayet olarak) besteleniş hikâyeleri kayıt altına alınmakla, bir-çoğunun hikâyesi; ya önemsenmediği, ya bestekârının gizlemeyi tercih etmesi veya ihmal edilip üstünden zaman geçmesi ile unutulmuş ve kaybolmuştur. Hatırlananların birçoğu da sözlü aktarımla günümüze ulaşabilmiştir. Bilenler terk-i hayat ettiğinde birer-birer unutulmaya mahkûmdur. Bu hikâyelerin intikali, hala sözlü gelenekle süre-gelir. Halk Musıkimiz’de, bu konuya daha fazla önem verilmiştir. Türküler veya diğer formların (Beste olanların bir-kısmı hariç.) her birinin bir hikâyesi illaki vardır.

Derlenen türküler veya diğer türler, müzik bilmeyen kimseler tarafından bir şekilde (herhangi bir sebeple) söylenir. Müziği bilen ustalar, bulundukları mahalden; onların ağzından dinleyerek bu müziği kaydederler, o müziği notaya alırken, o türkünün içinden farklı usuller, kaideler ortaya çıkartırlar ve Halk Müziğimizin ezgi; makam-usul dersine kaydederler. Bu çalışma esnasında eserin meydana gelmesine sebep olan hadise de muhakkak tespit edilir ve yazılı belgelerle nesilden-nesle aktarılır. Türk “sanat” musıkisindeki sözlü eser repertuarının neredeyse tamamı için yazılması gereken hadisat; (eserin doğmasına sebep olan olaylar) halk müziğimizde olduğu gibi kayıtlı değildir maalesef.

Yani güfteye baktığınız zaman “.muhakkak bir hikâyesi vardır; olmalıdır.” diye düşündürür, lakin kayıtlı olmadığı için bazen uydurma hikâyeler yazılır. Pek az şarkı; sadece güfteden hoşlanan bestekârın yazdığı eserdir ama maalesef kayıt altına alınmadığı için, bir-çok eser bilimsel nitelikte bir araştırmaya konu teşkil etmez.

Ez-cümle bizim saz eserlerimizin; gerçekte var olsa bile hikâyesi bilinmez. Genellikle, bir hadiseyi anlatır nitelikte eserler değildir. Bu eserler, usul ve makam; ayrıca değişik makamlara yaptıkları geçkilerle, zengin melodik yapılarıyla, icracısını olduğu kadar dinleyeni de büyüleyen ustalıklı eserlerdir ama hikâye ettikleri kayıt altına alınmadığı için bilmeyiz. Sözlü eserlerimizin bu babda bilinen daha çok hikâyesi olmakla; gerçek olanlarının, rivayetlerle ayrılması da başlı-başına bir araştırma konusudur.

Sonuç olarak, bizim gibi genetik yapısı duygusallıktan yana ağır basan toplumların müziğinin, insanı hikâyesi ve sözleri ile başka âleme taşıyan türden eserleri daha çok benimsemesi kaçınılmaz neticedir. Enstrumantal eserleri; hikâyeleri bilinse bile dinlerken ve dinliyorken düşünmek için nispeten yüksek bilince sahip olmak gerekir.

Bizim eğitim sistemimiz, çocukluktan itibaren zevkimizin ve müzik dinleme bilincimizin gelişmesi için uygun zeminde değildir. Aile içi eğitim de buna bağlı olarak, bilinçli bir sanat-sever toplumun meydana gelmesine imkân tanımamaktadır.

G.A: İlk ve orta öğretimdeki müzik sistemi hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

M.D.D: Yani öyle politik sorular soruyorsun ki; söyleyeceğim şeyleri tezine yazamazsın. Turhan Taşan'ın besteleri, zannediyorum ortaokul ya da lise müzik dersi kitaplarına girdi. Aklımda kalan şarkılarından bir tanesi "Tek sen misin ayrılan üzüldüğün şeye bak". Her-şeyden önce; söz itibarıyla çocuğa ahlaksızlığı aşıyor. "Sevgilin seni terk ederse etsin, ne var yani bunda. Şu üzüldüğün şeye bak!" ne demektir Allah aşkına?!?. "Sen de git başkasını bul, sana sevgili mi yok!". Eğer bu tür şarkılar ilkökul seviyesine inmişse o zaman eyvah ki ne eyvah!. Gelen nesli düşünemiyorum. Bu müzik eğitimiyle onlardan ahlaklı, anaya babaya bağlı, Allah'ını Peygamber'ini bilen, vatana millete hayırlı evlat beklemek çok zordur. Turhan abi aklımda kaldığı için onu söyledim, Yoksa bu tür şarkılar yapan pek çok kişi var. İlkokul ortaokul ve lise kitaplarındaki şarkıları araştırarak bunları kolaylıkla bulabilirsin. İlkokul çağındaki çocuk tam bir muammadır. Hatta bir saatli bomba, elinde ne zaman patlayacağını bilemezsin. Çocuk için muhakkak mütehassıslanmış kimselerin çocuk şarkısı yazması; ve fakat elbette bizim makamlarımıza göre yazması, ama çocuk hususunda en az master yapmış, doktora yapmış kimselerin şarkı yazmaları ve liyakatlı bir heyetin; şarkıları denetleyip. "bu olur, şu olmaz." demeleri lazım ve Milli Eğitim Bakanlığı'nın bunlara tabi olup, müfredatı bunlara teslim edip, yayımlarına bu tespitlere göre eser koyması lazım. Birileri bir yerler yakın diye onların şarkıları okul kitaplarına girmez ve de girmemelidir. Eğitim anaokulu seviyesinden başlatılmazdır.

Ben gitmedim ama bizim arkadaşlarımız, sanırım 90'lı yılların ortalarında Yunanistan'da bir kasabaya gittiler. Kasabadaki kilisenin rahibi Panayotis Neharuti, Kani Karaca'nın vefatını duyduğu zaman, kendisini hiç görmemiş olmasına rağmen hıçkıra hıçkıra ağlamış. Bu rahip, Kani beyi sadece müslüman bir hafız olarak dinliyor. Eşi de rahibe ve her ikisi de gayet tavırlı iyi okuyorlar. Biz onunla Cemal Reşit Rey konser salonunda konser verdik ve kendisiyle tanıştım. Onlar; Meragi'den, Itri'den, Zaharya'dan ve Dede Efendi'den bazı eserleri çalmaları için kendi ülkelerine bir grup sazende çağırdılar. Gidenler anlatıyor: yedikleri önünde yemedikleri arkalarında, müthiş bir ağırlama ve de ciddi bir para ödemek suretiyle sadece enstrumantal olarak bu bestekarlara ait bazı eserleri çaldırdılar. O icraların üzerine daha sonra Panayotis tarafından Rumca

olarak sözler okundu. Zannediyorum yaşları 3-5 arasında değişen ana okul çocuklarına; çocukların okul içinde vakit geçirdikleri yerde belli bir desibelde ve eserleri öğretmeksizin; sadece dinletecekler. Çünkü çocuğun zevki o yaşlarda gelişiyor. Bu hadise, aslında sualine cevaptır. Arz etmek istediğim şey şudur: çocuk muhakkak bir müteahhas tarafından müzik eğitimi almalı, ona öğretilecek eserler bilinçli seçilmelidir.

Ortaokula ve liseye geelim: artık zevki şekillenmiş olan çocuktan bahsediyorsak şayet; ona Türk Müziği'nin her türlü formunu dinletir ve öğretirsiniz. Ama zevki şekillenmemiş bir çocuksa veya onların bulunduğu bir sınıfsa, onlara sadece sevdiği müziği dinletmek icap eder. Bu müzik zararlıdır, şu müziği dinleyeceksin diye dayatılırsa; çocuk o müziği sırf iyi not almak için dinliyormuş gibi yapar ve o müzikten nefret eder. O çocuğun sevdiği müziği daha kaliteli şekilde öğretmek ve okutmak için çaba gösterilmelidir.

Yeni nesil, bizim dinleyip etkilendiğimiz hikayelerle ilgilenmiyor. Siz, Dede Efendi'ye ait bir anekdotu, çok heyecanlanarak; sanki çok etkilenip müziğimize ilgi duyacağını düşünerek anlatıyorsunuz. Fakat o genç, yanınızda icra dinletmek için getirdiğiniz sazın teknik özellikleri ile (gövde genişliği, tel boyu, nefesli sazlardan nasıl ses elde edildiği v.b.) ilgileniyor. Eğer ana okul seviyesinde Türk müziği dinlememişse, lisede de sizin vereceğiniz örnek konseri dinlemiyor.

G.A: Genç kuşaklar için nasıl bir "eğitim müziğine"ihtiyaç vardır?

M.D.D: Daha önce de bahsettiğim gibi, ana okulundayken; hatta anne karnındayken zevki ne yönde gelişmişse, o yönde müzik eğitimine ihtiyaç vardır. Siz müzik eğitimini bir politika olarak belirleyecekseniz; genç insanlara, iyi ile kötü arasındaki farkı tefrik etmek için eğitim yapacaksanız, onlar sorgularlar ve ikna olmadan inanmazlar. Aslında daha önce de bahsettiğimiz gibi bir müzik zevkinin çok küçük yaşlarda şekillenmiş olması gerekiyor. Aksi taktirde eğitimi çok zor olur; belki imkansızdır. Zevkin şekillenmesi de daha 2 ile 5 yaş arasında oluyor. En fazla 6-7 yaşına kadar müzik zevki şekillenmiş çocuğa, onu incitmeden dinlediği müziğin; varsa kötü taraflarını anlatmak suretiyle, kötü hasletlerden uzak tutmak mümkün olabilir. Bunu da ancak alanında uzmanlaşmış olan öğretmenler yapabilirler.

G.A: Geleneksel Türk Müziğine yönelik kullanılan çok sesli çalışmalar ve yaklaşımlar hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

M.D.D: Geleneksel Türk Müziği'ni çok sesli icra etme çabası içindeyiz? Çünkü bu durum, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki devlet politikasıdır. Bunun ne kadar yanlış olduğu, zaten o yıllarda ortaya çıkmıştır. Ama nedense "Türk beşleri", (Ulvi Cemal Erkin,Ahmet Adnan Saygun,Cemal Reşit Rey,Hasan Ferid Alnar, Necil Kazım Akses) almış oldukları eksik eğitimin de neticesinde ve politik çalışmaların rüzgârıyla bunu empoze etme; hatta (Ulvi Cemal Erkin), geleneksel müzikten melodilerin tamamını aşırarak çok sesli köçekçeler bestelemişlerdir. Ve buna halkın buna cevabı; “.Sivas, Sivas olalı Timur’dan böyle zulüm görmedi!.” olmuştur. Yani altyapısı olmayan insanlara çok sesli müziği empoze etmek yanlıştır. Çoook yanlıştır. Yapılan çalışmaların, halk nezdinde tohum tutmamış olduğu da bu fikrimin ispatıdır.

Ama Batı'da şekillenmiş her türlü müzik formu, tür ve operalar elbette bizim bestecilerimiz tarafından da yapılmalı, Türk müzisyenleri çalışılmalı ve bizde de olmalı. Mesela Türkçe sözlü operalar yazılmalı ama bunun içine geleneksel müzik ya hiç karıştırılmamalı ya da bilinçli ve ölçülü kullanılmalı. Geleneksel müziğimizin çok seslendirilmeye ihtiyacı yoktur, çünkü müziğimiz anasının en önemli unsuru olan makamlar çok fazla ve çeşitlilik arz ediyor. Dolayısıyla perdeler na-mütenahidir yani her müzik cümlesinde, yazılıştaki aynı olmasına rağmen, icrada farklılık gösteren perdeler var. Hatta sabit perdeler bile değişebiliyor: Çargâh, Hüseyini, Neva değişebiliyor ki, melodik yapının değişkenliği ile arızalı perdeler çok çeşitlilik gösteriyor.. Hal böyle iken, bir de usul unsuru ve güfteyle usulün insicamı mecburiyeti var. Bütün bu tablo içinde, müziğimizin çok sesli olarak yapılmasına hem ihtiyaç yoktur, hem de imkan yoktur. Geleneği korumak lazım, ama geleneği korumak; bugün ne idüğü belirsiz güftelere yazılmış bilmem ne makamındaki ve usulündeki şarkılarla olmaz! Artık bu şarkılar rafa kalkmalı, beste yapma keyfiyeti durmalı, besteyi devlet teşvik etmemeli, sanat yarışmalar bu yönde yapılmamalı, ve fakat yeni türler, yeni formlar ortaya koymak için besteler yapılmalı. Çünkü devrini tamamlamış türler silsilesi var ve bunların üstüne farklı bir şey yapılamaz; Eşyanın tabiatına aykırıdır!. Türk Müziği'nin yapısı gereği çok sesli icra etmeye gerek yoktur, ayrıca imkan da yoktur. “.Biz yaptık oldu.” kabilinden yapılan çalışmalar komik olmaktan öteye gitmiyor. Orkestra icraları da kulakları kanatıyor doğrusu!. Bu lafıma “mim” koyun; sonra buna mümasil bir icra dinleyin, ne demek istediğimi anlayacaksınız. Lakin bu fikrim, Batı'yla yarışmayalım demek de değildir. Biz öyle şefler yetiştirebilmeliyiz ki, Berlin Filarmoni ya da Viyana Senfoni Orkestrası bir Türk şefin peşinde koşsun. Ya da Türk kemancılarına, nefeslilerine kendi orkestralarında

imkan yaratarak ısrarla davet etsinler. Bu meyanda temennimizdir ki; Batı müziği mensubu Türk müzisyenler, önce Türk Müziği hakkında bilgi sahibi olsunlar sonra yazıp-çizsinler veya konuşsunlar. Halkın farklı müzik türlerini benimseyememesinin sebeplerinden biri eğitimsizlik, diğeri de farklı müziklerin genlerinde olmaması. Bu halkın genlerindeki baskılar, güfteler, usul mefhumu, o duygusallık ve bunun ortaya müzik olarak dökülmüş olması bu coğrafya insanının genetiğinde var.

Müzik sanatı politikası çerçevesinde, Cumhuriyetin ilk hükümeti zamanında, Cumhurbaşkanlığı senfoni orkestrasının Sivas’a konser vermek üzere görevlendirildiği; Halktan önemli bir kısmının merak sebebi ile bir kısmının ‘da Valilik teşviki(!) ile konsere geldiği hikâye edilmiştir. Konser sonunda gazete de yayımlanmak üzere ve müspet etki bıraktığı düşüncesi ile halkla röportaj yapılırken, yaşı ilerlemiş bir Sivas’lının ”Konseri nasıl buldunuz? Sualine cevabıdır.

G.A: Toplumun müzik seviyesini yükseltmede kurumlara, bestecilere ve icracılara düşen sorumluluklar nelerdir?

M.D.D: Elbette... bugün içinde bulunduğumuz hal-i perişanımızın birinci dereceden müsebbibi bizleriz; yani kifayetsiz muhteris besteciler, ses ve saz sanatkarları!. Önce bunu kabul edelim. Yanlış politikamız, yanlış anlayışımız, halkı yanlış değerlendirmemiz (halkın seviyesine inmek gibi bir garabet içinde olmamız.), sanat ve estetikten daha çok maddiyata önem vermemiz, hakkaniyetli olmamamız, bir takım politik maksatlarla sanat (!) yapma gayretimiz, bazı imkan sahiplerinin hakkaniyetten uzak; şahsi-yakın güçleri kullanarak bir mevkiyi işgal etmesi (torpil müessesesinin etkin kullanılması), liyakata önem verilmemesi gibi durumlar söz konusu. Bu kişiler, yararı olduğu kadar; kötü emellere hizmet babında zararı çok daha fazla olan sosyal medyayı da etkili kullanarak arz-ı endam ediyorlar.

Toplumun müzik seviyesinin yükselmesinde en büyük pay resmi kurumlarıdır. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar genel müdürlüğü ve TRT, bütün sanatçıları ciddi denetime tabi tutmalı, proje üretmeye teşvik etmelidir. Maaşlara ek bazı ikramiye ve teşvik primleri kolayca verilmemeli; sanatçılar hak etmek için fazlaca çalışmalıdır. Kurumlar; hem icracıları, hem bestecileri yönlendirebilir. Mesela TRT bir açıklama yapmalı ve demeli ki; “. Artık kurumumuza yeni şarkı kabul etmiyoruz. Ama farklı formlar yapıp gönderebilirsiniz, biz ilgili kurullarımızla bunu denetleyeceğiz ve üzerinde çalışacağız...” Bu kurumlar sanatkarları da yönlendirebilir. Garip-garip; yeni ve kayda

değer bir üretimi teşvikten uzak yarışmalarla milletin parasını çarçur etmek yerine, bu tür çalışmalar-yarışmalar yapabilirler. Bunu da sağlayacak olan devletin ta kendisidir. Devlet kültüre el atmazsa; kültür yerlerde sürünmeye devam edecektir. Kültürün seviyesi devletle nasıl yükselir? Mesela yayın organlarını denetler, konserleri denetler, kimler konser veriyor buna bakar ve kimlerin konser verip veremeyeceğine hakkaniyetli olarak karar verir. Hakkaniyetli kelimesinin altını iyice çizmek lazım, ahbap-çavuş ilişkisiyle değil! Liyakat sahibi kurullar kurarak ve bu kurullara referans olmaları için(hamil-i kart yakinimdir!!) müdahale etmeyerek, alınan kararlara saygı duyularak...v.b. Hiç şüphesiz bu söylediklerim ütöpik. Ben yetki sahibi olsam bunu yaparım. Bu fikrimi uygulamaya koymak bugün devlet için olası değil, çünkü devletin kol kola girdiği sanatçıların bir oy karşılığı var.

Sanat bir vatan millet meselesidir. Bunu, savunmak zorunda kalacağımız toprağımız elimizden kayıp gittiğinde (Allah muhafaza.) anlarınız sanatın ne kadar önemli olduğunu. Çünkü sanatla insanlara istediğinizi yaptırırsınız. İsterseniz onlara güzel hasletler verirsiniz, isterseniz onları müzik dinlerken kendi kendilerine jilet atacak hale getirebilirsiniz. Dini bile sanatla daha güzel, daha tesirli anlatırsınız. Savaşa da sanatla gönderirsiniz, sanatla yüreklendirirsiniz, sanatla coşturursunuz veya sanatla öldürürsünüz. Yan i benliğinden, kültüründen ayrılmış, vatanını üç kuruşa satabilecek sadece kendini düşünen, akli başında olmayan bir nesil de peyda edebilirsiniz. Dolayısıyla devletin kendi kurumları aracılığıyla bu işe el atması gerekir. Zira sanatkarlar başlarında bir bulunmazsa, hale yola gelmezler. Elbette ustaları tenzih ediyorum, ama ben genelden bahsediyorum.

Ez-cümle vatan sadece toprak ve bayraktan ibaret değildir. Mutfağımız, sporumuz, kıyafetimiz, örf ve adetlerimiz, lisanımız, edebiyatımız ve müziğimiz de vatanımıza daırdır.

G.A: Ülkemizdeki Klasik Türk müziği yayıncılığı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

M.D.D: Artık dünya; 50'ler, 60'lar, hatta 70'lerdeki gibi değil. Özellikle 80'lerden sonra, Beethoven'in Almanyası'nda, (Bavyera'da) her ay Klasik Müzik yayını yapan bir radyo, reklam gelirleri düştüğü için kapanıyor. Reklam veren ticari firmalar ise, bu tür radyoların dinlenme oranı düşük olduğu için reklam vermiyorlar. Newyork Filarmoni Orkestrası, 2000 kişilik salonu ayda bir konser için ya doldurur ya da tam dolduramaz.

Fakat popüler müzik yapan bir sanatçı; örneğin Beyonce, Jennifer Lopez gibi şarkıcıların bir stadyumu 2-3 haftada bir doldurabilme ihtimali daha kuvvetlidir. Dünya artık böyle bir dünya. Dolayısıyla, klasik müzikle ilgili yayın yaparken çok seçici olunmalıdır. Türk Müziği babında; eski asarı korumak ve canlı tutmak için elbette her vesile ile konserler veya kayıtlar yapılmalıdır, ama bu konserleri halkın her türlü ilgisini çekecek sunumlarla icra etmek gerekir. Güfteleri mi yorumlarsınız; eserler hakkında anlaşılabilir teknik bilgilerden sonra mı icra yaparsınız, her eser için; gerçek ya da kuvvetle muhtemel rivayet anekdotlar mı anlatırsınız, ya da ilgi çekecek projelerler tasarlayıp konserleri o çerçevede mi yarsınız; düşünmek lazım. Sunumun cazip olması gerekir dedik ama; ısrarla vurguluyorum ki, cezbeden sunum yapacağız diye gelenekten ayrılmamak lazım. Veya bir ayağınızın muhakkak geleneğe basması lazım. Konserlerinizde, gelenekli icraya önem verilirse veya buna mümasil icralar iyi bir reklamla; devlet; veya özel televizyonlardan devamlı yayınlanırsa; sadece insanların ilgisini çekmekle kalmaz, zevklerinin yükselmesine de vesile olur.

Hâl-i hazırda pek çok icra edilmemiş eser var, notaları da mevcut. Bunlar icra edilmeli ama bu babda şöyle bir tehlike doğuyor: kimler tarafından icra edilmeli?!?

Bu tür maksatlarla ve icracılarının devletten para çekmek gayesiyle bir takım devlet kurumlarının projelendirip gerçekleştirdiği çalışmalar var. Bu çalışmaların (CD albüm olarak yayınlanmak üzere; çeşitli konular seçilerek yapılan kontrolsüz ve özensiz icralar.) hepsi birer çöp; ve alıcısı yok maalesef. (Yani kimse para verip almaya değer bulmadığı gibi bazı kurumların koliler halinde halka dağıttıklarına da rağbet edilmiyor. Ne yazık ki hiç-bir sanat sever bu materyalleri evine yük etmek istemiyor!!) Devletin; dolayısı ile Türk Halkı'nın sırtına yük. Çünkü; “biz parayı alalım, gerisine bakmayalım.” zihniyetiyle yapılmış; hiçbir icra edilen eserlerin okuyuş üslubu ve refakat tavrına, tarzına uymayan icralar!. İrcacıların (saz-ses) akortlarından itibaren hepsinin tek tek ciddi münekkitler tarafından menfi tenkid edilebileceği; teknik olarak anlamayanların da, zaten dinlemeyecekleri sesli kayıtlar.

Maalesef bu icraları yapabilecek olan sanatçı ekibinin sayıları çok azaldı. Şayet ciddi müzisyenlere görev verilirse; projeye en uygun ekipleri oluşturabilirler ve maliyetleri de yükseltmeden; devletten hak edişten fazla para çekmeden bu kayıtları yapabilirler.

Ve fakat gerek devlete bağı korolarımızda, gerek TRT'de, ve gerekse konservatuarlarda bu icraları (Klasik Türk Müziği) yapabilecek öğretim görevlisi bulunmadığını ve iyi seviyede talebe yetiştirilemediğini üzüler; biraz da utanarak arz etmek zorundayım. Öğretim görevlileri de, bu icraları yapabilecek öğrenci yetiştirmek yerine, her vesileyle devamlı kendi reklamlarını yapmakta ve kendilerini yurtiçinde veya dışarıdaki çeşitli festivallerde Türk Müziğini temsil etmek üzere pazarlamaktadırlar (!). Bu festival konserlerinin mühim bir kısmının da Türk Müzik Sanatı'na dair olmadığını; sentez müziklerde Türk sazlarının; (Kemençe, Ney, Tanbur, Ud, Kanun v.b.) dünyanın diğer memleketlerinde yaşayan sanat severlerin ilgisini çekmesi sebebi ile renk olarak kullanıldığını, yaşadığım tecrübelerime binaen söyleyebilirim. Türk Müziği ve eski asarımız yine mahzun yani...

Halbuki gelenekli icra ile, erken dönem sözlü ve saz eserlerimizin diğer dünya devletlerine mensup sanat severler tarafından nasıl coşku; beğeni ve saygı ile dinlendiğinin, konser sonrası, katılanların bitmek bilmeyen suallerinin muhatabı ve sesimizi kullanma tekniğimizin; usul ve makam yapısının onlara çok farklı gelen çeşitliliğinin; ve melodik zenginliğinin bıraktığı tesiri yaşayarak tecrübe etmiş şahidiyim.

G.A: Günümüzde kullanılan nota yazım sisteminin kullanımı ve musıkimizde ortaya çıkardığı sorunlar hakkında görüşleriniz nelerdir?

M.D.D: Burada Arel-Ezgi-Uzdilek (=AEU) nazari sisteminin, icraya yetmediği babında eksikliğinden söz edebiliriz. Eksiklikler var ama, yerine ikame edebileceğimiz başka bir nazari sistem yok. Biraz daha (icraya; yani ameliyata AEU'dan biraz daha fazla.) cevap veren; perde zenginliği farkı ile Rauf Yekta sistemi var. Aslında AEU nazari sistemi Rauf Yekta sistemi esas alınarak yazılmıştır. Bundan başka (Türk Musıkisinin nazariye ve esasları, M.Ekrem Karadeniz, T.İş Bankası Yayınları, Ankara-Denel yayın no:238, Sanat dizisi 37) Türk Müziği nazariyat kitabı mevcuttur. "Ekrem Karadeniz"ın; Abdülkadir Töre'nin notlarından meydana getirdiği nazari sistemi, AEU nazari sisteminden farklıdır. Makamları tarif edişleri de farklıdır. Günümüzde icrayı tarif etmek için bu üç nazari sistem kullanılıyor. AEU sistemi üzerine hazırlanmış nazariyat yayımlarında perde isimleri bakımından bir fark yoktur. Fakat Ekrem Karadeniz nazari sisteminin perde isimlerinde ve seyir tarif etme tarzında, AEU nazari sistemine göre bariz farklılıklar vardır.

Bu sistemlerin içinden en gelişmiş olan; (teori ile pratiğin en fazla uyum sağladığı) ele alınarak, tekrar nota yazım sistemine adapte edilebilir ama son derece büyük bir maliyet getirir. Bunu öğretecek kadronun kafası karışır. Öğrencilerin de, bilgilerini camiada hayata geçirmekte çok karışıklık yaşayacakları bir vakıadır. Hal böyleyken; eksik olarak değerlendirip beğenmeyeceğimize, Arel Ezgi Uzdilek sistemindeki arızaları kullanmak suretiyle ve konservatuarlardaki repertuar dersine önem vermek ve hatta bu dersin adını meşk koymak suretiyle, makamlardaki arızaların yazılı olarak kifayet etmediği; ama nasıl meşk edileceği hususunda çalışma geliştirilerek ve böyle bir eğitmen kadrosu yetiştirerek müziğin icrasını daha ciddiye alabiliriz kanaatimce. Bu durumda mevcut sistem bir anahtar vazifesi görmüş olur. Bu tezim düz okunduğunda bilimsellikten uzak görünebilir. Lakin pratikte başka bir çözüm olmadığı ki yaşayarak tecrübe ettim, bes-bellidir.

Başka bir nazari sistem elbette olabilir; araştırma ve yeni fikirler üretmenin sonun yok nihayetinde fakat, Türk Musıkisi icrası için bütün arızalara cevap verebilecek nazari sistemi kaleme almak düşünüldüğü kadar kolay değildir. Yani lafı söylemek kolay; yapmak imkansıza yakın müşkül!. Çünkü olması gereken yazıldığında arızadan nota göremez olur. Musikimizde melodiye göre perde değişebiliyor. Bir başka ifade ile, arızalı; hatta bazı natürel perdelerin bile müzik cümlesinin yapısı ile frekansı değişebilir. Mesela, aynı ölçüdeki (mi-bemol), bir cümle içinde biri birinden farklı olabilir. Örnek vermek gerekirse; Hüzzam makamında hisar perdesi üzerinde her kalıştaki hangi arızayı yazacaksınız? Sadece inici ve çıkıcı cümlelerde değil melodik cümleye göre de (mi-bemol) farklı icra gerektirebilir. Uşşak bir eserde, 2'nci dereceyi, perde üzerindeki kalışla mı, Rast perdesine doğru gidilen seyirde mi yoksa makamın kararında olduğu gibi mi yazacaksınız?? Makam; Bayati, Karcıgar, Hüseyini veya Hisar makamlarına doğru geçki yapma eğilimi gösterdi ise 2'nci dereceye hangi arızayı koyacaksınız?? Veya Neva üzerinde Hicaz kullanılan makamlardaki "Hisar" perdelerinin müzik cümlesine göre gösterdiği farklılıkları nasıl işaretlendireceksiniz??. Hicaz makamında bir eser icra edilirken "Nişabur" geçkisindeki arızalar neler olacak hiç düşündünüz mü!?! Bu misaller çok arttırılabilir... Sonuç olarak; arıza işareti takip metmekten notayı deşifre edemezsiniz. Bence buna gerek yoktur. Meşke gerek vardır!. Konservatuarda repertuar

Bu sistem; Şefik Gürmeriç'in talebesi olan İsmail Hakkı Özkan tarafından, ders notları tasnif edilerek genişletilmiş ve (İstanbul 1984) "Türk Musıkisi Nazariyatı ve

Usuller” adlı bir kitap olarak yayımlanmıştır. AEU sistemi aynıdır ve fakat icraya daha yakın cevap verecek şekilde geliştirilmiştir.

Dersini verecek hocayı çok iyi seçmek gerekir. “Kendisi muhtac-ı himmette dede, nerde kaldı gayriye himmet ede.” kabilinden herhangi bir kişi olmamalı. Repertuar hocası: tavır ve üslup yönünde de eğitici olmalı ki perde mefhumunu ve her türdeki icra farklılığını izah edebilsin.

Meşk, her meslekte çok önemlidir. Okuldan yeni mezun olmuş ama sahada hiç bulunmamış bir mimara bahçenizde kümes ısmarlarken düşünmez misiniz?. Veya tıp fakültesini kitapları ezberleyerek birincilikle bitiren bir doktorun, sizi ameliyat etmesini mi tercih edersiniz yoksa daha önce o ameliyatla girmiş bir cerraha mı gidersiniz?. Bu sebeple meşk edebilmek maksadı ile ameliyatlarda asistanlık yapmak için, asistan doktorlar biri-birleri ile yarışıyorlar. Ayrıca biz müzik meşki konusunu yanlış anlıyoruz. Meşk, konuşarak, anlatarak veya pratik yaparak (prova gibi.) olmaz. Meşk sahnede konser esnasında olur. Doktorların, kadavra üzerinde değil de canlı insan üzerinde deneyim yapmaları gibi. Yani yazılı olmayan perdeyi, icra ederek öğrenebilirsiniz ancak. Bu arada arz etmeliyim; “Hata candır.” Sanatçıya doğruyu öğretir vesselam.

Ez cümle; Türk Musıkisi nazariyatını tam ifade edebilecek bir nazari sistem yok. Olanların bir kısmı diğer kısmında iyi; o kadar. Ama nazariyat kitaplarını bir anahtar olarak değerlendirmek ve o anahtarla açılan kapıdan girerek içerde ne var- ne yok iyice araştırmak gerekir. Bu da doğru meşk ile mümkündür.

Türk Müziği kendi içinde matematiği olan bir bilim dalıdır. Makamları oluşturan perdelerin meydana getirdiği dizilerin bir-birleri ile matematik münasebetleri vardır. Tıpkı dünya gibi. Arızaların pestliği veya tizliği de bu düzenle belirlenir. Bu matematik düzen, mevcut hiç-bir nazari kitapta ele alınmamıştır. Ve fakat zeki; matematik kafası da çalışan, müziğin bir bilim dalı olduğuna inanan, ayrıca müzisyen olarak da pratiği olan nazariyat hocaları, bunları derslerinde izah ederek şanslı öğrencilerini ikna ederler. O öğrenciler, mezun olduktan sonra bir vesile ile icra yaparken bu bilgilerini kullanarak hocalarına rahmet okurlar. Allah, İTÜ TMDK Nazariyat hocalarından YAVUZ ÖZÜSTÜN e rahmet etsin, mekânını Cennet eylesin.

Bugün en gelişmiş nazari sistemde perde sayısı 56-60 arasında iken, eski edvarlarda perdeler (en eskisi)14; bazılarında (Kantemiroğlu) 17 adet olarak

bildirilmiştir. Fakat bu edvarlarda şöyle bir not düşülmüştür. “Bu perdelerin hepsi gezgindir!.” Bu durumda Türk Musikisi’nde perde sayısı na-mütenahidir.

NOT: 2020 yılından itibaren, bir kısım nazariyat hocalarının (bu hocalar genellikle profesyonel olarak Türk müziği yapmamakta ve fakat teorisyen olarak elleri bir saz tutmaktadır.) eski edvarlar ele alınarak buradaki makam tariflerinin doğru kabul edilmesi hususunda ısrar etmekte; başka doğru tarif olmadığını yazıp çimekte ve sosyal medyayı kullanarak fikirlerini serd etmektedirler. Buna mümasil makam tarifleri elbette doğrudur; hatta bazı yanlışları düzeltme babında elzemdir. Fakat Müzik de insan gibi yaşayan ve değişen bir sanattır. Yüzyıllar içindeki değişiklikler nazari sisteme ilave bilgilerin eklenmesini zaruri kılmıştır; tabii ki perdeler ve arıza işaretleri de oranla fazlalaşmış ve değişiklik arz etmiştir. Kaldı ki eski edvarlarda, bugün kullandığımız perdelerin bir-çoğundan bahsedilmemiştir.

G.A: Türkiye'deki müzik terminolojisi hakkında düşünceleriniz ve önerileriniz nelerdir?

M.D.D: Bu konu hakkında elbette çalışma yapılmalıdır. Biz müzik terminolojisi olarak İtalyanca ve Fransızca terimler kullanıyoruz. Aslında anlaşıyoruz da.. Şimdi durup dururken Amerika'yı yeniden keşfetmeye gerek var mı denilecekse şayet; “evet var elbette.” Her ne kadar sağlıksız da olsa, biraz milliyetçi; biraz da hamasi düşünce ile “Bizim de kendimize ait bir literatürümüz olmalı.” diye cevap verebilirim; fakat sonra şunu da ilave ederim; “lakin bu çalışma yavaş-yavaş empoze edilmelidir. Ve bu empoze ürkütmeden yapılmalıdır; zira kuvvetli bir dirençle karşılaşılır ki buna direnenler haksız sayılmazlar.” derim.

Şimdi ayaklarımız biraz yere bassın.

Tam olarak anlaşılabilen ve hangi dilden olursa olsun ihtiyaca cevap veren bir dünya müziği terminolojisinin; sırf Türkçe olmadığı için bir zararı yoktur. Ez cümle, madem Türk müziği bir dünya müziğidir; bize ait bir terminolojiye gerek olup olmayacağı da akademisyenlerin tartışması gereken bir meseledir. Platformda konserle, veya çeşitli kurumlarda kayıtlı, ayrıca konservatuarlarda öğretmekle meşgul olan müzisyenlerin, pratikte bu terminolojiden rahatsızlık duymadığını kendimden biliyorum.

Sorun var mı yok mu önce buna karar vermek lazım; daha sonra gerisi dil-bilimcilerin ve müzisyenlerin ortak çalışmasını gerektiren bir meseledir.

G.A: Amatör koro ve derneklerin varlığı ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?

M.D.D: Elimde olsa hepsini kapatır; yeniden açılabilmesi için elzem çok önemli şartlar koyardım!. Adına “Amatör Korolar” dediğimiz bu sanat kurumlarını öyle denetlerdim ki, her ipini koparan şef olamaz, her canı isteyen de bu korolarda bulunamazdı. Böylece, müzik öğrenmek veya müzik yapmak için o derneklerde bulunan; meslekleri başka-başka ve fakat sanatsever üyelerin, kendilerini potansiyel aidat olarak şeflere(!) para kazandırırken; farkında olmaksızın taşıyıcılığını üstlendiği kültürün en kıymetli değerlerini har vurup harman savurmalarına müsaade edilmezdi.

Devlet, amatör derneğin şefi olmak isteyen biri için bir kriter aramalıdır. Peki biz hala her şeyi devletten mi bekleyeceğiz?!?. Elbette devlette bekleyeceğiz; başka kimimiz var ki!.

Çünkü amatör olsun, profesyonel olsun sanata soyunanların: "ben biraz biliyorum" demesiyle sanat olmaz, sanatın taşıyıcılığı hiç olmaz. Bu; toplumun sağlığıyla oynamak demektir ve amatör müzik cemiyetlerinde uygulanan sanat eğitimleri (ahlak boyutundan bahsetmiyorum zira burada konumuz değil!.) Cumhuriyet Savcılarını ilgilendiren konulardır. (Benim ütopyam; fikrim beni bağlar lakin realite değil maalesef-maalesef maalesef.) Dolayısıyla devletin burada denetleyici olma zorunluluğu vardır. Amatör korolar kurulmadan önce, Devlet; (dernek, vakıf veya tüzel kişiliği olmaksızın.) İnsanların terapi amaçlı, hobilerini yeri getirmek için veya başka sebeplerle toplandığı bu yerlerde, benim müziğimin içine çikolata sosu dökülmesine izin vermemelidir. Boş vakitleri için veya hobi olarak bir uğraş arayanlar, sadece boş vakitlerini değerlendirmek veya hoşça vakit geçirmek istiyorlarsa, başka şeyle uğraşsınlar; ne bileyim çaput boyasınlar, ebru yapsınlar, balık tutsunlar, sokak hayvanlarını beslesinler ki çok daha hayırlı bir hobidir.. Hoş; hat sanatı, ahşap oymacılığı, resim ve ebru sanatları çok önemlidir ama kötü yaparsanız evinizde kalır, kimse görmez. Fakat müzik böyle değil. Müziği sosyal medyada da herkesle paylaşabilirsiniz. İyi müziğe bir diyeceğimiz olamaz ama amatör korolardan veya özellikle solistlerinin icraları ile ortaya çıkan kötü müzik sadece dinleyenin ruh durumunu bozarak hastalandırmakla kalmaz. Bu Ulus'un 1000 yıllık müzik kültürünü de rencide etmekle sadece bir kesimin duygularını ayaklar altına almaz.

Böyle fütursuzca kötü sanat icra edenler, Vatan'ın mevcudiyetine dahil olan bir sanatı da aşağılamakla; kendi milliyetine hakaret ettiğinin farkında mıdır acaba?!?. Bu da fikrim beni bağlar kabilinden ütopyamdır lakin keşke sanata hoyratça hakaret edenler için de Anayasamızda bir madde bulunsa... Mesela toplumun huzurunu bozmaktan!.

Siz; Mozart, Beethoven, Bach, Itri, Ebubekir Ağa, Dede, Saadeddin Kaynak, Cevdet Çağla, Erol Sayan dinlerken kendini jiletleyen bir genç gördünüz mü?

Ez cümle müziğin, devlet tarafından hem resmi kurumlarında hem de amatör vakıf ve derneklerde denetlenmesi çok elzemdir. Kurulan her amatör koronun başına hoca (şef) olarak geçecek olan kişi önce ilgili kuruma; hocalık ve şeflik yapabilme müsadese için müracaat etmeli (ahbap-çavuş ilişkisi olmadan), müzik bilgisi denetlenmeli, öğreteceği eserleri düzgün tavırla tarif edip edemediği; okuyuculuğu denetlenmeli, psikolojisi ve pedagojik eğitimi denetlenmeli; hatta aile yapısı sorgulanmalı ve hak ediyorsa; toplumun çok önemli bir ihtiyacına cevap verdiği için iyi maddi imkanlar sunularak o göreve liyakat belgesi tescillenmelidir.

Bunun aksi ki; sosyal medyada çok sayıda konser(!) görüntülerini içimiz acıyarak izliyoruz, sadece üç beş yüz lira fazla kazanmak veya sosyal çevresini geliştirerek başka imkanlar peşinde koşabilmek için, birden fazla koro çalıştırıp (Herhangi bir konservatuar eğitimi olmayanlardan başka, 7-12 koro çalıştıran T.C.Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne bağlı kadrolu ses ve saz ve TRT ses&saz sanatçısı tanıyorum. Halbuki bir hafta sadece 7 gün var bu kamu görevlileri, amme hizmetleri olan doğru ve güzel müzik yapma vazifelerini hangi ara ifa edebiliyorlar?!?) sürümden kazanmak suretiyle insanları hastalandırmak; önce de arz ettiğimiz gibi Cumhuriyet savcılığını ilgilendiren bir konudur. Zira direkt olarak insan sağlığı ile alakalıdır. Vatan'a hıyanet de var maalesef. Zira Vatan sadece toprak ve bayraktan ibaret değildir malum. Lisanımız, örf-adetlerimiz, mutfağımız, sporumuz v.b; en önemlisi de kendimizi dünyaya ifade ettiğimiz en etkin sanat olan müziğimiz vatanımıza dairdir. Dolayısıyla eğitmenler, etkili bir şekilde denetlenmeli ve bu amatör kurumların vereceği konserler kontrol altında tutulmalıdır. Bu amatör sanat kurumlarına gelen üyelerin müzik kabiliyeti olur ya da olmaz, kendini bilir ya da bilmezler. Bu durumda onlara da lisan-ı münasiple (gönlünü kırmadan) icracılıktan başka şeyler yaptırabilirsiniz. Toplumun o kişiden istifade etmesi için o kişinin kabiliyetini başka yönlerde doğru geliştirebilirsiniz, başka şekilde fayda sağlarken gönlünü hoş ederek mutlu bir vatandaş olarak yaşamasını sağlayabilirsiniz. Mesleği şoförlüktür mesela; cemiyete girmiştir; yetkili hoca veya yetkili kişi, ona kötü davranarak kalbini kırarsa; o da müşterisinin kalbini kırar. Kasap ise, kötü et satar. Polistir mesela; zevkini geliştirmek ve rahatlamak için bir amatör cemiyete gidiyorsa, ona kabiliyetin yok diyerek kötü davranmak yerine, başka yönleri ile hizmet edebileceği mecralara yönlendirmek gerekir ki; o da, vatandaşa orantısız güç kullanmasın. Yani

oradaki hocalar, toplumun nizamını, intizamını düzenleyen anasırın önemli bir parçasıdır. Bu sebeple iyi eğitilmiş olmalılar ve işlerinde ciddi denetlenmelidirler.

Bu durumda amatör müzik cemiyetleri, müzikten anlamayan muhteris idarecilerin, para kazandırmak sureti ile (bilet satarak veya başka bağışlarla.) halkı kötü müzik icrasına ve çirkin sahne duruşu seyretmeye mahkûm eden; zengin ama kifayetsiz zararlıların tahribatından korumak, sadece devletin mecburiyeti değil; halkın önemli bir vatandaşlık görevidir. Aksi davrananları kolluk kuvvetleri marifeti ile cezaya vermeğe götürmüyorlar diye herkes kendini, her türlü müziği rahatça yapacağı ve yayınlayacağı babında hür addedebilir. Lakin tahribatı düşünüldüğünde vatandaşlık vicdanı ağır basmalıdır. Fikrim beni bağlamaz vesselam.

G.A: Türk müziğinin temel sorunları nelerdir?

M.D.D: Konuyu bilen-bilmeyen, bir müzik tahsili almış-almamış; özellikle müzik cemiyetleri, müzik sanatına meraklı ama muktesebatı yeterli olmayan, siyasi; siyasetçilerin yakınında bulunan veya üst düzey bürokrat yakınları vasıtası ile sağladıkları imkanlarını sanat adına konuşabilme hakkına dönüştürmeleri ve sosyal medyayı bu meyanda etkin kullanmaları, herkesin; teknik olarak ve icra babında dünyanın en zor müziği olan Türk Müziğini kolayca yapabileceğini zannetmesi ve müzik hakkında bir-şeyler konuşabilme yetisine sahip olduğunu düşünmesi, konservatuardaki pek çok hocanın konusunda henüz kendini ispat edememiş olması, yani yetkin olmaması; bu sebeple yetiştirdiği öğrenciden müzik kültürümüzü korumak ve geliştirmek adına fazla bir-şey beklemenin mümkün olamayacağı, devlet kurumlarına liyakat yerine referansla (ahbap-çavuş ilişkileriyle) sanatçı alınması, dolayısıyla bu kurumların yayın organlarının her halükarda toplum için yarardan çok zararlı hale gelmesi ve buna mümasil esbabdan(=sebeplerden) dolayı yaşanan bu anlaşılmasız durum sadece AHLAK ile alakalıdır. Biz sanatta estetiğimizi ve ahlakımızı yitirdik. Esas sorunumuz budur. Önce mesleki ve insani ahlaka sahip olacağız; ondan sonra sorunları konuşabiliriz. Zira Müziğimizin sorunları başlı başına bir doktora tezidir; Bu kadar geniş çaplı ve çok fazla bölüme ayrılarak yazılabilecek bir mesele yüksek lisans tezine sığmaz kanaatindeyim.

Devletin kendi kültürünü koruması mecburiyeti hep göz-ardı edilmekte; hatta bu mecburiyet hiç gündeme gelmemektedir ki, çöküşün esas sebebi budur.

G.A: Türkiye'nin tanıtımında müziğin yeri ve önemi nedir? Bu yönde neler yapılmalıdır?

M.D.D: Evliyadan olduğuna şüphe duymadığım bir Allah dostu; bir sohbetinde bana hitaben şöyle söyledi. "Ben; bir hadis-i şerifi, bir ayet-i kerimeyi tefsir ederim. O Allah kelimini veya Hadis-i şerifi insanlara anlatırken belki saatlerim geçer. Ama sen her biri bir ayet; bir hadis tefsiri olan kelim-i kibarın yani Evliyanın sözlerinden müteşekkil bir ilahiyi söylerken, benim anlatamadıklarımı 3-4 dakikada özetleyerek anlatabilirsin ve daha tesirli olur sadece beyine değil kalplere de nüfuz edersin ..."

Bunu müziğin gücüyle birleştirirsen (tavırlı, üsluplu okumaktan bahsediyorum) ; o zaman din için çok şey yapmış olunur. Sadece din için değil; insanlık için güzel işler yapılmış olur. Atalarımız Din-i İslam'ı sanatla tezyin ettiler. Gerçi sanat; özellikle müzik, diğer semavi dinlerde de etkin kullanılagelmektedir. Fakat Müslümanlar buna diğer el ve temaşa sanatları da katmakla, genel olarak sanata, diğer dinlere mensup insanlardan daha fazla meyl etmişlerdir.

Osmanlılar, müzikle savaş sanatının birleştirildiği Mehterhane'ye de çok önem verirdi. 4-5 günlük yoldan duyulan köslerin, nakkarelerin sesiyle korkuttuğu düşmanların pek çoğu, şehirleri savaşmadan teslim etmiştir; Yine müziğin ve hususiyetle ritmin gücü.

Müzik bazen coşturur, bazen ağlatır. Müzik güzel hasletler kazandırır. Müzik isterse kötü yola da düşürür veya kötü yoldan çeker alır insanı. Sadece insan için değil; hayvanların hayatını ve hatta verimliliğini de etkiler müzik. Dolayısıyla müziği tanıtmak, aslında ülkeyi; Türkiye'yi tanıtmaktır. Ben, ".Kültür bir vatan millet meselesidir!." derken bunu kastediyorum. Sadece müzik değil, Türk kültürünün bütün unsurları buna dâhildir. Hat, oymacılık, ebru, resim, minyatür, temaşa sanatları; ayrıca lisanımız, edebiyatımız, örf-adetlerimiz, kıyafet tarzımız ve mutfağımız vs. kültür anasının her unsurunu tanıtılmalıdır. Herhangi bir din, vatan olarak tanımlanamaz, lakin dini kültürler; özellikle dini müziğimiz vatanımıza dairdir. Bu topraklarda yaşayan diğer dinlerin ibadet ettikleri müzikler de bize aittir. Kilisedeki okuyuş üslubu, havralardaki repertuar bizimdir. Vatan savunmasında can veren onca Hristiyan, Yahudi ve diğer inanışlara mensup Türk Vatandaşı düşünüldüğünde, Türk olmak için illa bir dine mensubiyet aranmaz. Fakat bizi ifade eden kültürü icra edenler Türklerdir. Ezcümle din değil lakin dini müzik de vatanımızdır.

Müzik, sözü ve melodisiyle insanlara direkt tesir eden çok kuvvetli bir kültür aracıdır. Dolayısıyla bizi dünyaya müziğiniz tanıtır.

Müziğiniz neyse siz de o'sunuzdur. Müziğimizin yapısını, duygusallığını, hırçınlığını veya dönemlere göre aldığı değişikliklerle anlattıklarını, müzik edebiyatınızı da doğru kullanarak bütün dünyaya düzgün icrayla sunarsak, dünyaya kendimizi doğru ifade etmiş oluruz. Bundan daha etkili bir tanıtım da yapılamaz. Spor, dünyaya görünmektir, reklamdır, kendimizi bildirmektir. Lakin tanıtım değildir. Bu sebeple sanat tanıtım için en etkili araçtır.

Bütün turizm şirketlerinin ve Kültür Bakanlığı'nın yaptığı tanıtımlarda, müzik etkin bir şekilde yer alıyor ve bizi tanıtmak için en önemli unsur olarak ortaya çıkarılıyor. Halk dansları ve tasavvufi görsellik de müzikle sunuluyor.

Dünyanın diğer devletlerinde organize edilen festivallerde konserler verdiğimiz zaman, icra ettiğimiz tekke müziğindeki ritim unsurunun ne kadar etkileyici olduğunu yaşayarak müşahade ediyoruz. Viyana'ya belki kılıçla giremedik ama bütün dünyaya müzikle girebiliriz. Müzik, Türk toplumunun ve Türkiye'nin tanıtımında birinci sıradadır. Her ülkenin müziği böyledir. Dolayısıyla müziği çok ciddiye almak elzemdir. Bunun bir vatan millet meselesi olduğu bilinciyle; ince eleyerek, seçilmiş müzisyenlerle beraber, devlet ricalinin ehliyet verdiği sanatkarların denetimiyle müzik icrası yapılmalıdır.

1.1. MUSTAFA DOĞAN DIKMEN'İN GÖRÜŞLERİ HAKKINDA GENEL BİR DEĞERLENDİRME

Röportajda Mustafa Doğan Dikmen (M.D.D), Türk Musikisi'nin eğitim ve icra yöntemlerine dair derinlemesine görüşleri bulunmaktadır. Dikmen, Türk Musikisi'nde "meşk" sisteminin önemine vurgu yaparak, bu sistemin sadece bir şarkının melodisini öğretmekten öteye geçtiğini ve öğrenciye sanatın felsefesini, iş ahlakını ve kültürel değerleri de aktardığını belirtmektedir. Ayrıca, meşk sisteminin köklü bir dünya müziği geleneği olduğunu ve Hint müziğinde halen yaşatıldığını ifade etmektedir.

Meşk Sistemine Dair Görüşler:

- Meşk Tanımı: Meşk, öğrenci ile hocanın karşılıklı etkileşimidir. Bu sistem, sadece melodiyi öğretmekle kalmaz, aynı zamanda sanatın inceliklerini, felsefesini ve mesleki ahlakı da öğretmektedir.
- Eğitim Eksiklikleri: Dikmen, konservatuarlarda geleneksel meşk sisteminin eksik olduğunu ve bu nedenle sanatçıların istenilen seviyeye ulaşamadığını belirtmektedir. Günümüz ekonomik koşullarında arzu edilen eğitimin (geleneksel meşk) mümkün görünmediğini de eklemektedir.

- **Nota Kullanımı:** Dikmen, notanın bir araç olduğunu ve Türk Musikisi'nde notanın amaç değil, araç olarak görülmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Notanın olmadığı zamanlarda hafızaya dayalı eğitim sisteminin daha köklü olduğunu ancak günümüzde notanın gerekliliğini de kabul etmektedir.

Eğitimde Karşılaşılan Zorluklar:

- **Geleneksel Eğitimin Eksikliği:** Meşk sisteminin eksikliği, talebelerin doğru öğrenim görememesi ve repertuarlarının zayıf olması gibi sorunlara yol açmaktadır.
- **Kültürel Hazırlık:** Öğrencilerin küçük yaşlardan itibaren kendi kültürlerini öğrenmeye başlamaları gerektiği, aksi takdirde meşkin maya tutmayacağı ifade edilmektedir.

Röportajdan Çıkan Anahtar Noktalar:

1. **Geleneksel Meşk Sisteminin Önemi:** Meşk sistemi, sadece müzik eğitimi değil, aynı zamanda kültürel ve ahlaki değerlerin de aktarılmasını sağlamaktadır.
2. **Eğitimdeki Eksiklikler:** Meşk sistemi eksikliğinin sanatçılar üzerindeki olumsuz etkileri ve günümüz ekonomik koşullarının bu sistemi uygulamayı zorlaştırdığı belirtilmektedir.
3. **Nota Kullanımı:** Notanın eğitimdeki yeri ve önemi vurgulanmakta, ancak geleneksel meşk yöntemlerinin de ihmal edilmemesi gerektiği ifade edilmektedir.

Mustafa Doğan Dikmen'in görüşleri, Türk Musikisi'nin eğitimi ve icrası konusunda derinlemesine bilgi sunmaktadır. Meşk sisteminin önemine dair yaptığı vurgular, geleneksel eğitim yöntemlerinin modern eğitim sistemlerinde eksik kaldığını ve bu eksikliklerin sanatçılar üzerindeki olumsuz etkilerini gözler önüne sermektedir. Ayrıca, notanın bir araç olarak kullanılmasının gerekliliği ve bu aracın doğru kullanılmadığında geleneksel yöntemlerin yerini tam olarak tutamayacağı da önemli bir noktadır.

Dikmen'in röportajında dile getirdiği görüşler, Türk Musikisi'nin eğitiminde geleneksel yöntemlerin modern eğitimle entegre edilmesinin önemini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, konservatuarların eğitim programlarında meşk sistemine daha fazla yer verilmesi ve öğrencilerin küçük yaşlardan itibaren kendi kültürlerini öğrenmeye başlamalarının teşvik edilmesi gerekmektedir.

Sonuç olarak, Mustafa Doğan Dikmen'in röportajı, Türk Musikisi'nin eğitimi ve icrasında geleneksel ve modern yöntemlerin dengeli bir şekilde kullanılmasının önemini ortaya koymaktadır. Bu denge, Türk Musikisi'nin gelecekteki sanatçılarının daha donanımlı ve kültürel olarak zengin bir eğitim almasını sağlayacaktır.

2. HÜSEYİN KIYAK İLE YAPILAN RÖPORTAJ

G.A: siz farklı icra versiyonlarını inceleyen bir araştırmacısınız. Doğan hocanın bu konudaki çalışmalarını nasıl değerlendirirsiniz?

Hüseyin Kıyak: Bu soruya cevap vermeden önce, bir müzik insanının bir genci nasıl etkilediğinden hareketle, sözlerime Doğan Dikmen'in benim için ne ifade ettiğini anlatarak başlamak istiyorum. Doğan Dikmen pek çok genci etkilemiştir. Bunlardan birisi de benim. Ben, Türk Sanat Müziği'ni dokuz on yaşlarımda dinlemeye başlamıştım. Bu dönemin meşhur şarkıcılarını, eserleri öğrenebilmek adına bir araç olarak gördüm. Zira o şarkıcıların üsluplarını değerlendirecek durumum yoktu! Bu şarkıları; dönemin teknolojik imkânları gereği, ya radyodan ya da kasetten dinleyebiliyorduk. Radyoyu dinlerken denk geldiğim şakıların listesini tutar, muhitimizdeki kasetçiye giderek bu listeyi kasete doldurmasını isterdim. Genellikle bizim kasetçide o şarkılar olmazdı. TRT4 kanalını da sıkı takip ederdim. Radyoda dinlediğim programlar içinde, Doğan Dikmen'in hazırlayıp sunduğu "Musikiye Dair" programı ve programdaki eserlerin sadeliği benim farklı bir şeyle karşı karşıya olduğumu hissettirdi. Çünkü dinlediğim diğer şarkılarda gürültü daha hâkimken, burada dinlediğim kayıtlarda "sadece" müzikle başbaşa kalmak beni çok etkilemişti, bunu çok iyi hatırlıyorum! Bundan sonra Doğan Dikmen'in radyodaki programını lise talebesi olmama rağmen daha dikkatli dinlemeye başladım. Programda telefonla dinleyici istekleri vardı ve ben her programda daha önce TRT4 kanalından izleyip not aldığım bir eseri mutlaka istiyordum. Çünkü benim için Doğan Dikmen erişilmesi gereken bir merteye haline gelmişti. Haylallerimde hep Doğan Dikmen gibi bir müzisyen olmak vardı ve amacım İstanbul'a gelip kendisiyle tanışmaktı. 2006 yılında İstanbul'a geldim ama Doğan Dikmen'i hemen bulmak mümkün olmadı. Çünkü iletişim imkânları bugün ki gibi ileri seviyede değildi. 2007 yılında bir konsere gittim ve Doğan Dikmen'le kuliste tanıştım. Kendimi tanıttınca, beni radyo programlarındaki isteklerimden tanıdığını, istediğim eserlerden dolayı yaşça büyük ve müzik bilgimin olduğunu sandığımı, beni görünce de çok şaşırdığını söyledi. Müziği bir ilim gibi görüşü ve o şekilde icra edişi beni gerçekten çok etkilemiştir.

Benim takip edebildiğim kadarıyla, farklı versiyon meselesini ilk gündeme getiren kişi Doğan Dikmen'dir. Tabi ki müzik camiası, 1900'lü yılların başından itibaren versiyon meselesinin farkındaydı fakat okuduğumuz hatıralardan, aralarında icradaki farklı okuyuşlardan ötürü anlaşmazlıklar çıktığını da biliyoruz. Örneğin herhangi bir eserin bir yerinde burası fa diyez yerine fa natürel olacak gibi tartışmalar çıkmış. O müzik insanları, eserlerin besteleniş zamanlarına daha yakın oldukları için doğruyu arama çabası da fazlaydı. O dönemde yaşamış olan Nuri Duyguel, versiyonları teşhis eden ilk isimlerden biri olarak bir eserin her iki halini de kayıt altına alıyor. Cüneyt Kosal hoca da bazı eserlerin notasının altına "Yedi değişik notadan yazdım" diyerek bunları kolaj haline getirirdi. Bunu solistlerden yapan ilk kişi bence Doğan Dikmen! Alaeddin Yavaşca'da, Bekir Sıdkı Sezgin'de, Tülün Korman'da, Münir Nurettin Selçuk'da bunu göremiyoruz. Münir Bey, bir eseri farklı nağmeler kullanarak okuyor ama bunu versiyon farklılığı olarak görmüyor. Bu noktada Doğan Dikmen, geleneğe dışarıdan bakarak gerçekten çok modern bir yaklaşımla eserlerin farklı versiyonlarını ortaya çıkardı. Sanırım Doğan Dikmen'in öncülüğündeki bu yaklaşım müzik camiasına yerleşti. Bir eser icra edileceği vakit, bu eser yanlış demiyorlar da bu eserin bu halide mi varmış diyorlar.

G.A: Araştırmacı kişiliği ile ilgili; program yapmadan önce bazı güfteleri sizinle istişare ettiğinden bahsetmişti. Bu konuda ne söylemek istersiniz?

Hüseyin Kıyak: Evet, ben edebiyat bölümü mezunuyum ama benim edebiyata dair ilgim müzikle ilintili. Zaten edebiyat bölümünü de, müzikle ilgili kültürümü geliştirmek için okumuştum. Dolayısıyla her edebiyat bölümü mezunu olan güfteden anlamaz! Bu tamamen kişisel merak işidir. Bir başkası olsa, o notayı müziğin taşıyıcısı olarak görür, teknik olarak okur ve geçer. Ama başta da söylediğim gibi, Doğan Hoca müziği bir ilim olarak gördüğü için bu konuda çok farklı bir yerde duruyor. Örneğin; okuyacağı eserin bestekârının hayatındaki en ufak değişikliği, anlamı çözilemeyen bir sözü mutlaka bilmek ister. Yani aslında o esere hâkim olmak ister! Bir eseri bir başka solist nasıl icra etmiş? O eserin notası üzerindeki çeşnileri nasıl kullanmış? Bu sorunların cevaplarını mutlaka araştırır ve bunu kendi icrasına tatbik etmeye çalışır. Bunu yapabilen başka bir icracı tanımıyorum! Doğan Hoca güfte taksitamını da vezine göre yapabiliyor. Güftenin ne anlama geldiğinin peşinde koşuyor. Eski yazıyı bildiği için; güfte mecmuasını karıştırır ve en sahih sonuca ulaşıyor. Tüm bu özellikleri, hocayı bir tez konusu haline getiriyor.

G.A: Eserlerin güfteleri üzerinde hassasiyetle durduğunu biliyoruz. Çoğu kez radyo programlarında isminiz geçiyor. Bu konuda ne söylemek istersiniz?

Hüseyin Kıyak: Tabi. Doğan Hoca ile zaman zaman görüşüyoruz. Şu eserin güfte şairi şuymuş hocam diyorum. Hoca da; bir güfteyi günümüz Türkçesine çevirip onun üstüne konuşuyoruz. Aynı dili konuşabildiğimiz için, pek çok konuda da anlaşabiliyoruz. Ne mutlu ki bana, çocukluğumdan beri takip ettiğim bir müzik insanıyla müzik konuşabiliyoruz. Bu benim için büyük bir onur. Hoca hiç kimsenin hakkını atlamaz! Okuyacağı bir eserde benim kendisine yaptığım alelade bir katkıyı bile, eseri okumadan önce zikreder. Bu bakımdan da örneğine az rastlanır birisidir.

G.A: Sözlü eser icra üslubunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Mesela belli bir hocasını taklit ederek mi, yoksa kendisine has bir tavrı mı okuyor?

Hüseyin Kıyak: Doğan Hoca bence didaktik bir okuyucu. Ben zevk almak için Doğan Dikmen'i dinlemem! Doğan Hoca "insanlar beni dinleyip zevk alsınlar" düşüncesinde olmadığı için, bir eseri öğretmek gayesiyle okuyor. Doğan Dikmen'in eser icrasında mutlaka bir denetim mekanizması olduğunu görürsünüz. Bunu günümüzdeki pek çok solistte göremezsiniz. Bundan bir iki kuşak önceki solistlerde durum biraz daha farklıdır. Çünkü onların kulaklarında; esere dair üslup ve tavır oturduğu için icraları da kulağa bir o kadar temiz geliyor. Günümüzde bir icrayı Fem-i Muhsin anlayışıyla icra edebilmemiz gerçekten çok zor. Çünkü kulak kirliliği çok fazla! Dolayısıyla icralarımız denetim mekanizmasına muhtaçtır. Doğan Dikmen okuyacağı bir eserin neresinde hangi çarpmaları kullanacağını, neresinde vibrato, glisendo yapacağını önceden hesap eder ve eseri o şekilde icra eder. Hocanın bu tavrı geleneksel değil, modern bir tavidir.

2.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ

Bu röportajda Hüseyin Kıyak, Mustafa Doğan Dikmen'in Türk Musikisi üzerindeki etkisini ve çalışmalarını değerlendirmiştir. Kıyak, Doğan Dikmen'in müzik alanında bir öncü olduğunu ve genç müzisyenler üzerinde derin bir etki yarattığını ifade etmektedir. Ayrıca, Dikmen'in farklı icra versiyonları üzerinde yaptığı çalışmaların müzik camiasında nasıl bir değişim yarattığını ve bu çalışmaların önemini vurgulamaktadır.

Mustafa Doğan Dikmen'in Etkisi ve Çalışmaları:

Genç Müzisyenlere Etkisi: Hüseyin Kıyak, genç yaşlarında Doğan Dikmen'in müzik programlarını dinleyerek onun etkisi altında kaldığını ve müzik kariyerine bu etkiyle yön verdiğini belirtmektedir. Dikmen'in radyo programları ve müzikle ilgili yaklaşımları, Kıyak ve birçok genç müzisyen için ilham kaynağı olmuştur.

Farklı İcra Versiyonları: Kıyak, farklı icra versiyonları konusunu ilk gündeme getiren kişinin Doğan Dikmen olduğunu ifade etmektedir. Dikmen'in, eserlerin farklı versiyonlarını ortaya çıkarması ve bu versiyonları icra etmesi, müzik camiasında yeni bir anlayışın yerleşmesine katkı sağlamıştır. Bu yaklaşım, müzik eserlerinin farklı hallerinin kabul görmesine ve icra edilirken bu çeşitliliğin dikkate alınmasına olanak tanımıştır.

Araştırmacı Kişiliği: Hüseyin Kıyak, edebiyat bölümünden mezun olmasına rağmen, edebiyat ve müzik arasındaki ilişkiyi derinlemesine inceleyen bir araştırmacı olduğunu belirtmektedir. Dikmen'in, eserlerin güftelerini ve bestecilerin hayatlarını titizlikle inceleyerek eserlerine hâkim olma çabasının, onun müziğe olan bilimsel yaklaşımını yansıttığını ifade etmektedir. Bu yaklaşım, Dikmen'in müziği bir ilim olarak görmesini ve icralarında bu derinliği yansıtmasını sağlamaktadır.

Dikmen'in Sözlü Eser İcra Üslubu: Hüseyin Kıyak, Doğan Dikmen'in eser icralarında didaktik bir yaklaşım benimsediğini ve eserleri öğretme gayesiyle okuduğunu belirtmektedir. Dikmen'in, eserlerin icrasında bir denetim mekanizması olduğunu ve eseri icra ederken hangi teknikleri kullanacağını önceden belirlediğini vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, Dikmen'in icralarının gelenekselden ziyade modern bir tavır sergilediğini göstermektedir.

Hüseyin Kıyak'ın röportajında dile getirdiği görüşler, Mustafa Doğan Dikmen'in Türk Musikisi üzerindeki derin etkisini ve çalışmalarının önemini ortaya koymaktadır. Dikmen'in genç müzisyenler üzerindeki etkisi ve müzik eserlerinin farklı versiyonlarını ortaya çıkarma çabası, onun müzik camiasındaki yenilikçi ve modern yaklaşımını yansıtmaktadır. Ayrıca, Dikmen'in müziğe olan bilimsel yaklaşımı ve eserlerin güftelerine ve bestecilerin hayatlarına dair detaylı incelemeleri, onun müziği bir ilim olarak görmesini ve icralarında bu derinliği yansıtmasını sağlamaktadır.

3. ÇİĞDEM YARKIN İLE YAPILAN RÖPORTAJ

G.A: Siz kadın ses sanatçıları arasında, sözlü eser icracısı olarak önemli bir yerde duruyorsunuz. Mustafa Doğan Dikmen'in okuyuş üslubunda; özellikle son 15 yıl içindeki sade üslubunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Çiğdem Yarkın: Şimdi ben öncelikle şöyle bir girizgâh yapmak isterim: Mustafa Doğan DİKMEN benim müzik hayatımda çok önemli bir yere sahiptir. (Söyleşimize de Doğan abi diyerek devam etmek istiyorum, çünkü yıllar içinde abi kardeş gibi olduk onunla) ... Doğan abiyle ben, radyoya girdiğim 1996 yılında tanıştım ve onunla radyo

dışında da özel konserlerde, özel işlerde çok birlikte olduk. Onun şarkılarından, üslubundan, tavrından çok istifade ettim. Doğan abi bana; benim de hocalarım olan Bekir Sıdkı SEZGİN ve Alaeddin Yavaşca'nın devamı gibi gelen bir ses sanatçısıdır. Onlardan etkilenmemden sebep Doğan abiye yakınlaştığımı düşünüyorum. Dışarıda o kadar çalışmış olmamıza rağmen, klasik tavrını ve üslubunu hiç bozmadı. Ben hala onun bu sade tavrını ve üslubunu korumasını çok takdir ediyorum. Bizlere ve bizden sonra gelecek olan gençlere müzik adına çok önemli anekdotlar bıraktığını düşünüyorum. Sesindeki tınıyı, sadeliğini, eseri yaşayarak okuyuşunu, samimiyetini çok seviyorum.

G.A: Bu bağlamda size şunu da sormak istiyorum: Doğan hocanın okuyuşunda analitik bir yansıma var mıdır? Hocayı dinleyen, sade ve temiz bir üslubun yanı sıra analitik bir icra da dinliyor diyebilir miyiz?

Çiğdem Yarkın: Kesinlikle bunu söyleyebiliriz. Mesela bir öğrenci bir eseri öğrenmek ve analiz etmek için dinlerken, onun bastığı perdeleri net bir biçimde duyar.

G.A: Gençlik yıllarında okuduğu şarkılarındaki süslemelerini şimdi beğenmiyor; siz ne diyorsunuz?

Çiğdem Yarkın: Bu yaklaşım; kendini geliştirmeye ve yenilemeye çalışan sanatçıların hepsinde var diye düşünüyorum ki ben de aynı fikirdeyim. Ben de gençlik yıllarımdaki okuyuşumda toyca yaptığım nağmeleri dahi dinlemek istemiyorum. O kayıtları, bazen eskiye yolculuk yapmak adına dinliyorum ama şurada niye böyle bir nağme yapmışım diyorum ve ben de aynı şekilde düşünüyorum. Bana göre bir sanatçının en üst seviyeye geldiği ya da kendini beğenmeye başladığı nokta, kırklı yaşlarının üstü diyebilirim. Doğan abinin kendi icralarını beğendiği dönemler de bahsettiğim döneme tekabül ediyor diye düşünüyorum.

G.A: Siz Bekir Sıdkı Sezgin'in konservatuarda talebesi oldunuz. Doğan Hoca, Bekir Bey'le 70 li yılların son çeyreğinden vefatına kadar her zaman yanında bulunan talebelerinden biri. Doğan Hocanın bu tavrı taşıma konusundaki etkisini nasıl değerlendirir misiniz?

Çiğdem Yarkın: Ben radyoda göreve başlamadan önce okulda öğrenciyken, Doğan abiyi görüyordum. Doğan abi Bekir hocanın yanına çok gelirdi, onunla meşk ederdi. Daha sonra radyoya girdiğimde ben bu konuyu da bildiğim için, Doğan abi hakkında " surat şekline varana kadar aynı Bekir Hoca gibi okuyor" diye düşündüm. Bir solist; sevdiği bir solistten, sevdiği bir hocadan etkilendiği zaman ister istemez onun el

hareketlerini, mimiklerini, dudak hareketlerini, göz kırpmasına varana kadar aynı şeyleri yapar ki buna taklit diyorlar ama bana göre bu, bunları hazmedip içselleştirmektir. İşte Doğan abinin de Bekir hocayla alakalı böyle bir sedası vardı. Ondan çok etkilenmiş ve iyi ki de etkilenmiş. Zaten Bekir hocanın ruhundan etkilenmemek elde değil. Bekir hoca benim yolumu çizmiştir, çıktığım her konserde söylediğim üzere benim mihrabımdır. Radyoda ve devlet korolarında solist olan pek çok icracının da yolunu çizmiş hocadır bana göre. Doğan abinin de en başta örnek aldığı hocalarından bir tanesidir diye düşünüyorum.

G.A: Okuyuş üslubu hakkında; son zamanlardaki tavrını Kani Karaca ve Münir Bey'den ilhamla mı sadeleştirdi, yoksa kendine has bir tavırla mı adının müzik tarihine yazılmasını istedi; ne dersiniz?

Çiğdem Yarkın: İnsan belli bir yaşa geldikten sonra hayatında daha fazla dinginlik arar ya! Onu da yaptığı işe, ev hayatına yansıtıyordur. Bence bu durum Doğan abinin sesine de müzik keyfiyetine de yansımıştır diye düşünüyorum. Biz bu konularda aynı frekanstayız. O da sadeliği, bu sadelikten aldığı lezzeti seviyor. Bazen gençleri dinliyorum: diyorum ki eserde bu eklemeleri neden yapıyorlar? Keşke benim sadelikten aldığım lezzeti onlar da alabilseler... Doğan abi de bu konuda aynı fikirde. Aramızda 15-16 yaş fark var. Belki ben de Doğan abinin yaşına geldiğimde daha da sadeleşeceğim bilmiyorum. Şöyle düşünün: bir parfüm koklarsınız, parfümün en alttan gelen ana maddesi vardır ya, en haz veren şey odur aslında... Müzik de böyle bir şey bana göre. Bestekâr eseri yapmış, o notaların üstüne yapılacak eklemelerin bir dozu var. Bu eklemeler, yapılacak olan trillerdir ve bunlar usulün dışına çıkmamalı, abartılmamalıdır. Bir eserde diyezler veya bemoller yok, sen okuyucu olarak onu neden varmış gibi yapıyorsun? Doğan abiyle bu konularda aynı fikirdeyiz. O, bu konuda savaş veriyor. Ben de savaş vermeye çalışıyorum. Hatta kendi tabiriyle "debeleniyoruz".

G.A: Çok değişik tür ve formları icra etmekten hiç çekinmiyor. Hatta sahnede tiyatro yaptığı bile anlatılıyor. Klasik eserleri okuması ve sade yorumlaması ile tanınan bir sanatçının bu cesaretini siz nasıl değerlendirirsiniz?

Çiğdem Yarkın: Bu konuda Doğan abiye katılıyorum ve onunla aynı fikirdeyim. Belki de bu konuda senin veya Doğan abinin beni konuşmacı olarak seçmesi bununla alakalı olabilir diye düşünüyorum. Bir ses sanatçısı, aynı zamanda çok iyi bir tiyatrocu olmalı! Jest ve mimikleriyle bestekârın kimliğine bürünmeyi tam olarak yapabilmeli.

Çünkü karşınızdaki insana bir şey sunuyorsunuz, aslında eseri oynuyorsunuz! Mesela bir konsere çıkıyorsunuz, Dede Efendi eserleri okuyorsunuz: siz o eserlerdeki notaları oynamalısınız, canlandırmalısınız ki karşınızdaki insan da sizi anlayabilsin. Doğan abi bunu donanımlı olduğu için yapıyor ve başarılı da oluyor. Kimi zaman konseri takip eden seyirci, klasik eserlerdeki eski kelimelerin anlamlarını bilmemelerine rağmen, Doğan abi o eseri dinleyiciye en mükemmel şekilde anlatıyor. Bir örnek vereyim: Dede Efendi'nin Sultaniyegâh makamındaki ağırlı semaisi "Nihan ettim seni sinemde ey mehpâre cânımsın" eserinde bestekar; seni kalbimde gizli tuttum, sakladım demek istiyor ama bu kelimelerin manasını bilmeyen kişi, doğal olarak da manasını anlayamaz. Aslında bestekâr, güfte ile besteyi öyle güzel oturtmuş ki, iş ses sanatkârının ustalığına kalıyor. İşte Doğan abi bu işi ustalıkla yapıyor.

G.A: Aslında iyi bir ses icracısı, aynı zamanda iyi bir okuyucudur diyebiliriz öyle değil mi?

Çiğdem Yarkın: Kesinlikle! İyi bir ses icracısı; okumayı da eser dinlemeyi de çok sevmeli, neyi yapıp yapamayacağını çok iyi anlamalı. Yapamıyorsa yapmamalı ki bu çok ince bir noktadır. Radyonun icra denetleme kurulunda olduğum için pek çok kayıt dinliyorum. Benim de dinlemeyi çok sevdiğim ama icra edemediğim eserler var! Eseri dinliyorum, deniyorum. Eğer bir yeri olmuyorsa, orayı yapamıyorsa hemen bırakıyorum. Sanırım bu hassasiyetimi bildiği için Doğan abi bana "kayıtları senin dinlemenden dolayı içim rahat. Sana şu eseri yolluyorum: eğer bir yerinde em küçük bir hata varsa hemen geri gönder düzeltelim" der. Çünkü o kaydın yanlış ya da bozuk şekilde yayınlanmasını istemez, inanılmaz titizdir! Ben her şeyi doğru yaparım, doğru okurum demez ve bu konularda asla enaniyet taşımaz.

G.A: Bir sohbetimizde sizinle birlikte piyasada hem fasıl okuyarak hem de solo performanslar yaparak uzun zaman çalıştığınızdan bahsetmişti. Onun piyasadaki tavrını anlatır mısınız?

Çiğdem Yarkın: Piyasa sahnesinde farklı bir Doğan DİKMEN var tabi ki... Radyodaki tavrıyla piyasadaki tavır aynı değil ki aslında hepimiz öyleyiz. Bunu söylerken; piyasada arabesk vb. şeyler okuduğumuz düşünülmesin! Ama oradaki dinleyiciye, Doğan abinin tabiriyle "müşteriye" farklı sunuluyoruz, haliyle kendimizi de farklı sunuyoruz. Çünkü konsept farklı! Şu da var: bizi dinlemeye gelen insanlar, bir zamanların gazino kültüründe olduğu gibi, bizi dinlerken asla çatal bıçak sesi

çıkarmazlardı. Programa klâsik fasılla başladık, daha sonra da soloya çıkardık. Doğan abi sahne kıyafetinden tutun da saçına, sakalına, parfümüne kadar inanılmaz titizdir. İşini çok sevdiği için, aynı zamanda işine çok saygılıdır. Talebelerine öğrettiği de bu. Bir nevi ben de onun öğrencisi sayılırım.

G.A: Son olarak; Hocanın şefliğinde Radyoda 'da çalışan bir ses sanatçısı olarak, onun koro yönetim tarzı ve solistlerle çalışması konusunda söyleyecek bir şeyiniz var mı?

Çiğdem Yarkın: Ben Doğan abiyle çalışmayı çok seviyorum. Çünkü artık radyoda yeni eserler pek geçilmiyor, sürekli kendimizi tekrar ediyoruz. Doğan abi çalışalım diye sürekli yeni şeyler getirir. Arkadaşlarımın pek çoğunun memnun olmadığı bir durumdur bu aslında... Ama onlar da bu duruma yavaş yavaş alıştılar. Sanırım Doğan abinin çalışma tarzı bunda etkili oldu. Doğan abi ilk şeflik yıllarında çok fevri çıkışlarda bulunurdu, çok kızardı, azarlardı. Hatta kendisiyle çok tartışmalarımız oldu. Hatta aylarca konuşmadığımız da oldu. İnsan en çok sevdiğine kırılır, onun laflarından üzülür ya, ikimiz de biliyoruz ki birbirimiz için söylediğimiz her şey kendi iyiliğimize... Şefliği konusunda da yine çok titiz olduğunu söylemeliyim. En küçük detayı kaçırmıyor. Ben de naçizane koro çalıştırıyorum: Doğan abiden, Alaeddin hocadan, Tülün Korman'dan öğrendiklerimi harmanlamaya çalışıyorum. Sonuçta sahnede bir performans hazırlıyorsunuz ve bunun bir sunumu olmalı. Doğan abi de titiz olduğu için, o sunumun mükemmel olması gerekiyor.

3.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ

Bu röportajda Çiğdem Yarkın, Mustafa Doğan Dikmen'in Türk Musikisi üzerindeki etkisini ve çalışmalarını değerlendirmiştir. Yarkın, Dikmen'in müzik kariyerindeki önemli etkisini ve onun sade, analitik icra tarzını takdirle anmaktadır. Dikmen'in kendine has üslubunun ve genç sanatçılara bıraktığı mirasın önemini vurgulamaktadır.

Mustafa Doğan Dikmen'in Etkisi ve Çalışmaları:

Sade Üslubu ve Samimiyeti: Çiğdem Yarkın, Mustafa Doğan Dikmen'in sade ve samimi üslubunu çok sevdiğini belirtmektedir. Dikmen'in eseri yaşayarak okuması ve bu sadeliği koruması, onun müzik dünyasında takdir edilen bir özellik olarak öne çıkmaktadır.

Analitik İcra Tarzı: Yarkın, Dikmen'in okuyuşunda analitik bir yansımanın olduğunu ve öğrencilerin eserleri analiz etmek için onu dinlediklerinde net bir biçimde

perdeleri duyabildiklerini ifade etmektedir. Bu durum, Dikmen'in icralarının öğretici ve didaktik olduğunu göstermektedir.

Sanatsal Gelişim ve Süslemeler: Yarkın, Dikmen'in gençlik yıllarındaki süslemeleri beğenmemesinin, kendini geliştirmeye çalışan sanatçılarda yaygın bir durum olduğunu belirtmektedir. Sanatçıların olgunlaştıkça daha sade bir üsluba yönelmelerinin doğal olduğunu ve Dikmen'in de bu süreçten geçtiğini vurgulamaktadır.

Bekir Sıdkı Sezgin ve Alaeddin Yavaşca'nın Etkisi: Çiğdem Yarkın, Bekir Sıdkı Sezgin ve Alaeddin Yavaşca'nın Dikmen üzerindeki etkisinden bahsetmiştir. Dikmen'in bu hocaların tavır ve üsluplarını benimsemiş olması, onun sanatında önemli bir yere sahiptir. Yarkın, Dikmen'in bu etkileri hazmedip içselleştirdiğini ve kendi icralarında yansıttığını ifade etmişlerdir.

Sadelik ve Müzikal Lezzet: Yarkın, müzikte sadeliğin önemine vurgu yaparak, Dikmen'in bu sadelikten aldığı lezzeti sevdiğini ve bu konuda genç müzisyenlerle aynı fikirde olduğunu belirtmektedir. Eserlerdeki süslemelerin dozunda ve usulüne uygun yapılması gerektiğini savunmaktadır.

Tiyatroculuk ve İcra Cesareti: Yarkın, ses sanatçılarının aynı zamanda iyi bir tiyatrocu olmaları gerektiğini ve Dikmen'in bu yeteneğe sahip olduğunu belirtmektedir. Dikmen'in sahnede jest ve mimikleriyle eseri canlandırması, onun başarısının önemli bir parçasıdır. Yarkın ayrıca, Dikmen'in farklı tür ve formları icra etmekten çekinmediğini ve sahnede cesurca farklı performanslar sergilediğini ifade etmektedir. Bu cesaret, Dikmen'in müzikal yenilikçilik ve çeşitlilik arayışını yansıtmaktadır.

Koro Yönetimi ve Şeflik: Çiğdem Yarkın, Dikmen'in koro yönetiminde titiz olduğunu ve sürekli yeni eserler getirdiğini belirtmektedir. Dikmen'in çalışma tarzının diğer sanatçılar üzerinde de etkili olduğunu ve onun şefliğinde koro çalışmalarının verimli geçtiğini ifade etmektedir.

Çiğdem Yarkın'ın röportajında dile getirdiği görüşler, Mustafa Doğan Dikmen'in Türk Musikisi üzerindeki derin etkisini ve çalışmalarının önemini ortaya koymaktadır. Dikmen'in sade ve samimi üslubu, analitik icra tarzı ve sanatında gösterdiği titizlik, onun müzik dünyasında takdir edilen özellikleridir. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alaeddin Yavaşca gibi hocalardan aldığı etkileri içselleştirmiş olması, Dikmen'in sanatında derin bir yer tutmaktadır. Dikmen'in müziğe olan yaklaşımı, genç sanatçılara ilham veren ve onları müzikal anlamda geliştiren bir özellik taşımaktadır. Sadelikten alınan lezzet ve

tiyatroculuk yeteneği, Dikmen'in sahnede ve icralarında farklılık yaratmasını sağlamaktadır. Ayrıca, koro yönetimindeki titizliği ve sürekli yeni eserler üzerinde çalışması, onun müzikal yenilikçilik ve çeşitlilik arayışını yansıtmaktadır.

4. HARUN KORKMAZ İLE YAPILAN RÖPORTAJ

G.A: Harun Hocam merhaba. Doğan hocanın okuyuş tavrıyla alakalı düşüncelerinizi öğrenebilir miyim?

Harun Korkmaz: Doğan hocanın 2011'den beri talebesi oldum. Kendisiyle meşkler yapma fırsatımız oldu. Hocanın okuyuş tavrıyla alakalı kendi tanımları var. Yani tercih etmiş olduğu okuyuş üslubuyla ilgili kendi tespitleri var. Onun söylemine, bizim de ondan öğrenip işittiğimize göre; özellikle klasik eserleri okuma üslubu olarak Kani KARACA'dan, Alaeddin YAVAŞÇA'dan gelen ve onların da hocaları olan Sadettin KAYNAK'tan, Sadettin HEPER'den intikal eden okuma üslubunu benimsediğini söylebiliriz. Dolayısıyla hocanın klasik ve ağdalı eserlerde goygoylu ve eserin ana niteliklerini ön planda tutan, ses gösterilerinden uzak, sade bir okuyuşu tercih ettiğini söyleyebiliriz.

G.A: Tabi daha ağırlıklı olarak vurguladığınız husus, klasik eserlerdeki üslup. Şarkı formundaki okuyuş üslubundan da bahseder misiniz?

Harun Korkmaz: Hocanın okumuş olduğu repertuvar çok çeşitli... Öyle ki hoca; pek çok klasik eseri okuğu gibi, dini eserleri de seslendirmiştir. Bunun dışında şarkılar da var. Tabi şarkılar dönem dönem: mesela Zeki Arif ATAERGİN'in şarkısını söylerken, olduğu gibi Alaeddin YAVAŞÇA'NIN ve dolayısıyla da Zeki Arif ATAERGİN'in okuyuş üslubunu devam ettirmiş oluyor. Diğer taraftan fasıl şarkılarını icra ediyor. Hocayla fasıl şarkıları da meşk ettik. Mesela hoca bizlere fasıl içindeki şarkılarda nasıl bir icra takip edilmesi gerektiğini, bir şarkının bitiminde diğer şarkıya nasıl geçildiği gibi husularda da özellikle çok şeyler göstermiş ve öğreirmiştir. Hoca bu hususta da gerçekten yetişmiş bir insandır.

G.A: Hocam: güzel bir girizgah yaptınız. Siz Hoca ile meşk ettiniz, halen de çalışıyorsunuz. Hocanın genel öğreticiliği veya meşk esnasındaki öğreticiliği hususunda ne söylemek istersiniz?

Harun Korkmaz: Bana kalırsa hocanın bütün vasıflarının önünde olan vasfı hocalığıdır. Doğan Dikmen'in öğreticiliği, yani spesifik bir konuda, bir eserin icra edilmesi, usulünün vurulması, onun tavrının ne şekilde yansıtılacağı gibi hususlarda

Doğan Dikmen en özel bir öğreticidir. Türk Musıkisi dünyasında kendini çok çeşitli yönlerle besleyen, yani hem klasik eserlerle hem de 20. yüzyıl şarkılarıyla, duraklarla, ayinlerle besleyen kimseler bulmak zordur. Öteden beridir belli branşlara yoğunlaşmıştır fakat Doğan hoca kendi şahsi merakıyla bu sahaların hepsine el atmış, oradaki insanlarla tanışmış. Örneğin ilahi icra edecekse tekke musıkisi dünyasındaki insanlarla tanışmış. Diyelim hoca şarkı mı öğrenecek; hoca şarkıların icra edildiği fasıl ortamında bunları öğrenmiş. Diyelim klasik eserleri mi öğrenecek; onları yine kaynaklarından öğrenmiştir. Kimdir bu kaynaklar? Aleddin Yavaşca, Kani Karaca, Bekir Sıdkı Sezgin. Dolayısıyla da hoca vardığı noktada bu sahaların hepsinde bir bilgi hazinesinde bulunmuştur. Bu vesileyle da biz, Doğan Dikmen'den bu sahaların hepsiyle alakalı bir şeyler öğrenebildik, istifade edebildik ve ediyoruz. Hocanın bu çok yönlülüğü, biz talebeleri olarak çok yararımıza olmuştur. Hocanın bir hususu öğretmede sonuna kadar sistemli bir şekilde gitmesi ve bir meseleyi size en basitinden en karmaşığına kadar anlatması talebelerinin çok iyi bir husustur. Hoca çok iyi bir öğreticidir.

G.A: Hoca'nın araştırmacı kişiliğı ile ilgili ne söylemek istersiniz? Sizden eserlerin gerçek künyesi hakkında bilgi almadan program yapmadığını biliyoruz. "Musikiye dair" programında kendisi ile birçok program yaptınız. Bu konuda hoca ile ilgili izlenimleriniz nelerdir?

Harun Korkmaz: Doğan hoca bir meseleyi ele aldığında, onu derinlemesine götürmeyi sever. Örneğin bir eserden bahsediyoruz: o eserin makamı, usulü, bestekârı, o eserin başka bir eserle ilişkisi olup olmadığı, başka bir esere nazire olup olmadığı, tarihte hangi noktada durduğu gibi hususları hoca merak eder. Çoğunlukla yine icracıların merak etmediğı, üzerinde durmadığı noktaları hoca çok önemser. Bu da pek nadir görülen bir şeydir. Çünkü biliyorsunuz icra (bilenleri tenzih ediyorum) dünyasında hanımefendi ya da beyefendi kendine güzel bir şarkı seçer, o eseri kendi sesine, üslubuna yakıştırır, icra eder ve geçer. Ne o eserin güftesiyle ilgili bilgisi vardır, ne bestekârını tanıyordur. Bu durum çoğunlukla böyledir! Doğan hoca icra edeceği bir şarkının bütün özelliklerini anlamaya çalışır, bütün tarihini bilmeye çalışır. Yazılı kaynaklarda bunun ne kadar imkânı varsa peşine düşer. Yazılı kaynakların tükendiğı yerde de; bu konularda fikir sahibi olabileceğini düşündüğü biz dostlarına, talebelerine sorar. Ben de elimden geldiğince hocanın bu söylemiş olduğı hususlarda muavenet etmeye çalıştım ve pek çok eserin künyesiyle ilgili bilgileri hocayla paylaştım. Hoca sadece ilmi hakikatleri göz önüne almış, "bu eser filancanın, eserin şurası şöyleydi biz bunu değiştiremeyiz" gibi basmakalıp, gelenekçilik adı altında ortaya koyulan yozlaşmaya aldırış etmemiş, doğru

neyse onun arkasından gitmiştir. Bu durum Doğan Dikmen'i diğer pek çok sanatkârdan ayıran başlıca vasıflardan biridir.

4.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ

Bu röportajda Harun Korkmaz, Mustafa Doğan Dikmen'in müzikteki üslubu, öğreticiliği ve araştırmacı kişiliği hakkında detaylı bilgiler vermektedir. Korkmaz, Dikmen'in klasik eserlerdeki sade ve gösterişsiz icra tarzını ve çeşitli müzik türlerinde edindiği geniş repertuvar bilgisiyle öğrencilerine nasıl fayda sağladığını anlatmıştır.

Mustafa Doğan Dikmen'in İcra Üslubu: Harun Korkmaz, Dikmen'in klasik eserlerde Kani Karaca, Alaeddin Yavaşca, Sadettin Kaynak ve Sadettin Heper gibi hocalardan aldığı sade ve gösterişsiz icra üslubunu benimsediğini ifade etmiştir. Dikmen'in bu eserlerde eserin ana niteliklerini ön planda tutarak ses gösterilerinden uzak durduğunu vurgulamıştır. Korkmaz ayrıca, Dikmen'in çeşitli repertuvarlarda başarılı olduğunu ve sadece klasik eserlerle sınırlı kalmayıp, dini eserler ve şarkılar gibi farklı türlerde de icralar yaptığını belirtmektedir. Bu geniş repertuvar, Dikmen'in müzik bilgisinin ve öğreticiliğinin ne kadar geniş bir yelpazeye yayıldığını göstermektedir.

Öğreticilik ve Meşk: Harun Korkmaz, Dikmen'in en belirgin vasfının öğreticiliği olduğunu belirtilmektedir. Dikmen, eserlerin icra edilmesi, usulünün vurulması ve tavrının nasıl yansıtılacağı gibi konularda özel bir öğreticidir. Korkmaz, Dikmen'in sistemli ve detaylı bir şekilde öğretirken öğrencilerine büyük fayda sağladığını ifade etmektedir. Bunun yanı sıra Dikmen'in, çok yönlü bir öğretici olması, öğrencilerinin farklı müzik alanlarında bilgi edinmesini sağlamaktadır. Klasik eserlerden dini eserlere, fasıllardan ayinlere kadar geniş bir yelpazede bilgi sahibi olan Dikmen, öğrencilerine bu çeşitli alanlarda rehberlik etmiştir.

Araştırmacı Kişiliği: Harun Korkmaz, Dikmen'in araştırmacı kişiliğini vurgulayarak, bir eseri icra etmeden önce eserin makamı, usulü, bestekârı ve eserin tarihi hakkında detaylı bilgi edinmeye çalıştığını belirtmiştir. Dikmen'in, eserlerin bütün özelliklerini anlamaya ve doğru bilgiyi bulmaya yönelik titiz çalışmaları, onun müzik camiasındaki yerini özel kılmaktadır. Korkmaz, Dikmen'in doğru bilgiyi bulmak için yazılı kaynaklara başvurduğunu ve gerekli durumlarda dostlarına ve öğrencilerine danıştığını ifade etmiştir. Bu yaklaşım, Dikmen'in doğru bilgiye ulaşma konusundaki kararlılığını ve gelenekçilik adı altında yapılan yozlaşmalara karşı duruşunu göstermektedir.

Harun Korkmaz'ın röportajında dile getirdiği görüşler, Mustafa Doğan Dikmen'in Türk Musikisi üzerindeki derin etkisini ve çalışmalarının önemini ortaya koymaktadır. Dikmen'in klasik eserlerdeki sade ve gösterişsiz icra tarzı, çeşitli repertuvar bilgisi ve öğreticilik vasıfları, onun müzik dünyasında özel bir yer edinmesini sağlamaktadır. Dikmen'in müziğe olan yaklaşımı, genç sanatçılara ilham veren ve onları müzikal anlamda geliştiren bir özellik taşımaktadır. Öğrencilerine sistemli ve detaylı bir şekilde öğretmesi, onların müzikal bilgi ve becerilerini geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Ayrıca, Dikmen'in araştırmacı kişiliği ve doğru bilgiye ulaşma konusundaki titiz çalışmaları, onun müzik camiasında takdir edilen bir diğer özelliği olmuştur.

5. UĞUR IŞIK İLE YAPILAN RÖPORTAJ

G.A: Doğan Dikmen'in okuyuş üslubunu değerlendirir misiniz? Belli bir hocasını taklit mi ediyor, yoksa kendine has bir üslubu mu var?

Uğur Işık: Doğan; çocukluğundan beri pek çok hocadan, kayıtlardan vs. Türk Müziğini öğrenme üzerine büyük çaba sarfetti, kendini bu işe adanmış. Ama icracılığı; "biz zaten böyle okuruz" kabilinden bir zincirin halkası gibi belli bir hocaya bağlı olmadan oldu. Zaten eserlerin hepsi aynı okunmaz! Doğan da bunu en iyi bilenlerdendir ve bu onun farkıdır. Eserin tavrını icra etmeye çalışır, bunun için emek harcar ki olması gereken de budur. Dede Efendi'nin eseri okunacaksa, "esere" uygun bir tavırla okur. Yoksa, her eser "klasik tavır" ya da "modern" diyerek o tavırla okunmaz, böyle birşey yok! İcracılığı bana göre olması gerektiği gibi tam da günümüzün icracılığıdır. Eski üstatlar, atalarımız böyle okuyordu, biz de böyle okuyalım diye bir şey yok! Onlar da kendi gününün icracısıydılar, Doğan da kendi gününün icracısı... Böyle olmasa yapmacık olur zaten. Geçmişinden çok istifade etmiştir, onları da bilir ama birileri gibi değil, kendi gibi okur. Bir çizgisi vardır, o çizgide iyi icra üstünde durur. İcranın doğrusu diye bir şey yok! Çünkü işin içine yorum girdiği zaman, icracı olarak yorumculuk hakkınız var. O da hayat boyu çizgisini hiç bozmadan, kalite anlayışından taviz vermeden, doğru bildiği yoldan asla çıkmadı.

G.A: Hocanın hem geleneksel icraların okuyuşunu önemseydiğinden hem de günümüze uygun eser icra ettiğinden bahsettiniz. Bu bağlamda şunu da sormak istiyorum: gelenek tanımını "gelene ek yapmak" olarak düşünürsek; hocanın yaptığı tam olarak bu mudur?

Uğur Işık: Benim için önemli olan, Doğan'ın "geleneksel" dediğimiz icraların hepsini birden bir paketin içine koymamasıdır. Ama diğer insanlar böyle yapmıyorlar! Bu yüzden onu net ayırıyorum ki farkı net şekilde anlaşılabilirsin. Münir Beyle Kani Bey aynı mı? Hepsinin ayrı tadı ve güzelliği var. Onun için hepsine aynı ya da iyi ve kötü diyemeyiz. Gelenek diyorsak şayet; geleneği anlamak için eserlerin yapılış tarzına bakmalı ve analiz etmeliyiz. Batı Müziği'ndeki gibi, bizde bilinen herşeyi insanlara aktaramazsın. Bu, başka bir zeka ve araştırma meselesidir. Türk Müziği zor bir iş. Geleneğe "gelene ek" diyorsak, herkesin ekinin başka olması lazım. Doğan'ın yaptığı şey; müziği yaşatmak ya da müziğe birşey katmak değil. Yaptığı şey, kendini bulup birşeyler yapmak ki ben de tam olarak böyle düşünüyorum. Aslında bizler müzikten faydalanıyoruz. Sonuçta bizler profesyoneliz ve bu işi yaparak para kazanıyoruz. Yani müzik: ben birşeyler yapayım da bu kutsal olsun, ona birşeyler katayım demek değildir. Doğan'ın da böyle düşündüğünü zannetmiyorum. Biz geleneklerimize bağlıyız, üstüne de birşeler ekledik, biz bu geleneğin devamıyız ya da aradaki köprüsüüz gibi hamasi ve başka türlü bakarsak, müziği çok başka bir yere koyarız ki o zamanda o müziğe kimse dokunamaz ve dinlemez! Yaptığınız müziğin dinlenebilirliği önemli. Doğan'ı gençler de batılılar da dinler. Ben bir proje yapacağım zaman herkesten önce Doğan'ı yazarım. Düşündüğüm şey Türk Müziği değil de başka bir konsept olsa bile Doğan buna hemen adapte olur ki müzisyen de bu demektir bana göre. Sanat müziği, halk müziği, Klasik Batı Müziği müzisyeni kavramı artık günümüzde bitti. Müzisyen kendi müziğini bilir, diğer müzikleri bilir ve adapte olur. Adapte olman da için de; ben icraları geleneksel olarak şurası şöyledir, böyle goygoyludur, en eski notada bunu bulduk gibi yaklaşımlardan uzak durmak gerekir. Bu yol yanlış bir yoldur ki Doğan da böyle düşünmez. Yurtdışına gittiğimiz zaman; bir senfoni orkestrası da olsa, Barok orkestraları da olsa onların müziklerini de icra edebiliyor, bizim müziğimizi de onlara adapte edebiliyor. İcracılık meselesi çok özgür ve kendine has bir meseledir. Doğan bunu çok iyi yapıyor ve her gün değişmesi gerektiği için her gün değişiyor. Bir ay önceki Doğan'la üç yıl önceki Doğan aynı değil. Sürekli başka başka eklemeler, araştırmalar yapıyor. Tüm bunları yapmasının yanında, (bu husustan özellikle bahsetmeni istiyorum) benim "yanlış" bulduğum fedakar bir tarafı da var! Aslında yanlış da dememek gerekiyor. Bahsettiğim fedakarlık, insanın enerjisini götüren bir durum. Mesela; bazı insanlarla çalışıyor ve onlara birşeyler yaptırmak istiyorsun. Toprağı sularsın, o toprak üç dört damla su alır, daha fazlasını dökmezsin! Doğan'da böyle bir enerji var ve o kadar fedakar ki, öğretmek istediklerini fazla fazla verir. Bunu yaptıramadığı zaman da mutsuz ve tatminsiz olur. Çünkü

elimizdeki müzisyen ve insan malzemesi, bu isteklere karşılık vermiyor. Bunun altını özellikle çizmek istiyorum, bu durum onu fazlasıyla yıpratıyor.

G.A: Formlar arasında yapı farklılıklarını düşünecek olursak, hocanın bu farkları okuyuş üslubuna yansıtıp yansıtmadığı hakkında ne düşünüyorsunuz?

Uğur Işık: Tabi ki yansıtıyor! Bütün formları eski diyerek aynı şekilde okumak, Türk Müziği'nin en temel problemi bu belki de... Doğan; dini musıkiyi de bilir, modern müziği de bilir. Genel olarak herşeyi bilir ve tiyatral yönü çok yüksektir. Eserin ruhuna girme ve tavrına bürünme konusunda çok çalışır, araştırır ve iyi icra eder. Herkesin bildiği bi eseri farklı yorumlayabilir ki bu da olması gereken birşeydir.

G.A: Doğan Hoca'nın okuduğu eserlerin güftelerini yorumlaması hakkında ne düşünüyorsunuz?

Uğur Işık: Güftelerin anlamlarının üstünde durma noktasında çok kafa patlatır. Sözlerin manasını araştırır, Osmanlıca halini inceler, sözlere anlam yükleme noktasında vaktinin önemli bir kısmını bunlara ayırır. Melodiyle güfte arasındaki insicama çok dikkat eder ki bu durum çok önemlidir. Çünkü söz müzikten önemlidir. Söz geldiği an müzik ikinci plana geçer ve müzik söze hizmet eder. İşte bundan dolayı, onunla bir eserin bir cümlesi üzerinde saatlerce çalıştığımızı, tartıştığımızı bilirim. Gelgelelim bunu bizim müziğimizde pek yapmazlar! Hüzünlü bir söze hareketli melodi katılması veya monoton bir söze fazlaca anlam yüklenmesi çok saçma geliyor bana. Müziğin içinde monotonluk da önemli. Çünkü nötr sözler ve duygular, sert duyguların veya duygusallığın yanında anlam kazanıyor. Bu bağlamda, bir eserin sonuna kadar ağlamanın manası yok. Çünkü müziğin bir dengesi var. Müzik bir denge meselesidir.

G.A: Müzik ilkeler üzerine inşa edilen bir yapıdır diyebilir miyiz?

Uğur Işık: Kendi içinde özgürlüğü olmasına rağmen, müziğin de diğer sanatlarda olduğu gibi bir dengesi var. Yani duyguların bir denge içinde sunulması zorunluluğu vardır. Bir eser düşünün: o eseri baştan sona agresif ya da sakin okuyamazsınız! Eserin içinde mutlaka duyguların taşması ya da sakinleşmesi gereken yerler vardır. İşte Doğan, bahsettiğim bu hususlara çok vakit ayırır ve üzerinde hassasiyetle durur. Ben bu hassasiyetlerden bahsederken, beni rahatsız eden bir husustan da bahsetmek istiyorum: Doğan bunca emek veriyorken; onun icrasından sonra bizim camiamızın en büyük hastalıklarından biri olan "ben de yaparım" diyen kişiler ortaya çıkıyor. Eserin içine bir fikir, emek koymadan, o müzikal hareketleri göstermeden eseri cahilce okumaya

çalışmakla, Doğan'ı ya da başka bir icracıyı taklit etmekle "aynı şeyi" ortaya koyamazsınız! Bunu yapabilmek için; aynı şekilde düşünüp o inşaatı yapabilmek,,aynı yoldan geçip aynı antrenmanları yapmak gerekir.

G.A: Siz, 80'li Yılların başından itibaren Doğan Hoca ile arkadaşsınız. Hocayı tanıdığım kadarıyla kendisi hercai bir kişiliğe sahip. Bu durumu müziğine aksettirdiğini düşünür müsünüz?

Uğur Işık: Doğan işini yaparken çok ciddidir. İş yaparken ciddi olmakla eğlenceli olmak arasında ciddi bir fark var. Biz bir iş yaparken o işi eğlenerek yapıyoruz. O iş yaparken mutlu olmuyorsanız, doğal olarak sonuç da iyi olmuyor. Tabi şu da var: biz birlikte çalışırken yaptığımız her çalışmada, konuştuğumuz herşeyde yeni şeyler keşfediyoruz. Bu da bizi ileriye taşıyor. Şayet bu olmazsa, yaptığınız müzik sıkıcı gelmeye başlar. Konservatuar yıllarında da Doğanla aynı bugün ki ciddiyetle çalışıyorduk. Bunun dışında Doğan'ın o hercai halleri, aslında işin rengi... Yani onun dışarıdaki eğlenceli halleri, yaptığı müziğin içinde işe yarar bir şekilde vardır.

G.A: Müzik camiasında Mustafa Doğan DİKMEN ismi, daha çok Klasik Türk Müziği icracısı olarak bilinmesine rağmen, farklı ve tür ve formları okumaktan da hiç çekinmiyor. Aynı zamanda sahnede teatral havaya büründüğü ve eser icrasında tiyatro yaptığı da söylenir. Hocanın bu cesaretini nasıl değerlendirirsiniz?

Uğur Işık: Doğan'ın "klasik icracı" olarak biliniyor olması bana göre yanlış bir düşünce. Bu, müzik camiasının koyduğu yanlış bir etikettir! Doğan tüm eserleri, tüm formları "olması gerektiği gibi" okur. Doğan'ın sahnedeki teatral havasından bahsetmek istiyorum: Doğan sahnede başka, dışarıda başka bir insan değil! Klasik eser icrasında, o teatral havayı eserin izin verdiği ölçüde yapabiliyor. Ama sahnede örneğin Karagöz müziği icra ediliyorsa, o tiplmeyi olduğu gibi yansıtıyor. Yakın zamanda Marmaris'te bir konser yaptık. Orada Aşık Veysel eserlerini okurken, onun haline girdi. Ha keza klasik eser okudu, Karadeniz müziği okudu ve okuduğu müziğin haline büründü. Okunan eser ne olursa olsun, o eserin ruhuna giremezseniz zaten icracı olamazsınız!

G.A: Siz, Alaturka Records da birlikte karagöz müziği yaptınız hatta konserlerinizde bunu sahneye de taşıdınız. Şimdi klasik müzik icra etmesi ile ünlü bir sanatçı için bu durum toplum nezdinde bir risk taşırmaz mı? Veya bu cesareti olumsuz tenkide yol açmaz mı? Bu durumu Hoca ile konuştum. Sizin de fikirlerinizi merak ediyorum.

Uğur Işık: Ben Doğan'ı kendisinden daha iyi tanırım! Bunu kendisi de bilir. Sanat işi çok konforlu bir alanda olursa, hiçbir şey yapmıyor olursunuz. Aslında sanat risk işidir. Sanatçı riske girmelidir. Burada klasikçi diyecekler, bir başka yerde Karagöz Müziği okuyacaksın, başka bir yerde Köçekçe okuyacaksın. Doğan'la yapacağımız bazı projeler var, emin olun çok konuşulacak! Hatta öyle ki; ‘‘Koskoca Doğan Dikmen bunu nasıl okur?’’ diyecekler. Demeliler de... Ben de yaptığım albümlerde Hristiyan ilahileri, Ermeni ilahileri çaldım. Dediğim gibi müzisyen risk almalıdır ama şimdi yapacağım tenkit; halka yönelik değil de müzik çevrelerine yönelik olacak: bu çevreler Doğan Dikmen'e küçücük bir sınır çizer, onu oraya hapseder ve dışını ayıklamaya çalışır. Maalesef bu hastalık bizim camiamızda vardır. Güzel değildir bu duygular. Sanatçıyı daraltmaya çalışır. Sanatçının etrafını açmak gerekir. Opera icra eden sanatçı, rock müziği icra eden sanatçıyla konser veriyor. Bu ve buna benzer icraları Doğan'la birlikte yapacağız. ‘‘Klasikçi’’ diye bir etiket, kılıf Doğan'a gerçekten küçük gelir. Doğan çağının müziğini gerektiği şekilde icra eder.

5.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ

Bu röportajda Uğur Işık, Mustafa Doğan Dikmen'in müzikteki üslubu, geleneğe yaklaşımı, teatral yetenekleri ve cesareti hakkında detaylı bilgiler vermektedir. Işık, Dikmen'in kendine has bir icra tarzı geliştirdiğini, geçmişten öğrendiklerini modern yorumlarla birleştirdiğini ve müzikte risk almanın önemini vurgulamaktadır.

Mustafa Doğan Dikmen'in İcra Üslubu: Uğur Işık, Dikmen'in icra tarzının kendine özgü olduğunu ve belirli bir hocayı taklit etmek yerine, eserlerin tavrını icra etmeye çalıştığını ifade etmektedir. Dikmen, her eseri kendi ruhuna uygun bir şekilde icra etmekte ve bu yaklaşım onu diğer icracılardan ayırmaktadır. Eski üstatlardan öğrendiklerini kendi yorumlarıyla harmanlar ve bu sayede özgün bir üslup geliştirmektedir. Işık, Dikmen'in geleneğe ek yaparak müziği yaşatmayı ve geliştirmeyi amaçladığını belirtmiştir. Geleneksel icraların hepsini aynı pakete koymaktan kaçınan Dikmen, her eserin yapılış tarzını ve ruhunu analiz etmektedir. Bu yaklaşım, onun müziğe olan katkısını ve yenilikçi tarafını göstermektedir.

Teatral Yetenekler ve Cesaret: Uğur Işık, Dikmen'in sahnedeki teatral yeteneklerine dikkat çekmektedir. Dikmen, icra ettiği eserin ruhuna bürünerek, seyirciye en iyi şekilde sunmaktadır. Bu yaklaşım, onun müzikal performanslarını etkileyici kılar ve dinleyiciye farklı bir deneyim sunmaktadır. Işık, sanatın risk almayı gerektirdiğini ve

Dikmen'in bu cesareti gösterdiğini vurgulamaktadır. Dikmen, farklı tür ve formları icra etmekten çekinmemekte ve bu sayede müzikal yelpazesini genişletmektedir. Bu cesaret, onun müzikal kariyerindeki başarısının önemli bir parçasıdır.

Güfte Yorumlaması: Dikmen, güftelerin anlamlarına büyük önem vermekte ve sözlerle müziğin uyumunu araştırmaktadır. Osmanlıca metinleri inceler ve sözlere anlam yüklerken dikkatli davranmaktadır. Bu titizlik, onun icralarının derinliğini ve kalitesini artırmaktadır.

Müzikte İlkeler ve Denge: Işık, müziğin dengeli bir yapı üzerine inşa edilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Dikmen, müziğin içinde duyguların dengeli bir şekilde sunulmasına özen göstermekte ve bu dengeyi sağlamak için büyük çaba harcamaktadır. Bu yaklaşım, onun müzikal icralarının duygusal yoğunluğunu ve etkileyciliğini artırmaktadır.

Uğur Işık'ın röportajında dile getirdiği görüşler, Mustafa Doğan Dikmen'in Türk Musikisi üzerindeki derin etkisini ve çalışmalarının önemini ortaya koymaktadır. Dikmen'in kendine has icra üslubu, geleneği modern yorumlarla harmanlaması ve müzikal cesareti, onun müzik dünyasında özel bir yer edinmesini sağlamaktadır. Dikmen'in müziğe olan yaklaşımı, genç sanatçılara ilham veren ve onları müzikal anlamda geliştiren bir özellik taşımaktadır. Teatral yetenekleri ve cesareti, onun sahnedeki performanslarını etkileyici kılarken, güfte yorumlamasındaki titizliği, icralarının derinliğini artırmaktadır. Ayrıca, müzikte denge ve özgürlüğü bir arada gözetken yaklaşımı, onun müzikal icralarının duygusal yoğunluğunu ve etkileyciliğini artırmaktadır. Dikmen'in müzik camiasına kazandırdığı değerler ve yenilikçi yaklaşımı, onun Türk Musikisi'nde önemli bir yer edinmesini sağlamıştır.

6. MÜNİP UTANDI İLE YAPILAN RÖPORTAJ

G.A: Türk Müziği sözlü eser icracılığında çok önemli bir yerde duruyorsunuz. Mustafa Doğan Dikmen'in sözlü eser okuyuş üslubunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Münip Utandı: Mustafa Doğan Dikmen, klasik tavır ya da üslup denildiğinde musikimizin özellikleri ve dinamiklerini de icrasına katmış, musikimizde büyük formlar (Ayin-i şerif, Kar, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai) ile klasik anlamda şarkı vb. eserleri icra etmede üstün vasa sahip olması, eserlere hakimiyeti, klasik icracıların başında gelen Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin gibi üstatlarla isminin anılmasına neden olmuştur. Bu bakımdan musikimizdeki yeri çok önemlidir.

G.A: Repertuarının genişliği ile tanınan bir sanatçı olduğu konuşulur müzik çevrelerinde... Siz de devlet korosunun değişmez solisti olarak bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Münip Utandı: Doğru bir tespit, haklılar! Mustafa Doğan Dikmen; klasik musikimizin repertuarındaki eserlerin hemen hepsini seslendirmesinin yanı sıra, bıkmadan usanmadan çalışarak, araştırarak unutulmuş, icra edilmemiş sözlü eserleri ve hatta onların başka versiyonlarını da tekrar notaya alıp icra ederek repertuarımıza kazandırmıştır. Bu çalışmalarıyla da musiki repertuarımızın zenginleşmesine vesile olmuştur. Bunun yanında, musiki tarihimizin çok önemli şahsiyetleriyle de (Prof. Nevzat Atlığ, Prof. Alaeddin Yavaşca, Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu) röportajlar yapıp bunları kayıt altına almıştır. Bilgi ve donanımının yanında çok büyük bir arşive ve önemli kayıtlara sahiptir.

G.A: Eser icrasında güfteyi ifade etmesi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Münip Utandı: Böyle klasik bir üsluba sahip olan icracının; eserlerin edebi formu, güftelerin anlamı, vezni ve veznin hangi usulle bestelendiği, makamları hakkında da yeterli donanım ve bilgiye sahip olması gerekir. İcracılığın yanı sıra, musiki bilgisi, donanımı, iyi bir topluluk şefi, musikimizin değişmez formu olan fasıl musikimize defî ile hakimiyeti, gazel okumadaki ustalığı, azmi, sabrı, hocalık vasfı, beyefendiliği, iyi aile reisliği gibi vasıfları ile gönlümüzde özel bir yere sahip sanatkâr bir arkadaşımızdır. Kısacası Mustafa Doğan Dikmen, eskilerin tabiriyle musiki dünyamızın mütemmim cüzü (olmazsa olmazı) olan önemli bir şahsiyettir.

G.A: Eser icralarına bakarak, makam bilgisi ve perdeleri (baskıları) hakkında ne düşünüyorsunuz?

Münip Utandı: Doğan Dikmen'in eser icralarına baktığımızda; perdelere hakimiyeti, dile (İstanbul Türkçesine) hakimiyeti belirgin olarak göze çarpar. İcra ettiği makamın perdelerine son derece hakimdir ve bunları estetik kurallarıyla birleştirerek yüksek zevke sahip dinleyicilerin eseri kalplerinde hissetmelerini ve ruhlarının derinliklerine seyahat etmelerini sağlamıştır. Zira musikimiz perde ve yorum musikisidir. Bu anlamda duruşundan ve musiki anlayışından asla taviz vermemiştir.

6.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ

Bu röportajda Münip Utandı, Mustafa Doğan Dikmen'in Türk Musikisi üzerindeki etkisini ve çalışmalarını değerlendirmiştir. Utandı, Dikmen'in klasik tavır ve

üslubu mükemmel bir şekilde icra ettiğini ve geniş repertuarı ile Türk Musikisi'ne büyük katkılar sağladığını ifade etmektedir. Ayrıca, Dikmen'in güfte yorumlamadaki ustalığı ve müzikal donanımını vurgulamaktadır.

Mustafa Doğan Dikmen'in İcra Üslubu: Münip Utandı, Dikmen'in klasik tavır ve üslup denildiğinde, Türk Musikisi'nin özelliklerini ve dinamiklerini icrasına katmış bir sanatçı olduğunu belirtmektedir. Dikmen'in, Ayin-i şerif, Kar, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai gibi büyük formları icra etmedeki üstün vasfı, onun klasik icracılar arasında önemli bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Utandı, Dikmen'in adının Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin gibi üstatlarla anıldığını vurgulamaktadır.

Repertuar ve Araştırmacı Kimliği: Utandı, Dikmen'in geniş repertuarı ile tanındığını ve klasik musikimizin eserlerini seslendirdiğini ifade etmiştir. Dikmen, unutulmuş ve icra edilmemiş sözlü eserleri araştırarak notaya almış ve bu eserleri repertuvara kazandırmıştır. Bu çalışmalar, Türk Musikisi repertuarının zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Dikmen, müzik tarihimizin önemli şahsiyetleriyle röportajlar yapmış ve bunları kayıt altına almıştır. Utandı, Dikmen'in geniş bir arşive ve önemli kayıtlara sahip olduğunu belirtmiştir. Bu arşiv ve kayıtlar, müzik tarihimize ışık tutmaktadır.

Güfte Yorumlaması: Utandı, Dikmen'in güftelerin anlamı, vezni ve usulü konusunda yeterli donanım ve bilgiye sahip olduğunu belirtmektedir. Dikmen, güfteleri ifade ederken edebi formu ve vezni gözetmekte ve bu durum onun icralarına derinlik kazandırmaktadır.

Makam Bilgisi ve Perde Hakimiyeti: Utandı, Dikmen'in makam bilgisi ve perdelere hakimiyetinin mükemmel olduğunu belirtmektedir. Dikmen, icra ettiği makamın perdelerine son derece hakimdir ve bunları estetik kurallarla birleştirerek dinleyicilerin eseri derinlemesine hissetmelerini sağlamaktadır. Bu yaklaşım, onun müzikal icralarının duygusal yoğunluğunu ve etkileyiciliğini artırmaktadır.

Münip Utandı'nın röportajında dile getirdiği görüşler, Mustafa Doğan Dikmen'in Türk Musikisi üzerindeki derin etkisini ve çalışmalarının önemini ortaya koymaktadır. Dikmen'in klasik tavır ve üslup konusundaki ustalığı, geniş repertuar bilgisi ve güfte yorumlamadaki yetkinliği, onun müzik dünyasında özel bir yer edinmesini sağlamaktadır. Dikmen'in müziğe olan yaklaşımı, genç sanatçılara ilham veren ve onları müzikal anlamda geliştiren bir özellik taşımaktadır. Güfte ve edebi form üzerindeki titizliği, onun icralarına derinlik kazandırırken, makam bilgisi ve perdelere hakimiyeti, icralarının

duygusal yoğunluğunu artırmaktadır. Ayrıca, Dikmen'in geniş arşivi ve müzik tarihine yaptığı katkılar, onun müzik camiasındaki önemini pekiştirmektedir.

7. MEHMET GÜNTEKİN İLE YAPILAN RÖPORTAJ

G.A: Doğan Dikmen'in icralarında farklı versiyonları gündeme getirmesi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Mehmet Güntekin: Araştırmacı, meraklı, çalışkan ve üretip planlamayı seven bir müzisyen olduğunu düşünürüm.

G.A: Klasik musiki icracısı olarak ünlenen ve bu konudaki başarısı herkesçe malum olan bir sanatçının, konserlerinde çok farklı formlardaki eserleri icra etmesini nasıl yorumluyorsunuz? Mesela Karagöz şarkılarında Karagöz tiplerini yapmasını...

Mehmet Güntekin: İlgi yelpazesini geniş tuttuğunu, musiki kültürümüzü olması gerektiği gibi bir bütün olarak görüp değerlendirerek tek boyuta sıkışıp kalmadığını, Münir Bey ve Safiye Hanım gibi ustaları iyi gözlemleyerek örnek aldığını gösterir.

G.A: Eserlerin güfte şairleri ve dönemleri ile ilgili araştırmaları hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce bu çabaların icrasına bir katkısı var mıdır? Varsa ne gibi katkıları vardır?

Mehmet Güntekin: Bizim musikimizde bir sözlü eser sadece bir sözlü eser değildir. Sözlü musiki aynı zamanda edebiyat demektir, tarih demektir, sosyoloji ve gündelik hayat demektir. Yani bir eserin arkasında devasa kültürel bir birikim vardır. O birikimi merak edip içine giren bir icracının ortaya koyduğu iş ile, güftenin manasını dahi bilmeden seslendirilen bir eserin icrası arsında elbette dağlar kadar fark olacaktır.

7.1. RÖPORTAJ DEĞERLENDİRMESİ

Bu röportajda Mehmet Güntekin, Mustafa Doğan Dikmen'in müzikteki farklı versiyonları gündeme getirme, geniş ilgi yelpazesi ve güfte şairleri ile dönemlerine dair yaptığı araştırmalar hakkında görüşlerini paylaşmıştır. Güntekin, Dikmen'in araştırmacı, meraklı ve üretken bir müzisyen olduğunu vurgularken, müziğe olan katkılarının önemini de değerlendirmektedir.

Mustafa Doğan Dikmen'in İcra Tarzı ve Araştırmacı Kişiliği: Mehmet Güntekin, Dikmen'in icralarında farklı versiyonları gündeme getirmesinin, onun araştırmacı, meraklı ve üretken bir müzisyen olduğunu gösterdiğini belirtmektedir. Dikmen, farklı versiyonları icra ederek Türk Musikisi'ne yeni bir boyut kazandırmakta ve eserlerin

çeşitli yorumlarını dinleyicilere sunmaktadır. Güntekin, Dikmen'in ilgi yelpazesinin geniş olduğunu ve müziği bir bütün olarak görüp değerlendirdiğini ifade etmektedir. Dikmen, sadece klasik müzikle sınırlı kalmayıp, Karagöz şarkıları gibi farklı formlarda da eserler icra etmektedir. Bu yaklaşım, onun müzikal zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koymaktadır.

Edebiyat ve Güfte Yorumlaması: Güntekin, Türk Musikisi'nde bir sözlü eserin sadece bir sözlü eser olmadığını, aynı zamanda edebiyat, tarih, sosyoloji ve gündelik hayatın bir yansıması olduğunu vurgulamaktadır. Dikmen, güfte şairleri ve dönemleri ile ilgili yaptığı araştırmalarla eserlerin arkasındaki kültürel birikimi keşfederek ve bu birikimi icralarına yansıtmaktadır. Bu yaklaşım, onun icralarının derinliğini ve anlamını artırmaktadır. Güntekin, güftenin manasını bilerek icra edilen bir eserin, güftenin anlamını bilmeden seslendirilen bir eserden çok daha etkileyici olduğunu belirtmektedir. Dikmen'in, güfte şairleri ve dönemleri hakkında yaptığı araştırmalar, onun icralarına büyük katkı sağlamakta ve eserlerin dinleyiciler tarafından daha iyi anlaşılmasını ve hissedilmesini sağlamaktadır.

Mehmet Güntekin'in röportajında dile getirdiği görüşler, Mustafa Doğan Dikmen'in Türk Musikisi üzerindeki derin etkisini ve çalışmalarının önemini ortaya koymaktadır. Dikmen'in araştırmacı, meraklı ve üretken bir müzisyen olarak farklı versiyonları icra etmesi, onun müzikal zenginliğini ve çeşitliliğini göstermektedir. Dikmen'in müziğe olan yaklaşımı, genç sanatçılara ilham veren ve onları müzikal anlamda geliştiren bir özellik taşımaktadır. Güfte şairleri ve dönemleri hakkındaki titiz araştırmaları, onun icralarına derinlik ve anlam kazandırmakta, dinleyicilerin eserleri daha iyi anlamasını sağlamaktadır. Ayrıca, geniş ilgi yelpazesi ve farklı formlarda eserler icra etmesi, Dikmen'in müzikal kariyerinde önemli bir yer edinmesini sağlamaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk musikisi, tarihsel gelişimi ve zengin kültürel mirası ile dünya müzikleri arasında özel bir yere sahiptir. Bu çalışmada, Türk musikisinde sözlü eser icralarının üslup ve tavır yönünden incelenmesi ve Mustafa Doğan Dikmen'in bu alandaki katkılarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırma sürecinde elde edilen bulgular ışığında çeşitli sonuçlar ve öneriler sunulmuştur.

Sonuçlar:

Türk musikisi, zengin tarihi ve kültürel mirası ile dünya müzikleri arasında özel bir yere sahiptir. Bu çalışmada, Türk musikisinde sözlü eser icralarının üslup ve tavır yönünden incelenmesi ve Mustafa Doğan Dikmen'in bu alandaki katkılarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırma sürecinde elde edilen bulgular, Türk musikisinin derinliklerini ve zenginliğini ortaya koyarken, Mustafa Doğan Dikmen'in müzikal yeteneklerini ve katkılarını da gözler önüne sermektedir. Çalışmanın sonuçları aşağıdaki gibi özetlenebilir:

Türk Musikisinin Zengin Tarihi ve Kültürel Mirası: Türk musikisi, Orta Asya'dan Anadolu'ya, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet Türkiye'sine kadar uzanan geniş bir coğrafyada ve tarihsel süreçte gelişim göstermiştir. Bu süreçte çeşitli kültürlerle etkileşim içinde olan Türk musikisi, kendine has bir karakter kazanmıştır. Sözlü eserler, Türk musikisinin temel yapı taşlarından biri olup, bu eserlerin icrasında üslup ve tavır unsurları büyük bir öneme sahiptir. Bu unsurlar, eserin dinleyiciye nasıl aktarıldığını ve eserin ruhunu yansıttığını belirler.

Mustafa Doğan Dikmen'in Katkıları: Mustafa Doğan Dikmen, Türk musikisinde üslup ve tavır açısından dikkat çeken bir sanatçıdır. Dikmen'in icralarında güfte ve bestelerin derinlemesine analizi, müziğe olan derin bağlılığı ve genç sanatçılara ilham veren yaklaşımı belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Onun eserlerinde sergilediği yorumlar, Türk musikisinin inceliklerini ve zenginliğini yansıtmaktadır. Dikmen, geleneksel meşk sistemini modern eğitim yöntemleri ile birleştirerek müzik eğitiminde önemli bir denge kurmuştur. Bu denge, müziğin hem geleneksel değerlerini korumakta hem de modern yorumlarla zenginleştirilmesine olanak tanımaktadır.

Üslup ve Tavrın Önemi: Üslup ve tavır, müziğin dinleyiciye nasıl aktarıldığını belirleyen kritik unsurlardır. Dikmen'in eserlerinde üslup ve tavır özellikleri, onun müzikal yeteneğini ve araştırmacı kimliğini ortaya koymaktadır. Bu özellikler, eserlerin

dinleyiciler tarafından daha iyi anlaşılmasını ve hissedilmesini sağlamaktadır. Dikmen'in güfte şairleri ve dönemleri hakkında yaptığı titiz araştırmalar, eserlerin arkasındaki kültürel birikimi keşfetmesini ve bu birikimi icralarına yansıtmasını sağlamaktadır. Bu yaklaşım, onun icralarının derinliğini ve anlamını artırmaktadır.

Geleneksel ve Modern Yöntemlerin Dengesi: Dikmen, geleneksel meşk sistemini modern eğitim yöntemleri ile birleştirerek Türk musikisinin eğitiminde önemli bir denge kurmuştur. Bu yaklaşım, müziğin hem geleneksel değerlerini korumakta hem de modern yorumlarla zenginleştirilmesine olanak tanımaktadır. Bu denge, Türk musikisinin gelecekteki kuşaklara doğru ve eksiksiz bir şekilde aktarılmasını sağlamaktadır.

Öneriler:

Müzik Eğitiminde Geleneksel Yöntemlerin Korunması ve Geliştirilmesi: Türk musikisinin zengin mirasını korumak ve gelecek nesillere aktarmak için müzik eğitiminde geleneksel meşk sisteminin ve üslup-tavır çalışmalarının daha fazla yer alması gerekmektedir. Konservatuvar ve müzik okullarında bu yöntemlerin modern eğitimle entegre edilmesi, öğrencilerin müzikal yeteneklerini ve bilgi birikimlerini artıracaktır. Ayrıca, bu eğitim programlarında Mustafa Doğan Dikmen gibi önemli sanatçıların eserlerinin ve icralarının detaylı bir şekilde incelenmesi ve öğretilmesi, öğrencilerin müzikal gelişimlerine katkı sağlayacaktır.

Müzik Arşivlerinin Oluşturulması ve Dijitalleştirilmesi: Türk musiki ile ilgili tarihi kayıtlar, notalar ve icra örnekleri müzik arşivlerinde toplanmalı ve dijital ortama aktarılmalıdır. Bu arşivler, araştırmacılar, öğrenciler ve müzikseverler için önemli bir kaynak oluşturacaktır. Dijitalleştirme süreci, müzik eserlerinin korunmasını ve daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayacaktır. Ayrıca, bu arşivler aracılığıyla Türk musikisinin farklı dönemlerine ve üslup değişimlerine dair kapsamlı bir veri tabanı oluşturulabilir.

Kültürel Etkinlikler ve Festivallerin Desteklenmesi: Türk musikisinin tanıtılması ve yaygınlaştırılması için kültürel etkinlikler ve festivaller düzenlenmeli ve desteklenmelidir. Bu tür etkinlikler, müzikal mirasın canlı tutulmasına ve genç nesillerin bu mirasa sahip çıkmasına katkı sağlayacaktır. Ayrıca uluslararası festivallere katılım, Türk musikisinin dünya müzik sahnesinde daha fazla tanınmasına yardımcı olacaktır. Bu festivallerde Mustafa Doğan Dikmen gibi sanatçıların icralarına yer verilmesi, Türk musikisinin evrensel değerlerini vurgulayacaktır.

Akademik Araştırmaların Teşvik Edilmesi: Türk musikisi üzerine yapılan akademik araştırmaların teşvik edilmesi ve desteklenmesi, müzik biliminin gelişimine katkı sağlayacaktır. Üniversitelerde ve araştırma kurumlarında Türk musikisi ile ilgili çalışmaların artırılması, bu alandaki bilgi birikiminin derinleşmesini ve yeni nesil müzisyenlerin yetişmesini sağlayacaktır. Ayrıca, Mustafa Doğan Dikmen'in eserleri ve icraları üzerine yapılacak detaylı akademik çalışmalar, müzik teorisi ve pratiğine önemli katkılar sunacaktır.

Güfte ve Edebiyat alışmalarının Desteklenmesi: Türk musikisinin sözlü eserlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için güfte şairleri ve dönemleri hakkında kapsamlı araştırmalar yapılmalıdır. Bu alışmalar, müzik icralarının kültürel ve edebi boyutunu zenginleştirecek ve dinleyicilerin eserleri daha derinlemesine anlamalarını sağlayacaktır. Güfte analizleri, eserlerin tarihsel ve kültürel bağlamlarının daha iyi kavranmasına yardımcı olacaktır.

Sanatçılara Yönelik Eğitim Programlarının Geliştirilmesi: Genç sanatçıların müzikal yeteneklerini geliştirmek ve Türk musikisinin üslup ve tavır zenginliğini öğrenmeleri için özel eğitim programları ve atölyeler düzenlenmelidir. Bu programlar, hem geleneksel hem de modern yöntemlerin harmanlanmasını teşvik edecek şekilde tasarlanmalıdır. Ayrıca, bu eğitim programlarında Mustafa Doğan Dikmen gibi sanatçıların eserlerine ve icralarına odaklanması, genç sanatçıların müzikal vizyonlarını genişletecektir.

Uluslararası işbirliklerinin Artırılması: Türk musikisinin dünya çapında tanıtılması ve yaygınlaştırılması için uluslararası işbirlikleri artırılmalıdır. Yabancı niversiteler, müzik okulları ve kültürel kuruluşlarla yapılacak işbirlikleri, Türk musikisinin evrensel değerlerini ve zenginliğini dünya sahnesine taşıyacaktır. Bu işbirlikleri kapsamında düzenlenecek ortak konserler, seminerler ve atölyeler, kültürel alışverişi ve müzikal etkileşimi artıracaktır.

Medya ve Dijital Platformların Etkin Kullanımı: Türk musikisinin tanıtımı ve yaygınlaştırılması için medya ve dijital platformlar etkin bir şekilde kullanılmalıdır. Televizyon, radyo ve sosyal medya üzerinden yapılacak programlar, belgeseller ve canlı yayınlar, Türk musikisinin geniş kitlelere ulaşmasını sağlayacaktır. Ayrıca, dijital platformlarda oluşturulacak müzik kanalları ve podcastler, Türk musikisinin farklı

dönemlerine ve sanatçılarına dair zengin içerikler sunarak kültürel mirasın korunmasına katkı sağlayacaktır.

Sonuç olarak, Türk musikisi tarihsel ve kültürel zenginliği ile dünya müzik literatüründe önemli bir yere sahiptir. Mustafa Doğan Dikmen'in eserleri ve icraları, bu zenginliğin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu çalışmanın bulguları ve önerileri, Türk musikisinin değerlerinin korunmasına ve geliştirilmesine yönelik önemli adımlar atılmasına katkı sağlayacaktır. Bu çabalar, Türk musikisinin gelecek nesillere doğru ve eksiksiz bir şekilde aktarılmasını sağlayacak ve müzik kültürümüzün evrensel değerlerle buluşmasına olanak tanıyacaktır.



KAYNAKLAR

- Ak, A. Ş. (1997). Avrupa ve Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi. *Tarihi Gelişimi ve Uygulamaları. Öz Eğitim Basım-Yayın Dağıtım.*
- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Musikisi Tarihi.* Akçağ.
- Akan, N. (2015). VIII-XIII. Yüzyıllar Arası İslam Felsefesi'nde Müziğe Genel Bakış: El-Kindi, Farabi, İbn Sina. *Kalemişi-Türk Sanatları Dergisi*, 3(6), 91-101.
- Akbel, B. A. (2021). Türk Müziği İcralarına Yönelik İnceleme Kriterleri, İcralardaki Tavrı Farklılıklarının Sebepleri. *Art-E*, 14(27).
- Akıncı, L. K. (1963). *Garplı Gözüyle Türk Musikisi* (No. 12). Doğan Güneş Yayınları.
- Aksoy, B. (1999). Orta Doğu Klasik Musikisinin Bir Merkezi: İstanbul. *Osmanlı, Yeni Türkiye Yayınları*, C, 10.
- Aktaş, Y. (2014). Devlet Konservatuvarları Türk Müziği Bölümlerinde Verilen Üslup ve Repertuvar Dersinin Uygulanmasında Eser Kimliği Yönteminin Kullanımı ve Önemi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 4(10), 50-57.
- Arel, H. S. (1969). *Türk Musikisi Kimidir?* (Vol. 1). MEB Devlet Kitapları.
- Ayaz, N., & Kaplan, D. (2020). Meral Uğurlu Tarafından İcra Edilen “Bir Elif Çekti Yine” Eser Örneğinde Kullanılan Süsleme Ve İcra Teknikleri Üzerine Bir Analiz. *Online Journal of Music Sciences*, 5(2), 212-230.
- Bardakçı, M. (1986). Maragalı Abdülkâdir, Pan Yayınları.
- Berker, E. (1985). Türk Musikisinde Dönemler. *Erdem*, 1(1), 147-168.
- Can, C., & Yahya Kaçar, G. (2003). The Effects of Western Music on The Melodies of Traditional Turkish Art Music. *Macedonian Folklore*, (62).
- Can, M. C. (2001). *Türk Müziği Yazılı Kaynakları*, Doktora Ders Notları.
- Can, M. C., & Levendoğlu, N. O. (2002). Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisinde Çok Kültürlü Unsurlar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3).
- Cunbur, M. (1981). *Atatürk ve Millî Kültür* (Vol. 6). Başbakanlık basımevi.
- Çalışkan, A. (2023). Türkiye'de Kültürel Mirasın Korunmasına Yönelik Proaktif Mücadele Arayışı: Tespitler ve Model Önerisi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 63(1), 474-502.
- Çelikel, Y. A., & Özkul, M. (2021). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Modernleşme ve Müzik. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 20(2), 696-710.
- Dugan, M., & Turgut, A. K. (2020). Kindi ve Farabi'nin İlimler Tasnifinde Müziğin Yeri ve Önemi. *Turkish Academic Research Review*, 5(2), 289-308.
- Durgutlu, M. (2013). Sözlü Türk Musikisinde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslup Açısından Benzerlik ve Farklılıkları.
- Engin, M. (2023). Türk-İslâm Dünyası'ndaki Mûsikî Birikiminin Anadolu'daki Dinî Mûsikîye Katkısı. *Anasay*, (26), 172-185.

- Filiz, H. Ş. (2023). Osmanlı Devleti'nde Müzik Kültürüne Genel Bir Bakış. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 1-12.
- Gazimihal, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa musiki münasebetleri*. Nümune Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gedikli, N. (1999). *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musikilerimiz Ve Sorunları*. Kitap, Birinci Basım, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Gönül, M., (2021). *Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsi (Eğitim-Öğretim-İcrâ)*. NEÜ, T. M. D. K.
- Hatipoğlu, V. (2013). Rast Makamındaki Kâr-ı Nâtık Eserlerinden Oluşturulan Seyr-i Nâtık Örneğinin Keman Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi.
- Judetz, E. P. (2000). Prens Dimitrie Cantemir, Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı. *Çev. Selçuk Alimdar. İstanbul: Pan Yayıncılık*.
- Judetz, E.P. (1996). Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları.
- Judetz, E.P., & Tanburi, A. (2002). *Tanburi Küçük Artin: a Musical Treatise of The Eighteenth Century*. Pan.
- Kafkasyalı, Y. S. (2009). *İran Türklerinde Müziğin Ulusal İşlevi*.
- Kiremitçi, M., Uğur Dağlı, H., & Kudret Dağlı, K. (2019). *Türk Müziği Tarihi*. Mesleki ve Teknik Ortaöğretim Güzel Sanatlar Lisesi. Milli Eğitim Bakanlığı.
- Kurubaş, B. (2021). *Üstadlar Harmanında Bağlamanın İcrâ Serüveni-Burak Kurubaş*. Efe Akademi Yayınları.
- Levendoğlu, O. (2005). Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Erciyes üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü dergisi*, 1(19), 253-262.
- Malm, W. P. (1967). Music Cultures of The Pacific, The Near East, and Asia. (No Title).
- Neubauer, E. (1994). 15. ve 16. Yüzyıllarda İstanbul'da Musiki Hayatı. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*.
- Oransay, G. (1990). Kırşehirli Nizamoğlu Yusuf'dan günümüze Türk makam adları yıldızını için bir deneme. *Belleten, Türk Küğ Araştırmaları*, 1.
- Önal, M. (2008). Edebî Dil ve Üslup/Literary Language and Style. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 14(36), 23-47.
- Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı* (Vol. 1). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Özpek, A. (2018). *Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı ile İlgili Öğrenci Algıları* (Master's thesis, Necmettin Erbakan University (Turkey)).
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Musikisi: Teknik ve Tarih*. (No Title).
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâğî ve Câmîu'l-elhân'ı* (Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).
- Tarkum, E. (2017). Türk Müziği ve Batı Müziğinin Yapısal Özellikleri ve Çokseslilik Açısından İncelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 31-43.
- TDK (2024). Üslup ve Tavrı Tanımları. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 25.06.2024).

- Terzioğlu, A. (1972). *Selçuklu Hastaneleri ve Avrupa Kültürüne Tesirleri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Toksoy, A. C. (2019). Türk Makam Müziği'nde Güncel “Meşk” Uygulamaları: İTÜ TMDK Çalgı Bölümü Örneği. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2(55), 181-194.
- Ugan, Z. K. (1988). Mukaddime (İbn Haldun), c2. *MEGSB, Şark İslam Klasikleri*, 55.
- Uras, E. (1998). *Türk Halk Müziği İcra Özelliklerinin Ses Eğitimi (Şan Tekniği) Açısından Değerlendirilmesi* (Doctoral dissertation, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Uzdilek, S. M. (1977). *İlim ve Mûsikî: Türk MûsikîSi Üzerinde İncelemeler* (Vol. 267). Kültür Bakanlığı,: dağıtım yeri, Devlet Kitapları Müdürlüğü.
- Üçok, B. (1968). *İslam Tarihi Emeviler-Abbâsiler*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
- Yıldırım, M. (2023). Yorum Unsurlarıyla Gelenekli Türk Mûsikîsi Ses İcrâsına Yönelik Model Önerisi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11(2), 243-262.
- Yurdacan, B. (2019). *Türk Musikisi Tarihi ve Bestekârları*. Akademisyen Kitabevi.
- Zeybek, Ö. (2013). Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi.

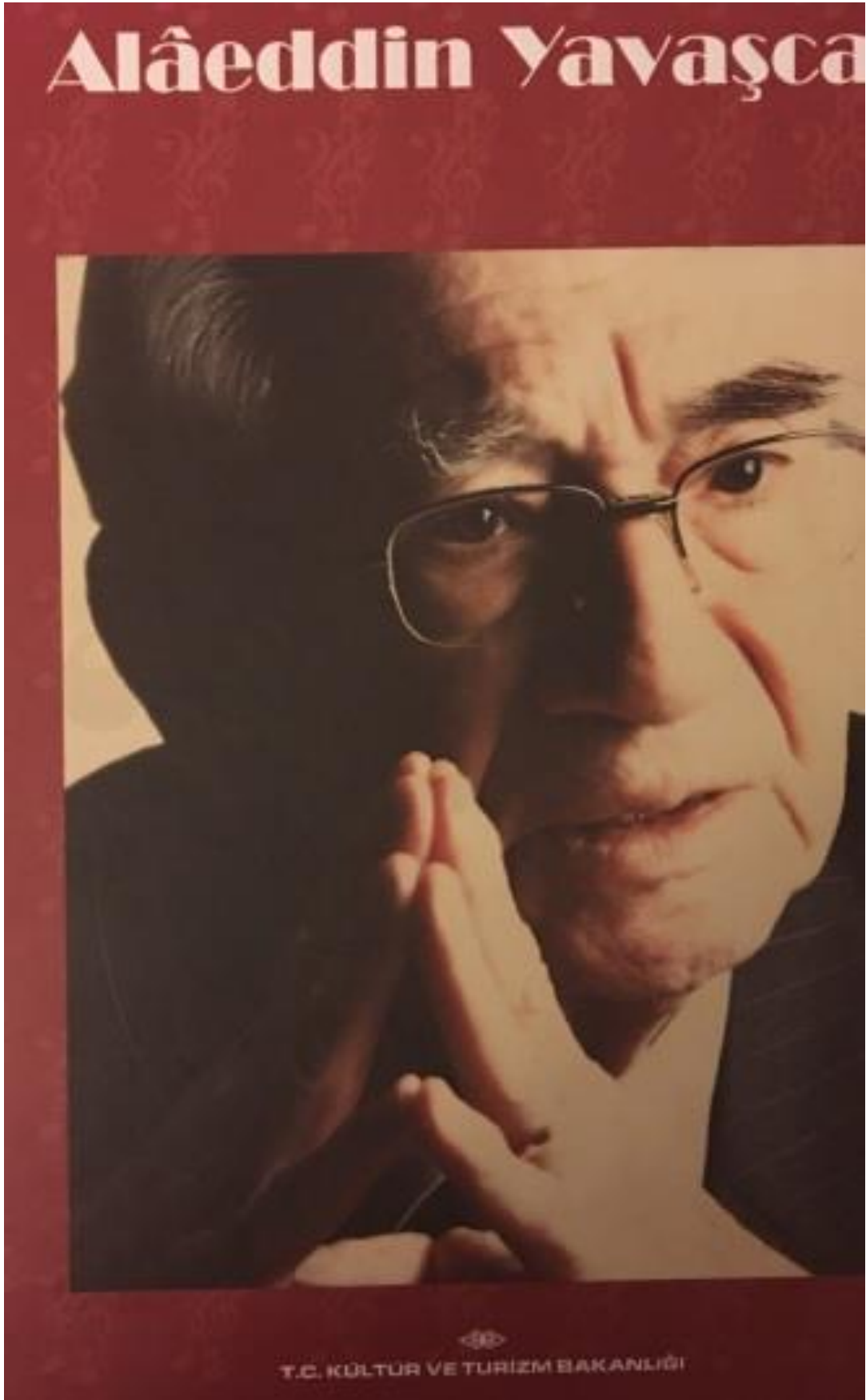
EKLER

Ek 1 : Mustafa Doğan Dikmen ile Yapılan Röportaj Soruları

- Türk Müziği ses icracılığında meşk sistemi hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
- Anlattıklarınızdan meşk için gerekli ortamın ya da zeminin olmadığı sonucu çıkıyor. Bu hususu biraz açar mısınız?
- “Meşk aslında, belli bir seviyeden sonra devam öğretim geleneği” diyorsunuz; Bu durumda, Türk Musıkisi’nde nota kullanımı, meşk sistemini nasıl etkilemiştir?
- Bugüne kadar feyz aldığınız hocalarınız kimlerdir?
- Üslup ve tavır nedir?
- Günümüzde Türk Müziği eğitimi veren konservaturların, ses eğitimi ve repertuar derslerinde geleneksel okuyuş tavrını yansıttığını düşünüyor musunuz?
- Dini Musıki ile La Dini musıki arasındaki icra ve tavır farklılıkları nelerdir?
- Klasik formlarla (kâr,beste,ağır semai vb) şarkı formundaki eserlerin icrasındaki üslup ve tavır farklılıkları nelerdir?
- Bir ses icracısının ses rengi, ses aralığı ile makamlar arasında herhangi bir ilişki var mıdır?
- İcralarınızda daha fazla tercih ettiğiniz makamlar var mıdır? Varsa sebepleri nelerdir?
- Türk Müziği ses icracılığında kullanılması gereken sazlar nelerdir?
- Bir ses icracısına eşlik (refakat) nasıl olmalıdır?
- Türk Müziği ses eğitimi ve ses sistemi ile ilgili bir metoda ihtiyaç var mıdır? Varsa; bu metodu kimler ne şekilde hazırlamalıdır?
- Türk Müziği ses eğitimi dersleri için kullanılabilecek etüt yazılması konusunda örnekler var mı? Sizce bu tip çalışmalar yapılmalı mı?
- Ses icracılığında eser kimliği, eserin künyesi üzerine icradan evvel ne gibi çalışmalar yapılmalıdır?
- Müzikte söz öğesinin önemi, müziğin dile,dilin müziğe olan etkileri nelerdir?
- Musıkimizde daha çok "sözlü müzik" türlerinin olmasının sebebi nedir? Türk müziği neden sözlü müzik olarak anılmakta ya da ifade edilmektedir?
- İlk ve orta öğretimdeki müzik sistemi hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

- Genç kuşaklar için nasıl bir "eğitim müziğine"ihtiyaç vardır?
- Geleneksel Türk Müziğine yönelik kullanılan çok sesli çalışmalar ve yaklaşımlar hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?
- Toplumun müzik seviyesini yükseltmede kurumlara, bestecilere ve icracılara düşen sorumluluklar nelerdir?
- Ülkemizdeki Klasik Türk müziği yayıncılığı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?
- Günümüzde kullanılan nota yazım sisteminin kullanımı ve musıkimizde ortaya çıkardığı sorunlar hakkında görüşleriniz nelerdir?
- Türkiye'deki müzik terminolojisi hakkında düşünceleriniz ve önerileriniz nelerdir?
- Amatör koro ve derneklerin varlığı ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?
- Türk müziğinin temel sorunları nelerdir?
- Türkiye'nin tanıtımında müziğin yeri ve önemi nedir? bu yönde neler yapılmalıdır?

Ek 2: Mustafa Doğan Dikmen'in, Alâeddin Yavaşca İle Yaptığı Söyleşi





Münir Bey'le nasıl tanıştınız?

1950'de radyoya girdikten sonra hocam bir programımı dinlemiş. Beğenisini, kendisine jübile yapılacağı zaman, beni de şarkı okumaya davet ederek gösterdi.

44



Nasıl oldu bu?

Bana "Senin bir iki seansını dinledim, çok keyif veriyorsun, seninle ilgilenmek istenm. Önce bir jübile hazırlıyoruz var, o jübile hazırlığı esnasında meşkilere başlar, sonra seni belli günlerde eve çağırırım, gelirsin meşkimize devam edersin," dedi.

Kimler vardı?

Hatırlayabildiğim kadar; Rıza Rüt, Recep Birgit, İnci Çayır, Ayla Büyükataman, Ödül Orfion, Yurdağül Eroğlu, İpek Tamay, Göksel Baykut, Nurlan Erpek, Türkân Dizer, Talân Korman, Tulin Yekarçesk.

Münir Bey yetenekleri takip eder miydi? Öğrencilerini nasıl seçerdi?

Takip etmiş demek ki, Takdir ettiği insan olursa, ona kapılarını açabileceğinin en güzel örneklerinden birisi benimdir herhâlde. Yen gelmişken, bazı kişilerin onun hakkında değişik bir açıdan takip erkek sanatkar yetiştirmedini veya yetiğmesini istemediği iddia etmelerinin ne kadar yanlış olduğunu da söylememiz doğru olur herhâlde.

Evi neredeydi?

Taykikiye'de. Bir gün bana şu gün şu saatte evime gel dedi. Böylece Taykikiye'deki evlerinde, bir disiplin içerisinde, usta-çırak ilişkisiyle derslere başladık.

Dersler nasıl geçiyordu? Zira Münir Bey'in titizliği ve prensipleri bilinir, bu açıdan herhangi bir olay yaşadınız mı?

Radyoda program yaptılar sonra hocama dinleyip dinlemediğini sordum. Bana yalnızca iki ses duğunda evet demiği. Sonradan sorduğularına hep hayır cevabı almışım. Bundan cesaretle radyoda değişik formda eserler okuyordum. Münir Bey'le beste formunda eser çalışmamıştık, bir radyo seansında Tamburi İsak'ın Şadahan besteğini okudum, meğer bu radyo seansını dinlemiş ve de kavgı, bir gittiğimde.

"Aldırdın büyük eserleri seninle geçtik mi?" dedi. Ben de:

"Hayır hocam," dedim.

"Ben sana şarkılar meş ediyorum, uşelik hangi usulde şarkılar geçtiyse sana müsamaheli devere hyorum. O usulde başka şarkıları okuyabilirsin, ama öğretiliklerimin dışında, benim göstermiş olduğum şeyleri bir daha okursan, hemen meşki keseriz, tamam mı?" dedi. Tabii hemen.

"Tamam," dedim, böyle büyük fırsatı kaçırmazdım.

Ö zamanki meş anlayışı böyleydi, değil mi hocam?

Evet eski anlayışta bir meşkin çok güzel bir ömeğ. Bunun son örneklerinden birisi diyebilirim.

Dersler ne kadar sürdü?

Aşağı yukarı 2.5 yıl. Bu değeri, bestekâr, hoca ve büyük ses sanatkârıyla önce Hoca tailete, sonrasında doç olarak ilğkimiz güzel bir şekilde devam etti.

MEŞK SİSTEMİ

Hocam yetiştirmenizde meşk sisteminin önemli bir rolü olduğu görülüyor. Peki nedir bu meşk sistemi?

Meşk bir nevi öğrenim ve öğretim tarzıdır. Usta-çırak sistemidir. Dünyada yalnız musikî değil her sanat usta-çırak ilişkisi öğrenme kurumuştur. Mesela tescüp, elni veya diğer bütün sanat dalları bunun üzerine kuruludur. Bu sanat dallarında bir öğrenen, bir öğrenen vardır. Öğretenin bütün o cehdazesi (kılgısı), kabiliyeti ustadan çırağa aktarılır. Çırak alabileceği kapasitesi varsa ona göre alır ve o da ustadanın temsil ettiği okulu devam ettirir. Musikîde de bu böyledir. Usta, gerek tarz ve tavır, gerek usul dahilinde talebe yetiştiren kişidir. Usta en mükemmel şekilde meşk eder. Amaç meşk edenlere tam-i muhsin (iyi ağız-güzel tavır) öğretmektir.

Her zaman geçerli midir?

Meşk sisteminin benzeri hâlik geçerliliği vardır. Musikîdeki sistemler üzerinde konuşarak değeri den-dime yapılmı.

Bir nota nota bir nevi yazıdır. Aslında perdeler ve aralıklar önemlidir. Bu perdeler bildiğimiz gibi Batı musikisinde tam ve yarım seslerden ibarettir, yani 12 aralıklı bir sistemdir. Onların notasını ve perdelerini öğrenmek zor değildir. Bizim klasik Türk musikimizde perde zenginliğimiz vardır. 12 yarıyıldan Safiüddin'den başlamak üzere zamanımız doğru gelen malum nazariyat çerçevesinde Türk musikisindeki perde çarğımsan ve aralık sayılan tespit edilmiştir. Arsl-Ezgi-Uzdilek sistemindeki 24 aralık 25 perde bir nevi taattir. Ayrıca, mesela Carnahpaşalı Abdülkadir Bey'e (Töre) ve Ekrem Karadeniz'e göre de bir sekizliğin içinde 41 aralık, 42 perde bulunmaktadır. Batı müziğinde bir sekizlikte yarım ve tam seslerden oluşan 12 aralık ve 13 perde vardır. Batı müziğinin önemli kaynağı ve değerli bir insan olan Kemal İlerici araştırmalarında bir sekizliğin içerisinde 52 aralık, 53 perde olduğunu söylüyor. Şimdi diğününüz, bu perdelerin her birine ayrı işaret koyduğunuzda bu işin içinden çıkılmaz. Bu yüzden, bunu daha anlaşılır bir hâle getirmek, öğrenim ve icrayı kolaylaştırmak düşüncesiyle Arsl-Ezgi-Uzdilek yönüne gelmek suretiyle bunu 24 aralık, 25 perde yapmışlardır. O bakımdan Arsl-Ezgi-Uzdilek sistemini o istikamette almak lazım. Geriye kalan perdeler ne olacak, nasıl öğrenilecek, mesela bir keman nasıl basacak o perdeleri. İşte o meşk sistemiyle oluyor. Bu perdeler meşk sistemiyle, çok evelden elden-ale elden ale verilerek suretiyle zamanımıza gelmiştir.

Elden ale el vermede sizin meşk sisteminiz nereye dayanıyor?

Sadeddin Kaynak, Zeki Arif Ataergin, Dr. Suphi Ezgi direkt olarak meşk atmıştır bana. Şimdi bunları nerden topluyor. Özetle; Sadeddin Kaynak'ın hocası Kazım Uzun'dur (1872-1938). Kazım Uzun hocası Zekâî Dede'dir (1825-1897); Zeki Arif Ataergin'in hocası Rauf Yekta'dır. Rauf Yekta'nın (1871-1905) hocası Zekâî Dede'dir. Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) hocamdır, onun direkt hocası Zekâî Dede'dir (1825-1897), Zekâî Dede'nin hocası Hamâmizâde İsmail Dede Efendi'dir (1778-1846). Hamâmizâde'nin hocası Uncuzâde Mehmed Emin Efendi'dir. Uncu Emin Efendi'nin de hocası K. Selim'in de tambur hocası olan Tamburi İsa'ı (1744-1814)'dır. Bir hamlede size nekten başlayıp neriye geldiğini anlatmış oluyorum.

Bunu pratik olarak nasıl anlayabiliriz?

Hocadan, ustadan çırağa intikal eden bu seslerin hepsi "mahfuz" oluyor. Klasik Türk Musikisi Enstitüsü Korosu'nu idare ettiğim zaman hiç meşk edilmiş klasik eserleri getirdiğinde mesela



W. Doğan Dikmen ile



notada evç perdesini gösteren bir bakiye diyoz var, herkes onu basıyor, halbuki aradığımız ses o değil. Ne acemi bir ne evç'tir, onların arasında bir perdedir. Şimdi ben diyorum ki bir kemana, "bek evladım sana ben bir ses vereneğim, şu perdeyi benim verdiğim sesle basacaksın." Uzun olarak o sesi veriyorum, Kemana anyor ve buluyor. İşte o ses aradığımız ses, notada yok, anıza işaretli yok. Ben bu tür perdelere "ır" perdesi diyorum. Bu ancak meşk düzentyle intikal ettirilebilir. İşte böylece bir prova esnasında bu tam yeni yerinde basılmamış olan perdeleri alıştırmasına gireriz oluyor. Bunun en doğru yolu budur. Bu zenginliği kaybetmemek ancak bu şekilde kabildir. Bir musikin karakterinin devamını sağlamak için bu nazariyatın, ses sisteminin ve bir sekizlideki perde ve aralıkların kaybolmaması da çok önemlidir. Bu güzel musikin beki zamanımıza en sağlıklı şekilde gelişini sağlayan sistemdir bu. Türk musikisinin.

hiçbir ses sisteminde göremeyeceğiniz perde zenginliği, zamanımıza meşk sistemiyle intikal edilebilir. Bu kabiliyetli kulakların aldığı algıladığı bir

Meşk sistemi devam ediyor mu?

Bu sistemin zannedenim son temsilcisi benim. Ben de yıllarca evimde talebelerimle meşk ettim. Onlar içinden Mustafa Doğan Dikmen'i seçip el verdim. Bunu 2008 yılında CRR'de sahneye açtık. Güzel çalışmalar yapıyor. O bakımdan müsterihim.

Ev ve konaklardaki bu meşhlerin, musiki toplantılarının size hangi yönlerden faydaları oldu?

Bu toplantılar Türk musikisinin günümüze aktarılması bakımından büyük önem taşıyordu. Ayrıca bina gerek icra ve repertuvarının gelişmesinde gerekse yapıları sahipleriyle kültürel anlamda besleniminde önemli katkı sağladı.

Bu toplantılar nerelerde oluyordu?

Bağcıbaşı Hakkı Süha Gergin'in, Kabalaş Seti'nde Dr. Çerçob Semi Bey'in, Meşh'de İpekçiler'in (Lale ve Nergis Hanımları), Bomonti'de Dr. Selahattin Tanur'un, Şişli'de H. Sadettin Arel'in, Bakırçılar'da İbrahim Emin Mahmut Kemal İnal'ın, Çağaloğlu'nda Mürdan Niyazi Bey'in, Fatih'te Mükerrrem Akıncı'nın, Çerçamba Tabakhanesi'nde Süleyman Ergüner'in, Cerrahpaşa'da Abdülkadir Tören'in, Cerrahpaşa'da Cahit Gökhan'ın, Aysazpaşa'da Zeki Toros'un, Yeniköy'de Resim Ferit Talay'ın evlerinde ve Özbekler Tekkesi'nde...

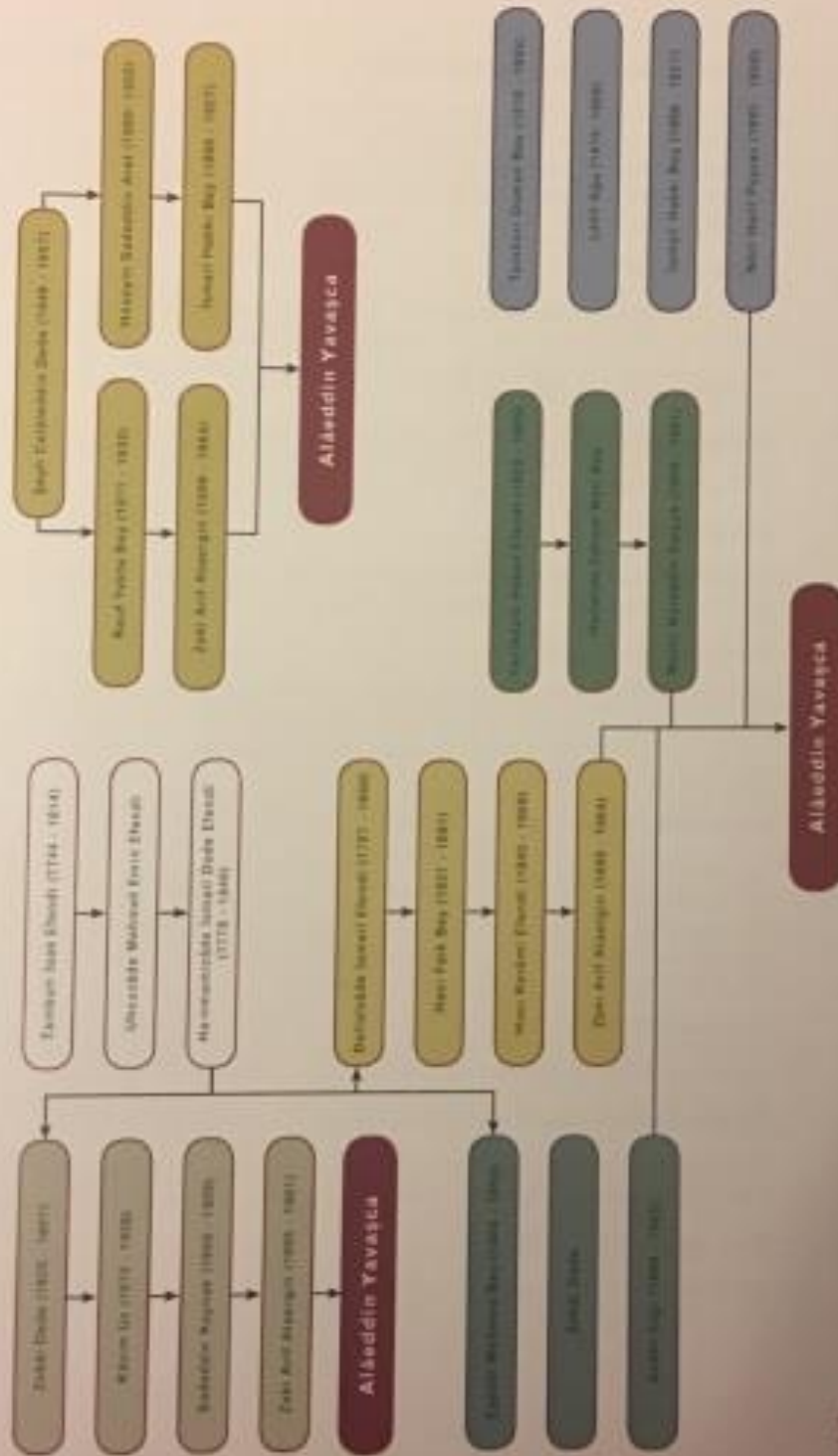
Hocam bu meşk yaptığınız yerlerle ilgili biraz bilgi verir misiniz?

Hakkı Süha Gergin'in evi Bağcıbaşı Akademi Şair Nedim Sokak 110 numaradaki hafif sarpça çalan ki kati bakımlı ahşap evlerden biriydi. Hocam bu evde teyzesiyle birlikte yaşıyordu.

Mekânı biraz anlatır mısınız?

Mertdivenlerden çıkılan sonra bir oda, sağ tarafta duvar ve tavana kadar bir kütüphane, ortada üst üste kitaplarla dolu olan bir masa, eğri ağızlıklar ve çeşit çeşit neyler. Masanın etrafında oturan da nota defterleriyle fasla kâğıtları masarlar.

Alâeddin Yavaşca'nın Bağlı Bulunduğu Meslek Zinciri



Fasıllar hakkında biraz bilgi verir misiniz?

Bir fasılın bünyesinde en az 40 eser vardır. Fasıl malûm peşrevle başlıyor, varsa o makamın Kâr'ı okunuyor, Kâr'ı yoksa birinci ve ikinci besteal, sonra Ağır Semâi, sonra da ağırdan daha hafiflere gitmek üzere usulleri diziymiş şarkılar okunuyor, aralarda taksimier oluyor ve en son yûruk semâi okunup oaz semâiye bağlanarak auretiyle fasıl sona eriyor. Bu fasıl aşağı yukarı 2-2,5 saat süren bir zaman alıyor.

Kimler katılırdı?

Salı ve Cuma günü olmak üzere haftada 2 defa yapılan fasıllara Haluk Raci (Haldun Menemencioğlu), Fikret Kuluoğlu, Necmi Yâr, Hüsnü Çoşar, Ahmet Çağan, Necdet Revi muntazaman, zaman zaman da İbn'ül Emin Mahmut Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Muhittin Erev, Prof. Osman Şevki Uluoğlu, Yahya Kemal katılırdı.

Fasıl kim yönetirdi?

Dr. Selahattin Tanur.

İlk gidiğiniz?

İlk gidişimde yanımda babam vardı, biraz geç kalmıştık ve kapıyı bize Hakkı Süha Hocam açtı. Yukarıdan saz sesleri geliyordu. Peşrevle başlamışlardı.

Selahattin Bey ne yaptı?

"Aman efendim böyle şey mi olur, böyle yerlere fasıl bağlamadan geliniz," dedi. Hakkı Süha Hocam öğrencisi olduğumu söyledi, ama biz ilk aşen içmiş idük. Oturduk baha bakıp "Sen de oku," dedi. Tambun Camii Bey'in Şedatîben peşrevine tekrar başladılar. Göz ucuyla bakıyordum notaya, yavaş yavaş isminmeye başladım.

Hanendeler kimlerdi?

3-4 hanende vardı, habirekâkılarını Ahmet Çağan önde oturtuyordu. Hoca Ziya Bey'in talebesi operatör Dr. Kemal Bey, Necdet Revi vardı. Zemin, tenarüm ve mayarı okuduktan sonra Selahattin Bey fasıl kesip baha "Sen öne geç ve teli al," dedi. O ne istense o oluyor tabii. Teli Arnavut Ahmet çalıyor, son derece ocuğu bir çocuk. Ben almak istemiyordum, ama Ahmet baha biraz sertçe baktı ki "Bör-rün" dedi ve sendeleyesini geri çekti.

Ne kadar devam etti?

1940-44 ten 52 yılına kadar fasıl meşk ettik.

Kabaîağ Set Üstü'nde Dr. Çerçöp Sami Bey'e ne zamanları gidediniz?

Hakkı Süha Bey'in evinde Salı ve Cuma günleri meşk edilen 2-3 fasıldan birini ay bittikten sonra Çerçöp Sami Bey'in evinde konser olarak icra ederdik ve icradan sonra tenkibet yapıldı.

Sami Bey nasıl birisiydi?

Ben tenist@mda 78 yaşlarındaydı. Kütüphan duyurmayan bir kadın hizmetini görürdü.

istiyorsunuz, bu kadar biliyorum," dedi. Alebrs kesilmiş bembeyaz saçlı, mavı gözü, siyah takım elbise ve devamlı siyah dık yakalı gömlek giyerdi. Onun meclisinde Ord. Prof. Tevrik Kazancıgil, Prof. Rıdım İsmail Gökhan, Prof. Mükrem Hakkı, Hasan Âli Yücel, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın lanma imedini buldum. Bu bahşmalar geleceğindeki ufku bana açtı.

Fasıl hakkında biraz bilgi verir misiniz?

Meclis sohbetinden sonra müzik başlar ve hazret konardı:
"Kuzum evladım, bu akşam nazırmıde hangi makam var?" Ben de:

"Eflendi hazretler müstade ederseniz, bu akşam Rast fasıl veya Uşşak fasıl," dardım. Hazret Rast makamını çok sever. Hızzam makamını da hiç sevmeydi. Müzik başlayınca memnuniyetini belli eden mimikleriyle dardı. Bir süre bütün makamlar ıcrı edirdi. Sıra Hızzama gelmişti. Yine bana sorduğunda:

"Eflendi hazretler bütün fasılları yaptın. Bu akşam da Hızzam fasıl yaptın dedim. Yüzünle memnun olmadığın belli eden bir ifadeyle: "Sen haman eyle tekelüm, nazıym duşnama ben" (sen yeter ki konuş, ben nazıym kulel) mamasını haman çevirerek:

"Sen haman eyle tenenüm, nazıym Hızzama ben" (Sen yeter ki söyle, ben nazıym Hızzama) pek ilinde itihata bulundu. Duyduğum bu itihaf hayatımın en çok duygulandırm bir hediye olmuştur.

Fasıl hatamında, güfesi Aziz Mahmut Hüddi Hazretleri'ne aile bir beğit ve bir aşk Kur'anı kırm okunur; daha sonra çaylar ıçılır. Son sohbetler yapılır. Eflendi Hazretleri'nden izin istenir, herkes masanın ızerine bıraktığı jantısına, saz çalınlar asatlarının kılıflarını alırlar, böylece gece bitmiş olurdu.

1947'de devama başladığım bu meclise eflendinin vefatına kadar devam etdim ve çok feyz aldım. Birkaç eser okuduktan sonra beni arşırmaya başladı. Hazretleri, kimlerdenmiş, taban burada mı teker teker arşıptırdıktan sonra, tıradı evimin marifet gibi olduğunu, devam etmemi, eğer aksatırsam hepiniz uğraşacağım söyledi.

Özbekler Tekkesi'ne hangi yıllarda gittiniz?

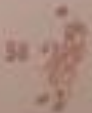
1947-1967 yılları arasında bir süre Özbekler Şaharhok'ındaki Özbekler Tekkesi'nde pek çok hediye aldım.

Toplantılar nasıl olurdu? Biraz ortamdan bahsedebilir misiniz?

Bu toplantılar hem sohbet, hem iadet, hem de ziyafet şeklinde olurdu. Özbek pırları ve apurı vardı. Baş masalar pırlar yemek için gelirdi. Tekke bin zarf bir şeyri olan Şeyh Necmettin Eflendi ile sohbet ve fıkratın. Dede Süleyman Erguner'in de ıktırakyle, günü neşelerindireği devreleri yigade. Tekkeme girenler hatta Eflendi, her türlü menanın odayı idi.

Kimler vardı?

1957'ye kadar Dede Süleyman Erguner bulundu. Ayrıca Dede Süleyman Erguner'in öğrencisi Ulu ve Asaf da bu tekkenin dağınmaz müdamelelerinden. İhtisas yapıldım desteleride hocam Tevrik Kazancıgil'in oğlu Aykut Kazancıgil'i, benim bu tekkeye gidişlerim dikkatini çekmiş. "Ağıltay ben de benzerimde gidişler mısın bu tekkeye?" deyince, onu da götürmüştüm. Toplantılardan son dem de memnun kalmış olmalı ki, tabaama gördüklerini anlatmış. Hocam çok meraklı bir kılığa sarılmış.



olduğundan (ki bena daima "Hızlıca" diye hitap ederdi.) "Hızlıca sen bizim Aykut'u Sultantepe'de bir yere götürmüşsün, beni de götürsene," dedi. Lâkin birlikte gitmek kismet olmadı.

Özbekler Tekkesi'nden aklınızda kalan ilginç anekdotlar var mı?

Ergüner ailesi, boğazına dâğıkünüğlerinden dolayı göçret sahibiydiler. Ziyaret günlerinde, Asaf Ergüner zaptedilmez ıstafı ile bir tepere pilavı yer, sonra gider bir hücrenin hasmı üzerine art üşeli yatar, kendi diylimiyle "nefes alamıyorum, hazzımı taâm ediyorum" derdi. Çünkü erkaden aşure gelecekti. Asaf Ergüner için ayn bir servis yapıldı.

Meşk nasıl yapılırdı?

Dini ve dindışı musiki yapılırdı. Dinen yapıması gereken şeyler yapıldıktan sonra sohbet geçilir, sohbetten sonra musiki dârele şarkılar da okunurdu.

Özbekler Tekkesi'nin diğer tekkelerden farklı bir yanı var mıydı?

Atatürk tarafından korunmuştur. İstiklal Savaşı'ndan önce İtpe tûleğle mermiye ihtiyâç olduğundan Özbekler Tekkesi selerber olmuş. Osmanlı'dan kalma silah, malzeme depolarını bildiklerinden, anlaşıp gece Anadolu'ya gönderiyorlarmış. Adnan Adıvar, Halide Edip gibi değerlerin Ankara'ya intikalini sağlamak gibi görevlerde de bulunmuşlar. Çok hizmet ettiklerinden Atatürk, Özbekler hangî bütün tekkeleri kapattı.

Lâle ve Nergis Hanımlar'ın evlerinde de musiki toplantıları yapılıyordu, değil mi?

Lâle ve Nergis Hanımlar Udi Nevres Bey'in talebeleriydi. Batı müziğine aile geçtikleri eserleri plaklarına intikal ettirmişlerdir. Münir Nurettin Hoca'yla meşk ettiğim sıralarda, bir gün "Seni, bir yere götüreceğim, bu evde iki kardeşle tanıştıracam. Lâle, Nergis Hanımlar, Udi Nevres Bey'den meşk etmişlerdir," diyerek, beni Lâle, Nergis kardeşlerin Maçka semtindeki Bronz sokak Bronz apartmanındaki evlerinde yapılan müzik çalışmalarına götürdü. O günden sonra her hafta bu meşkiye devam etdim. Atatürk'ün Türk Musikiyle ilgili aynf arkadaşları udi bestekâr Teflik Kılıçcıoğlu'ndan şarkî formunda eserler meşk etmesiyle başlamıştır. Udi Teflik Kılıçcıoğlu, Nergis Hanım'ın dayısı imiş, bunu kendisinden öğrendim.

Bu toplantılara kimler gelirdi?

Vahit Rıza Zübü, Münir Nurettin Selçuk,...

Ne kadar devam etti?

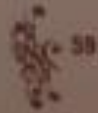
1-2 sene devam etti.

Ceramepaşa'da Cahit Gözkân'ın evindeki musiki toplantıları nasıl olurdu?

Evet, Cahit Bey çok elendi, dürsel ve çelebi birisiydi. Evindeki sohbetler de yâhane olurdu, güzel de musiki yapılırdı. Son yaptığım konserlerin provalarını Cahit Bey'in evinde yaptım. Cahit güzel ud çelirdi. Konser yaptığım zamanlar bazen Cahit'i bazen de Yorgo'yu aldım. Sinema salonunda verdiğim son iki konserimin provasını Cahit Bey'in evinde yapmışım.

Söz olarak kimler gelirdi?

Sadi İğray, Fikret Kuluğ gelirdi.



da akılda talim ettirilmiş olur. Alâeddin hocamın eğitim metodu, çok tekrar üzerine kurulmuştur. Kendisinin bitmek tükenmek bilmeyen enerjisi ve tabiatındaki eser söyleme yorumlama aşkı, bu meydana âdeta kendi için yaptığı derslerinde talebeleri için bulunmaz bir fırsattır.

1981 yılında İstanbul Radyosu'nda bu dersleri gördüğümüz zamanlarda, terk-i edip ettiğimin bile farkına varmadan her dersin sonunda Hoca'ya en az 10 eserlik bir liste verir; bunların notalarını isterdim. Bu eserler o zamanlar takib ettiğim, yayın saatleri belli olan neşriyatlardan tesbitle; fakat notasına ulaşma imkânım olmayan eserlerdi... Hoca, kendine has babayâni gülüşü ile listeyi alır, ertesi hafta eksiksiz getirirdi. Notalardan bazılar orijinal el yazması olurdu ki bunları kopya edip geri getirmemi isterdi. Sonra Radyodan beraber çıkar Cumhuriyet Caddesi boyunca Vali Konağı-Cadde-si girişine kadar yürürdük. Sonra Hoca Vîşnezade'ye; fakir de o yıllarda kaldığım Tepebaşı-Aynalı-çeşme sokağındaki bekâr evime giderdim. Radyoda iki saatten fazla, durmaksızın ders yapmış olan Hoca; hastaneden omuzlarına çönelenmiş; en taze hali ile durduğunu bizim görebildiğimiz, fakat kendisinin fark etmediği; belki de fark etmek istemediği yorgunluğunu hiç umursamadan neye ile gülerken, enerjisi ile de talebelerine canlılık kazandıran hali ile nasıl bu kadar dinç ve öğretme aşkı ile doluydu?...

Aslında Hoca'nın adımları ile on dakikalık mesafe, Radyodaki dersten sonra, akşam karanlığında yolda da devam eden meşk yüzünden yarım saati bulurdu. Bu meşkler için benim bir konu tespit edip de soru sormama gerek yoktu. Ben sadece Hoca ile yürümeye talip olurdum, gerisini Hoca tamamlar ve ayaküstü meşk başlardı...

Büyük meşk etmiş olduğu hocaları; Münir Nûreddin Bey'den, Zeki Anıl Bey'den, Fehmi Tokay'dan, Nûri Halil Poyraz veya Nebiloğlu İsmâil Hakkı Bey'den; bazen Sadeddin Kaynak'tan hem eser okur, tenkid eder bazen de bu eserlerle ilgili teknik bilgileri ya da varsa hikâyelerini anlatırdı. Her zaman tanıdığı bestekârlar değil elbette; çoğu zaman da kendi meşk etmiş olduğu -veya Radyodaki derste meşk edilen klasik eserlerin değişik versiyonlarından bahisle, yanımızdan geçeriye aldımada; eseri baştan sona okurdu. "Müstâk-ı Cemâlin Gece Gündüz Dil-i Şeydâ" adlı Dede'nin Suzinâk bestesinin meydan fasillerinde okunan tarzını yürürken yaptığımız bu meşlerde öğrenmişim... Yıl ayınındaki Askerî Müze'nin giriş kapısına gelindiğinde, henüz bitmemiş ders yarım bırakılmaz; ayaküstü oracıkta tamamlandıktan sonra vedalaşılırdı.

Alâeddin Yavaşca'nın yagındaki ve sosyal statüsündeki bir sanatkârın bu samimi sohbetten yaptığı bendemizkindim, ne idim?...

...Devletin başına hoca olarak tayin ettiği, ondan geçerli not almakla yükümlü, birkaç ay önce taradığı yemini yapılarında genç bir talebe sadece...

Yazının başında da arz etmiştim ya; burası tam yeri tekrar zikretmek gerek; insan ya babasına, ya da alene vâkıf verene "Veliyyi ni'matını" der... Ben bunu söylerken hangi vâkıfı seçmeliymi kâfâf veremedim. Bu sebeple her ikisini de şerefle sahipleniyorum.

1981 yılında başlayan meşkim, özel olarak vuku bulmasa bile Hoca'nın Radyodaki şefliğinde; bazıları "Klasik Erkekler Korosu" icraları ve takip ettiğim solo neşriyatlarında devam etti. Zaman zaman özel müzik mesailimiz için yaptığımız sohbetler ve meşkler de var elbette, fakat 1996-1998 yılları arasında Devletbanede her ayın son Pazar günü yapılan, eksiksiz yaklaşık iki buçuk yıl süren meşkler vardı ki; bu meşkler tarihe kaydetmek gerekir.

Hoca'nın önceden hazırladığı, her bir bir ders niteliğinde eserleri toplu olarak kendisini dinleyen talebelerine okuması ve sesli kayıt altına alınmasına mübâdereli ile yapılan meşhlon 1999'u yılları.

...ÜSLUP

Musiki âleminde, temâyüz ettiği gençlik yıllarında, Münir Nûreddin Selçuk gibi bir ses ustasının varlığı ve O'na yakın olması kendisi için bulunmaz bir nimet olmuştur. Âlîeddin Yavaşca, bu şansı iyi değerlendiren sanatçıların en başında gelir. Münir Bey'i boş yere takiden ibaret kalmamakla beraber, diğer tavrı sahibi musikînasılardan da, ki bunların en başında Zeki Ârif Atsergin gelmektedir, istifade ile kendine mahsûs bir tavrı ihtirâ etmiştir.

Bu tavrı kendisinden önce duyulmadığı gibi, kendisinden sonra da, başta Büyük Usta Bekir Sıdı Sevgin olmak üzere birçok ses sanatçısı tarafından benimsenerek ve günümüzde de kullanılarak geleceğe intikâl edeceğini daha ilk meydana çıktığı zamanlarda tesci edilecektir...

Âlîeddin Yavaşca, Sadeddin Kaynak başta olmak üzere devrin önemli hatâlarıyla ve lekke münte-sibi olmakla geleneksel tekke tavrına hâkim ve dinî musikîyi bilen musikînaslarla gerek dostluk, gerekse hoca-talebe ilişkisi ile ünsiyet kurarak, kendisi hâfız olmamasına rağmen geleneksel icrâ üslubunun temellerini bilinçli atmıştır. Bugün, kaydedilmiş icralarında duyulan, fakat zamana ve okuduğu forma göre şekillendirdiği "goy-goy" bu üsluba en müşahhas emesâdır. Özellikle XVIII. asır ve öncesinde bestelenmiş eserlere dair icralarında net duyulan bu üslubun, 20. ve 21. yüzyıl şarkı formunda da hissediliyor olması çok önemlidir. Bundan başka çeşitli nüansları, nota hâsıcı yaptığı icrâ edilen forma ve elhânın tümüne aykırı olmayacak süsleme melodîler, ayrıca sesini gahena münhasır "kafa sesi" tabir edilen tarzda ve yerinde uygulanan glissando ile kullanması ve bütün bu müzik hareketlerini geleneksel icrâ üslubunu muhafaza ederek yapması Âlîeddin Yavaşca'ya has özelliklerdir.

Münir Bey'den sonra Âlîeddin Yavaşca'nın eser icra üslubunda etkili olan en önemli hocası kuşkusuz Zeki Ârif Bey'dir. Uzunca bir dönem bestekârlık tarzını da etkileyen Zeki Ârif Atsergin, Âlîeddin Yavaşca'nın müzik felsefesinin oluşmasında da etkili olmuştur. Müzik, sadece çalma-söyleme sanatından ibaret değildir. İste, bu ilmi öğrenmekte ve talep edenlere öğretmekteki hüneri, Üstad-ı-nâzihin Âlîeddin Yavaşca'ya ilahî bir lütf olarak böylece öğretilmiş, bu emanet kendisi tarafından hatâ düşürmek-sızın taşınmış ve geleceğe intikâl ettirilmesi ile de misyon yerine getirilmiştir. Ve'nî hâsır-ı kalâm, suâlin cevâbı hazırdır.

...EZ-CÜMLE

Ez-cümle olmaya tenezzûlen kabul buyurduğu talebelerinin en büyük arzusu ise, tekefindaki sesi yavaşca-mız sürece duyabilmektir; "... Oğlum, nasilsin... Özledik yâ hû..."

