



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**KLASİK TÜRK MÛSİKÎSİNDE KLASİK ÜSLUP VE
TANZİMAT DÖNEMİ'NDEN ERKEN CUMHURİYET
DÖNEMİ'NİN SONUNA KADAR SÜREKLİLİK VE
DEĞİŞİMİNDEKİ SİYASAL DİNAMİKLER**

Oğulcan Güven TURAN

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Barış GÜRKAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

ARALIK 2023



**KLASİK TÜRK MÛSİKÎSİNDE KLASİK ÜSLUP VE TANZİMAT
DÖNEMİ'NDEN ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NİN SONUNA
KADAR SÜREKLİLİK VE DEĞİŞİMİNDEKİ SİYASAL DİNAMİKLER**

Oğulcan Güven TURAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

ARALIK 2023

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Oğulcan Güven TURAN

01.12.2023

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencisi Oğulcan Güven TURAN tarafından hazırlanan “Klasik Türk Mûsikisinde Klasik Üslup ve Tanzimat Dönemi’nden Erken Cumhuriyet Dönemi’nin Sonuna Kadar Süreklilik ve Değişimindeki Siyasal Dinamikler” başlıklı tez çalışması 01/12/2023-15.10 tarih ve saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

Başkan: Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı)

Kabul **Ret**

<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
-------------------------------------	--------------------------

Üye: Doç. Dr. Fatma Münevver ŞENDURAN

(Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı)

<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
-------------------------------------	--------------------------

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Barış GÜRKAN

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı)

<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
-------------------------------------	--------------------------

KLASİK TÜRK MÜSİKİSİNDE KLASİK ÜSLUP VE TANZİMAT
DÖNEMİ'NDEN ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NİN SONUNA KADAR
SÜREKLİLİK VE DEĞİŞİMİNDEKİ SİYASAL DİNAMİKLER

(Yüksek Lisans Tezi)

Oğulcan Güven TURAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Aralık 2023

ÖZET

Bu çalışma, klasik Türk mûsikîsinde edimsel bir fenomen olan klasik üslubun söylemsel boyutta ifadesini, klasik üslubun bileşenlerini tanımlayarak sunmanın yanı sıra Tanzîmat ve Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki siyasal uygulamaların, klasik üslubun süreklilik ve değişimi üzerindeki etkisini inceler. Bu noktada ilk olarak üslup ile alakalı kavramsal bir perspektif sunulmaktadır. Bu kapsamda, üslubun etimolojik kökeni ile Batı müzik literatüründeki ve klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerindeki karşılığına yer verilmiştir. Bu kavramsal bölümün sonunda ise süreklilik ve değişim kavramları ile bir sunum yapılmaktadır. Tezin ilk bölümünde ise öncelikle klasik Türk mûsikîsine yönelik tanımlamalara yer verilmiş, sonrasında klasik üslubun ses, saz, söz ve besteleme bileşenleriyle birlikte klasik Türk mûsikîsi icracılarının sanatsal değerlendirmeleri konu edilmiştir. Sonrasında tezin ana hedefi olan, siyasal uygulamaların klasik üslubun süreklilik ve değişimi üzerindeki etkisine odaklanılmaktadır. Bahsedilen politikalar Batılılaşma eksenli ilerlediğinden, ilk olarak bu kavramın arka planındaki tarihsel sürece yer verilmiştir. En nihayetinde ise Tanzîmat ve Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki -müzik ile ilgili- batılılaşma politikalarının klasik üslubun süreklilik ve değişimi üzerindeki etkisi araştırılmaktadır. Bu noktada toplumsal bir uğraş alanı olan müziğin toplumdaki değişimlerle ve bu değişimlerin getirdiği politikalarla şekillendiğini söylemek gerekir. Nitekim çalışmada konu edilen klasik Türk mûsikîsi ve içerisindeki ifade biçimi olan klasik üslup da tarihsel süreçteki politikalardan etkilenmiştir.

Bilim Kodu : 40106
Anahtar Kelimeler : Klasik Türk mûsikîsi, klasik üslup, süreklilik ve değişim
Sayfa Adedi : 155
Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Barış GÜRKAN

THE CLASSICAL STYLE IN CLASSICAL TURKISH MUSIC AND THE
POLITICAL DYNAMICS IN ITS CONTINUITY AND CHANGE FROM THE
TANZIMAT PERIOD TO THE END OF THE EARLY REPUBLIC PERIOD

(M.Sc. Thesis)

Oğulcan Güven TURAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

December 2023

ABSTRACT

This study presents the expression of the classical style, which is a performative phenomenon in classical Turkish Music, in the discursive dimension by defining the components of the classical style, as well as examining the impact of political practices in the Tanzimat and Early Republic Period on the continuity and change of the classical style. At this point, firstly, a conceptual perspective regarding style is presented. In this context, the etymological origin of the style and its equivalent in Western music literature and classical Turkish music practitioners are included. At the end of this conceptual section, a presentation is made with the concepts of continuity and change. In the first part of the thesis, first of all, definitions of classical Turkish music are given, and then the voice, instrument, lyrics and composition components of the classical style, as well as the artistic evaluations of classical Turkish music performers, are discussed. Afterwards, it focuses on the effect of political practices on the continuity and change of the classical style, which is the main target of the thesis. Since the mentioned policies are based on Westernization, the historical process behind this concept is first included. Finally, the impact of westernization policies - related to music - in the Tanzimat and Early Republic Periods on the continuity and change of the classical style is investigated. At this point, it should be said that music, which is a field of social endeavor, is shaped by the changes in society and the policies brought about by these changes. As a matter of fact, the classical Turkish music discussed in the study and the classical style, which is the form of expression within it, were also affected by the policies in the historical process.

Science Code : 40106
Key Words : Classical Turkish music, classical style, continuity and change
Page Number : 155
Supervisor : Assist. Prof. Dr. Barış GÜRKAN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
NOTALAR LİSTESİ	ix
TANIMLAR VE KISALTMALAR.....	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. YÖNTEM.....	5
2.1. Kavramsal Çerçeve	5
2.2. Araştırma Modeli	5
2.3. Evren	6
2.4. Örneklem.....	6
2.5. Örnekleme (Örneklem Seçimi)	6
2.6. Varsayımlar	7
2.7. Kapsam ve Sınırlılıklar.....	7
2.8. Veri Toplama Teknikleri	7
2.9. Verilerin Analizi.....	7
3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	9
3.1. “Üslup” Kavramına Yönelik Kavramsal Çerçeve	9
3.1.1. “Üslup” Kavramının Etimolojik Kökeni ve Sözlük Anlamı	9
3.1.2. Batı Müzik Literatüründe Müzikal Üslup	11
3.1.3. Klasik Türk Mûsikîsi İçerisindeki Bir İfade Biçimi Olarak “Klasik Üslup”	15
3.2. Klasik Türk Mûsikîsi Geleneğinde Süreklilik ve Değişim	20
4. KLASİK TÜRK MÛSİKÎSİNDE KLASİK ÜSLUP	27
4.1. Klasik Türk Mûsikîsine Yönelik Tanımlamalar	27

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 4.1. Sesin oluşturulma süreci.	53
Şekil 4.2. Rezonans odaları.	55
Şekil 4.3. Sesin tınlama bölgeleri.	56
Şekil 4.4. Gırtlaktaki ses tellerinin görünümü.	58



NOTALAR LİSTESİ

	Sayfa
Nota 4.1. Bayâtî beste söz bölümü.....	38
Nota 4.2. Bayâtî beste söz bölümü bekir sıdkı sezgin icrâsı.....	39
Nota 4.3. Bayâtî beste terennüm bölümü.....	40
Nota 4.4. Bayâtî beste terennüm bölümü bekir sıdkı sezgin icrâsı.....	40
Nota 4.5. Uşşâk şarkı.....	41
Nota 4.6. Uşşâk şarkı alâeddin yavaşça icrâsı.....	42
Nota 4.7. Hüzzâm beste.....	43
Nota 4.8. Hüzzâm beste bekir sıdkı sezgin icrâsı.....	43
Nota 4.9. Hüzzâm beste alâeddin yavaşça icrâsı.....	44
Nota 4.10. Hüzzâm beste doğan dikmen icrâsı.....	44
Nota 4.11. Trt notasından kesit 1.....	44
Nota 4.12. Bekir sıdkı sezgin icrâsından kesit 1.....	45
Nota 4.13. Alâeddin yavaşça icrâsından kesit 1.....	45
Nota 4.14. Trt notasından kesit 2.....	45
Nota 4.15. Bekir sıdkı sezgin icrâsından kesit 2.....	45
Nota 4.16. Alâeddin yavaşça icrâsından kesit 2.....	45
Nota 4.17. Doğan dikmen icrâsından kesit 1.....	46
Nota 4.18. Trt notasından kesit 3.....	46
Nota 4.19. Bekir sıdkı sezgin icrâsından kesit 3.....	46
Nota 4.20. Alâeddin yavaşça icrâsından kesit 3.....	46
Nota 4.21. Doğan dikmen icrâsından kesit 2.....	46
Nota 4.22. Segâh ilâhî.....	47
Nota 4.23. Segâh ilâhî kânî karaca icrâsı.....	48
Nota 4.24. Çârgâh tevşîh.....	49
Nota.4.25. Çârgâh tevşîh kânî karaca icrâsı.....	50

	Sayfa
Nota 4.26. Hüzûâm ilâhî.....	51
Nota 4.27. Hüzûâm ilâhî kânî karaca icrâsı.....	52
Nota 4.28. Ferahfezâ peşrev.....	64
Nota 4.29. Ferahfezâ kâr.	65
Nota 4.30. Gûlizâr murabbâ beste.....	67
Nota 4.31. Gûlizâr murabbâ beste meyân bölümü.....	69
Nota 4.32. Gerdâniye nakış beste.....	71
Nota 4.33. Dilkeşhâverân nakış ağır semâî.....	72
Nota 4.34. Hüzûâm murabbâ ağır semâî.....	73
Nota 4.35. Hisâr nakış yürük semâî.....	74
Nota 4.36. Hisâr nakış yürük semâî devamı.....	75
Nota 4.37. Yegâh murabbâ yürük semâî.....	76
Nota 4.38. Hicâz şarkı.....	77
Nota 4.39. Mâye saz semâîsi.....	78
Nota 4.40. Çârgâh âyîn-i şerifi birinci selâmdan kesit.....	79
Nota 4.41. Acem bûselik âyîn-i şerifi ikinci selâm.....	80
Nota 4.42. Uşşâk âyîn-i şerifi üçüncü selâmın ilk kısmı.....	81
Nota 4.43. Uşşâk âyîn-i şerifi üçüncü selâmın yürük semâî kısmının ilk bölümü.....	82
Nota 4.44. Uşşâk âyîn-i şerifi son peşrev.....	83
Nota 4.45. Uşşâk âyîn-i şerifi son yürük.....	83
Nota 4.46. Acemaşîrân murabbâ ağır semâî.....	86
Nota 4.47. Acemaşîrân şarkı.....	87
Nota 4.48. Hüzûâm besteden bir kesit.....	89
Nota 4.49. Hüzûâm besteden bir kesit bekir sıdkı sezgin icrâsı.....	90
Nota 4.50. Hicâz hümâyûn saz semâîsi (birinci hâne ve mülâzime).	91

	Sayfa
Nota 4.51. Mâhûr peşrev (birinci hâne).	92
Nota 4.52. Hisâr ağır semâî.	94
Nota 4.53. Hisâr ağır semâî meyân bölümü.	95
Nota 4.54. Sûzidil murabbâ beste.	97
Nota 4.55. Uşşâk saz semâisi (birinci hâne).	99
Nota 4.56. Uşşâk saz semâisi necdet yaşar icrâsı (birinci hâne).	99
Nota 4.57. Acemaşîran peşrev (bir usûl).	100
Nota 4.58. Acemaşîran peşrev niyâzî sayın icrâsı (bir usûl).	100
Nota 4.59. Uşşâk saz semâisinin trt notasından bir kesit (iki ölçü).	101
Nota 4.60. Uşşâk saz semâisi yurdal tokcan icrâsı (iki ölçü).	101
Nota 4.61. Uşşâk saz semâisi necati çelik icrâsı (iki ölçü).	101
Nota 4.62. Uşşâk saz semâisi necdet yaşar icrâsı (iki ölçü).	101
Nota 5.1. Hammâmîzâde ismâîl dede efendi'nin râst şarkısı.	117
Nota 5.2. Hammâmîzâde ismâîl dede efendi'nin rast kâr-1 nev'inden bir kesit.	118
Nota 5.3. Mısırlı ibrahim efendi'nin acemaşîrân sâz semâisi.	119
Nota 5.4. Tanbûrî cemil bey'in nihâvend şarkısını zemin bölümü.	120
Nota 5.5. Tanbûrî cemil bey'in eviç şarkısının zemin bölümü (nazirin yok senin).	121
Nota 5.6. Hüseyin sadettin arel'in buselik oyun havası.	128
Nota 5.7. Hüseyin sadettin arel'in nihâvend saz semâisi.	129
Nota 5.8. Refik fersan'ın sultâniyegâh sirtosu (birinci hâne ve teslim).	131
Nota 5.9. Refik fersan'ın acemaşîrân saz semâisi (birinci hâne ve teslim).	132
Nota 5.10. Hüseyin sadettin arel hicâz saz eseri.	133
Nota 5.11. Reşat aysu'nun hicâz saz semâisi (birinci hâne ve teslim).	139
Nota 5.12. Reşat aysu'nun nihâvend saz semâisi (birinci hâne ve teslim).	139

TANIMLAR VE KISALTMALAR

Tanımlar

Aydınlanma: (*İng. enlightenment*). “Avrupa’da 17. yüzyılın ikinci yarısıyla, 19. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan ve önde gelen birtakım filozofların akli insan yaşamındaki mutlak yönetici ve yol gösterici yapma ve insan zihniyle bireyin bilincini, bilginin ışığıyla aydınlatma yönündeki çabalarıyla seçkinleşen kültürel dönem, bilimsel keşif ve felsefi eleştiri çağı, felsefi ve toplumsal hareket” (Cevizci, 2020:201).

Batıcılık: (*İng. occidentalizm*). “Batılılaşma hareketinin temelinde bulunan bakış açısına; geleneksel inanç, yerleşik düşünce ve kurumlardan vazgeçip, hâkim uygarlık olarak görülen Batı’nın düşünce, kurum ve değerlerini benimseyip yerleştirme mücadelesi içinde olma tavrı” (Cevizci, 2020:240).

Batılılaşma: (*İng. occidentalization*). “Dünya tarihinin son iki yüzyılda ortaya çıkmış olan endüstri evresinde, Batı uygarlığı dışında kalan uygarlık ya da devletlerin, Batı’yı son dönemde belirleyen, onu Batı yapan fikir ve teknikleri benimseme yaklaşımı ya da hareketlerine verilen ad” (Cevizci, 2020:240).

Gelenek: (*İng. tradition*). “Gerçek ya da hayali bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima ederken, belirli eylem normlarını kutsayan pratik veya uygulamalar bütünü; toplumda tarihsel olarak yerleşmiş ve bireylerce farkında olmadan benimsenen ve paylaşılan ortak tutum, davranış ve değer yargıları bütünü. Bir topluluğun, mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla, kendinden önceki kuşaklardan devraldığı, belli bir dönüşüme uğratarak sonraki nesillere aktardığı, başta inançlar, düşüncüler ve kurumlar olmak üzere, her türlü sosyal pratik” (Cevizci, 2020: 857).

Geleneksel Müzik: (*İng. traditional music*). “Türsel bağlamda müziğin herhangi bir dış etkiye, değişime ve modernizasyona maruz kalmaksızın, en ufak değişimlerle ya da aslına en yakın (en otantik biçimiyle) özellikleriyle taşınmış” olan müziğe verilen addır (Dönmez, 2019: 79).

Geleneksel Toplum: (*İng. traditional society*). “Kentli, kapitalist, modern endüstri toplumunun tam zıddı olan toplum” geleneksel toplum olarak adlandırılır (Cevizci, 2020: 859). “Bu toplumun modern toplumdan en önemli farkı davranışlarının, toplumsal cinsiyet rollerinin, tören ve törelerinin ve benzeri tüm davranış, ekonomi ve kültür kalıplarının geleneksel bir biçimde, eş deyişle sanayi devriminin yol açtığı modernleşmenin evvelindeki (tarım toplumu) sosyal düzene göre düzenlenmiş olmasıdır” (Dönmez, 2019: 80).

Geleneksel: (*İng. traditional*). “Bir toplumun gelenekleriyle ilgili olan unsurlarını; geleneğe, eski alışkanlıklara dayanan şeyi; modern dünyaya değil de, kadim dünyaya ait olanı tanımlamak için kullanılan sıfat” (Cevizci, 2020: 858).

Kültür: (*Fr. culture*). “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin” (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 2019: 1558).

Modern Toplum: (*İng. modern society*). “Batı uygarlığında endüstri devrimi ya da kapitalizmin doğuşu ve teknolojinin gelişimiyle birlikte ortaya çıkıp, bir akılcılık ve bireycilik felsefesine dayanan ve özü itibarıyla durağan ve muhafazakâr olup, kapitalizm öncesi üretim tarzlarına bağlı olan geleneksel toplumun karşısında yer alan toplum türü” (Cevizci, 2020: 1345).

Modern: (*Lat. modernus, modo; İng. modern*) “Kökünü itibarıyla Latince bir sözcük olan modo’dan (son zamanlar, tam şimdi) türetilen modernus, hodiernus (hodie: bugün) terimlerinden gelen ve düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi anlamına gelen sıfat” (Cevizci, 2020: 1334).

Modernizm: (*İng. modernism.*) “Genel olarak, geleneksel olanı yeni olana tabi kılma tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı yeni ortaya çıkana uydurma eğilimi. Bir inanç sistemi ya da öğreti bütününe değişen koşullara uyarlama eğilimi veya düşünce tarzı... Özel olarak da, Batı’da 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve Kilisenin teolojik öğretisiyle toplum teorisini, kentleşme ve endüstrileşmenin, geleneksel otoritenin çöküşü ve liberal/demokratik düşüncelerin yükselişinin ve nihayet modern bilimin etkisiyle dünya görüşünde vuku bulan değişmelerin sonucu olan yeni toplumsal ve politik koşullara uyarlamayı amaçlayan tavır, hareket... Modernizm terimi aynı zamanda ve daha geniş bir felsefi çerçeve içinde, çoğunluk Aydınlanma’yla irtibatlandırılan ideal ve kabuller için kullanılır. Başka bir deyişle, modernizm Aydınlanmayla birlikte gerçekleşen entelektüel dönüşümün ortaya çıkardığı dünya görüşünü, hümanizm, dünyevileşme ve demokrasi temeli üzerine yükselen bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insanmerkezci ideolojiyi ifade eder” (Cevizci, 2020: 1342).

Modernleşme: (*İng. modernization*). “Eski ve geleneksel toplumların modern olmalarına, moderniteye ulaşmalarına imkân veren süreçler için kullanılan genel terim. Sınırları genişleyen kapitalist dünya pazarının hızlandırdığı bilimsel ve teknolojik keşiflerle yeniliklerin, sanayideki ilerlemelerin, nüfus hareketlerinin, ulus devletlerin ve kitlesel hareketlerin doğuşuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimlerin birliği” (Cevizci, 2020: 1342-1343).

Modernlik: (*İng. modernity*). “Şimdiki zamanın ya da halihazırda olanın temel özelliklerini, kendine özgülük ya da yeniliğini, onu kendisinden önceki çağ ile karşılaştırmak suretiyle kavrama fikrini ifade eden, modern toplumların temel ve olmazsa olmaz özelliklerini betimleme tavrı; bilimsel ve teknolojik akıllaşmanın sosyal yaşamın her alanına yaygınlaşma yönelimi için kullanılan terim” (Cevizci, 2020: 1343).



Kısaltmalar

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
akt.	Aktaran
çev.	Çeviren
Fr.	Fransızca
İng.	İngilizce
TDK	Türk Dil Kurumu
TRT	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
vb.	Ve benzeri
vs.	Vesair
yy.	Yüzyıl

1. GİRİŞ

Müzikoloji disiplini, hem fen bilimlerinin hem de toplum bilimlerinin kuram ve veri havuzu kapsamında bilgi üretmeye çalışan disiplinlerarası bir bilim dalıdır. Nitekim müzik, hem doğal hem de toplumsal bir yapıya sahiptir. Bu kapsamda müziğin, (ya da daha özel anlamda sesin) doğadaki karşılığına yönelik bir çalışma yapıldığında, fizik ve akustik gibi pozitif bilimlerden yararlanılarak bilgi üretmeye çalışılırken; toplumdaki karşılığına yönelik bir çalışma yapıldığında, sosyoloji, antropoloji, tarih, siyaset ve psikoloji gibi toplum bilimlerinden yararlanılarak bilgi üretmeye çalışılır. Bu açıdan müzikoloji; disiplinlerarası çalışmayı gerekli kılar. Bu çalışma ise toplum bilimlerinin veri ve kuram havuzundan yararlanarak bilgi üretmeyi hedeflemektedir.

Müzikoloji disiplini, diğer sosyal bilimler disiplinlerinin günümüzdeki paylaştığı ortak ilgi ve motivasyonla bir süredir kültürel unsurların değişen ekonomik, teknolojik, siyasi, inançsal ve demografik ilişkiler ağına tepkisine müzik özelinde odaklanmaktadır. Diğer kültürel fenomenler gibi müzik de -doğası gereği- kimi durumlarda değişime direnirken, kimi durumlarda çeşitli düzeylerde değişir. Müzik kimliğinin en önemli bileşenlerinden biri olarak karşımıza çıkan üslup da o müziği kendi müziği olarak benimseyen toplumun yaşamının tüm dinamikleriyle ilişkili olarak bazı durumlarda süreklilik sergilerken bazı niteliklerinde değişime izin verir. Bu durum, geçmişe yönelik yazılı ve işitsel/görsel materyallere odaklanıldığında açıkça kendini gösterir.

Ekonomik, teknolojik, toplumsal unsurlar gibi üslup kapsamındaki süreklilik ve değişimler üzerinde belirleyici olan farklı kategorilerden biri de ülkedeki müzik pratiklerine doğrudan veya dolaylı etki eden siyasi kararlar ve uygulamalardır. Bu kararlardan etkilenen müzik türleri içinde çalışmanın odaklandığı müzik geleneği ise klasik Türk mûsikîsidir¹. Dolayısıyla çalışmada odaklanılacak siyasal kararlar ve uygulamalar da bu müzik geleneği üzerinde dolaylı veya doğrudan etkisi olan siyasi kararlar olacaktır.

¹ Bu çalışmada “klasik Türk mûsikîsi” adlandırması kullanılmaktadır. Bu isim tamlaması içinde “müzik” yerine “mûsikî” teriminin tercih edilmesinin sebebi, bu müziğin icrâcıları ve dinleyicilerinin bir kimlik işaretleyicisi olarak kendi müziklerini tanımlamakta ağırlıklı olarak “mûsikî” terimini tercih ediyor olmalarıdır.

Çalışmanın kavramsal çerçeve bölümünün içerisinde ilk olarak, üslup ile ilgili kavramsal açıklamalar sunulmaktadır. Bu kısımdan sonra çalışma özelinde ele alınan klasik üsluba yönelik bir bölüm yer almaktadır. Kavramsal çerçeve bölümünün sonunda süreklilik ve değişim kavramlarına yönelik bir bakış açısı oluşturularak bölüm tamamlanacaktır. Çalışmanın klasik Türk mûsikisinde klasik üslup başlıklı kısmında, ilk olarak klasik Türk mûsikisine yönelik tanımlamalar yer almaktadır. Sonrasında konu edilen klasik üslubun ses, saz, söz ve besteleme bileşenleri yer almaktadır. Ayrıca bu kısmın sonunda klasik Türk mûsikisi icrâcılarının sanatsal değerlendirmeleri de yer almaktadır. Çalışmanın klasik üslubun süreklilik ve değişimindeki siyasal dinamikler başlıklı kısmında ise ilk olarak, Batılılaşma ile ilgili tarihsel bir arka plan oluşturulacak sonrasında Tanzîmat Dönemi'nden Cumhuriyet'e kadar uygulanan müzik politikalarının klasik üslubun süreklilik ve değişimindeki etkisi tartışılacaktır. Çalışmanın son bölümünde ise öncelikle Cumhuriyet'in müzik ideolojisine ve bu ideolojiye getirilen eleştirilere yer verilecek, daha sonra Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki müzik politikalarının klasik üslubun süreklilik ve değişimi üzerindeki etkisi araştırılacaktır.

Problem Durumu

Klasik Türk mûsikisi yüzyıllar boyunca, hafızaya dayalı olan “meşk” yöntemiyle aktarılmıştır. Meşk sisteminin hafızaya dayalı olan bu sözlü aktarımı, icrâlarda da farklılıkları beraberinde getirmiştir. Her öğrenci, öğrendiği eseri, hocasından meşk ettiği şekliyle söylemiş ve sonraki nesillere aktarmıştır. Bu noktada icrâ özellikleri ve ses üretim biçimlerinin bir yönüyle saklı kaldığını söyleyebiliriz. Öte yandan, 19. yy ve öncesinde üretilen seslerin ve icrâ anlamındaki nüansların hangi özellikleri barındırdığı konusu, günümüze ulaşan ses kayıtları olmaması nedeniyle belirsizliğini korumaktadır. Bahsedilenler ses ve saz icrâsı için geçerli olsa da -ses kayıtlarının öncesinde (ve sonrasında)- bestelemede klasik üslubun özellikleri ile ilgili bir veri havuzu oluşturulabilir. Bütün bunların yanında ses kayıt teknolojilerinin toplumsal yaşama dâhil olduğu süreçler de -ses ve saz icrâsı bakımından- önemli bir izlenim sağlayacaktır. Ulaşılan bu verilerin klasik üsluptaki süreklilik ve değişimi tespit etmeyi kolaylaştıracağı açıktır.

Hiçbir şekilde tamamlanmayan bir süreç olarak sürekli inşa halinde olan üslup, toplumun geçirdiği evreler içerisinde şekillenmekte ve yeniden yorumlanmaktadır. Bu

durumda üslup toplumsal ve tarihsel olgulardan bağımsız olarak düşünülemediğinden dolayı, oluşan üslup farklılıklarının arkasında yatan nedenler bu dinamikler perspektifinde ortaya konulacaktır. Çalışma özelinde ise hem klasik üslubun bileşenlerine hem de klasik üslubun süreklilik ve değişimindeki siyâsal dinamiklerine yönelik bir inceleme içerisine girilerek, bahsedilen tarihsel ve toplumsal evrelerin müziksel olgulardaki tezahürü açıklanmaya çalışılacaktır. Genel olarak müziksel olguları yalnızca söz konusu pratiğin içerisinden anlamaya çalışmak, belirli ve tek taraftan yapılan yargıları barındıracağından, klasik üslubun süreklilik ve değişiminin, müzikle doğrudan ilişkili toplumsal dinamikler perspektifinden değerlendirilmesi, bütüncül bir kavrayış sağlayacaktır. Bahsedilen bu unsurlar çalışmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

Alt Problemler

- 1) Üslup kavramına yönelik olarak değerlendirilebilecek unsurlar nelerdir?
- 2) Klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerince, üslup üzerine -özelde klasik üslup üzerine- yüklenen anlamlar nelerdir?
- 3) Klasik Türk mûsikîsinde süreklilik ve değişime yönelik söylenebilecek unsurlar nelerdir?
- 4) Klasik Türk mûsikîsine yönelik tanımlamalar nelerdir?
- 5) Klasik üslubun ses icrâsındaki bileşenleri nelerdir?
- 6) Klasik üslubun bestelemedeki bileşenleri nelerdir?
- 7) Klasik üslubun saz icrâsındaki bileşenleri nelerdir?
- 8) Klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerinin sanatsal değerlendirmeleri nelerdir?
- 9) Tanzîmat Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne kadar uygulanan müzik politikalarının klasik üslubun süreklilik ve değişimi üzerindeki etkileri nelerdir?
- 10) Cumhuriyet'in müzik ideolojisini oluşturan unsurlar nelerdir?
- 11) Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının klasik üslubun süreklilik ve değişimi üzerindeki etkileri nelerdir?

Amac

Bu çalışmanın amacı, hem klasik üslubun bileşenlerinin hem de Tanzîmat ve Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının klasik üslubun süreklilik ve değişimi üzerindeki etkilerinin tespitinin yapılmasıdır.

Önem

Klasik Türk mûsikîsindeki icrâ üslupları, doğası gereği sürekli güncellenen yapısı ve her dönemin kendine özgü otantisite isnatları ile varlık gösterir. Bu değişimi bütüncül bir kavrayışla anlamak ve açıklayabilmek, klasik Türk mûsikîsi ve müzikoloji disiplininin yanı sıra diğer sosyal bilim disiplinlerinin veri ve kuram havuzundan yararlanmayı zorunlu kılar. Söz konusu perspektifle getirilecek olan açıklamaların, klasik Türk mûsikîsindeki klasik üslup kavramının algılanışına farklı bir perspektiften ışık tutacak olması, çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

2. YÖNTEM

Çalışmanın bu bölümünde sırasıyla; yöntem, kuramsal çerçeve, araştırma modeli, çalışmanın evren ve örnekleme, (örnekleme) örneklem seçimi, varsayımlar, kapsam ve sınırlılıklar, veri toplama teknikleri ve verilerin analizi yer almaktadır.

Bu çalışmada “nitel araştırma yöntemi” kullanılacaktır.

“Nitel araştırmanın herkes tarafından kabul edilen bir tanımını yapmak güçtür. Nitekim nitel araştırma alanyazınında birçok yazar böyle bir tanım yapmaktan özellikle kaçınır. Bunun nedeni ise “nitel araştırma” kavramının bir şemsiye kavram olarak kullanılmasından ve bu şemsiye altında yer alabilecek birçok kavramın değişik disiplinlerle yakından ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır. “Kültür analizi” (etnografya), “antropolojik araştırma”, “durumsal araştırma”, “yorumlayıcı araştırma”, “eylem araştırması”, “doğal araştırma”, “betimsel araştırma”, “kuram geliştirme” ve “içerik analizi” bu kavramlardan sadece birkaç tanesidir. Tüm bu kavramlar araştırma deseni ve analiz teknikleri açısından birbirlerine benzer yapılara sahip olduğu için “nitel araştırma”, bunları içine alan genel bir kavram olarak kabul edilebilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2021: 36-37).

2.1. Kavramsal Çerçeve

Bu çalışmada üslup kavramı, ele alınacak olan dönemin siyâsal ideolojileri bağlamında değerlendirilecektir. Bu doğrultuda çalışmada konu edilen Tanzimat ve Erken Cumhuriyet Dönemi özelinde etkili olan siyâsal uygulamalar, Batılılaşma perspektifinde ilerlediğinden, çalışmada esas alınan bakış bu olgu etrafında şekillenecektir. Bu olguya yönelik olarak tezin ilgili bölümünde bir perspektif sunulacaktır.

2.2. Araştırma Modeli

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi ile yapılan çalışmalarda da sıklıkla kullanılan “tarama modeli” kullanılacaktır.

“Tarama, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun bir biçimde “gözleyip” belgeleyebilmektir” (Karasar, 2020: 109).

“Genel tarama ise hemen her çalışmada izlenen ‘alanyazın’ ya da ‘literatür taraması’ olarak bilinen bir taramadır. Bu tarama yöntemi; belli bir metnin, kitabın,

belgenin içeriğinde gizli kavram, ilke ve özellikleri anlama ve anlatma amacı ile yapılmaktadır” (Karasar, 2020: 231).

2.3. Evren

Klasik Türk mûsikîsinin süreklilik ve değişimi çalışmanın evrenini oluşturmaktadır.

“Evren (population), araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Bu bütün, ortak özellikleri olan canlı ya da cansız her türlü eleman grubunu içerebilir. Evren soyut bir kavramdır; tanımlaması kolaydır fakat ulaşılması güçtür ve hatta çoğu zaman olanaksız bir bütündür. Örneğin, insanları evren olarak alan bir araştırmacının, tüm insanlara ulaşması ya da onlara genellenebilecek bir başka yol izleyerek tümüyle güvenli bir sonuca varması olanaksızdır! Bu nedenle, araştırmalarda kullanılan “evren” terimini “çalışma evreni” olarak algılamak ve hatta bu başlığı kullanmakta yarar vardır” (Karasar, 2020: 147).

“Çalışma evreni, ulaşılabilen evrendir. Bu yönü ile somuttur. Araştırmacının ya doğrudan gözleyerek ya da ondan seçilmiş bir örnek küme üzerinde yapılan gözlemlerden yararlanarak, hakkında görüş bildirebileceği evren, çalışma evrenidir. Pratikte, araştırmalar, çalışma evreni üzerinde yapılır ve sonuçlar da yalnızca bu sınırlı evrene genellenebilir” (Karasar, 2020: 147).

2.4. Örneklem

Klasik Türk mûsikîsi içerisindeki klasik üslubun süreklilik ve değişimi çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

“Örneklem (sample), belli bir evrenden, belli büyüklükte ve yansızlık (random) kuralına göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir. Araştırmalar, çoğunlukla, örneklem üzerinde yapılır ve elde edilen sonuçlar alındıkları evrene genellenir” (Karasar, 2020: 148).

2.5. Örnekleme (Örneklem Seçimi)

Bu çalışmada örneklem seçimi yapılırken “amaçlı örnekleme” (yargısal), (purposive sampling) işlemi kullanılmıştır.

“Örnekleme (sampling), evrenden örneklem alma işlemidir. Örneklem almanın, yani örneklemin belli ve bilinen kuralları vardır. Ancak o zaman alınan örneklemin evreni temsil edebileceğinin varsayıldığı örneklem terimi kullanılabilir. Bunun için, örneklemin “asgarî büyüklükte ve yansızlık kuralına göre seçilmiş” olma zorunluluğu vardır. Elde edilecek verilerin evreni temsil olasılığı ancak böyle hesaplanabilir. Bu kurala uymadan oluşturulan kümelere, “örneklem” yerine, “çalışma grubu” demek daha doğrudur. Bu durumda bulgular sadece çalışılan gruba aittir” (Karasar, 2020: 149-150).

“Nicel araştırma geleneği içerisinde gelişen, ancak nitel araştırmacılar tarafından da sınırlı biçimde kullanılan olasılık temelli örnekleme yöntemlerinin tersine amaçlı örnekleme yöntemleri, tam anlamıyla nitel araştırma geleneği içinde ortaya çıkmıştır. Patton’a göre, olasılık temelli örnekleme, temsiliyeti sağlama yoluyla evrene geçerli genellemeler yapma konusunda önemli yararlar sağlarken; amaçlı örnekleme, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir. Bu anlamda, amaçlı örnekleme yöntemleri pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yararlı olur” (Yıldırım ve Şimşek, 2021: 116).

Ayrıca amaçlı örneklemede araştırmacı kimlerin seçileceği konusunda kendi yargısını kullanır. Araştırmacı amacına en uygun olanları örnekleme alır.

2.6. Varsayımlar

Bu çalışmada elde edilen argümanların güvenilir olduğu ve -nota arşivinden elde edilen- nota çevirilerinin doğruyu yansıttığı varsayılmaktadır.

2.7. Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu çalışma Tanzimat ve Erken Cumhuriyet Dönemi içerisinde uygulanan Batılılaşma eksenli müzik politikaları ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca çalışmada örnek olarak gösterilen icrâcılar ve eserler, klasik Türk mûsikîsi dinleyici ve icrâcılarının klasik üslup içerisinde değerlendirdiği temsillerdir.

2.8. Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmada belgesel kaynak tarama tekniği kullanılacaktır.

“Belgesel tarama, var olan kayıt ve belgelerden veri toplama tekniğidir. Tarananlar, geçmişteki olguların ânında iz bıraktığı fotoğraf, film, plak, ses ve video kayıt cihazları, CD’ler, çeşitli araç-gereçler; binâ ve heykel gibi kalıntılar; olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi; resmî ve özel yazılar ve istatistikler; tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. kayıtlardır” (Karasar, 2020: 229).

2.9. Verilerin Analizi

Bu araştırmada “içerik analizi” tekniği kullanılacaktır.

Bu analiz “iletilerin açık olan içeriğinin nesnel ölçülebilir ve doğrulanabilir bir açıklamasını yapabilmek amacıyla kullanılmaktadır” (Fiske’den akt. Metin ve Ünal, 2022: 275).



3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

3.1. “Üslup” Kavramına Yönelik Kavramsal Çerçeve

Araştırmanın bu bölümünde öncelikle üslup kavramının etimolojik kökenine yönelik bir çerçeve oluşturulacaktır. Sonrasında müzikteki üslup algısını anlamamız için zemin hazırlayacak ifadelerle geçiş yapılacaktır. Bu bölümde, müzikte üslup ile alakalı alanında yetkin isimlerin ifadeleriyle, kavramın iç dinamiklerinin yansıtılması hedeflenmektedir. Böylelikle dünyada üslup kavramının nasıl karşılık bulduğu ve sosyal bilimler perspektifinde düşünen insanların bu kavrama yüklediği kolektif manalar açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu kısımdan sonra ise klasik Türk müzikîsi içerisindeki üslup algısına ve pratisyenleri tarafından “klasik üslup” olarak adlandırılan bu üslubun kendileri için ifade ettiği anlam biçimine vurgu yapılacaktır. Ayrıca lâ-dînî ve dînî üslup arasındaki sözel ve mekânsal farklılıklara işaret edilip, kavramın sınırları belirlenerek, ele alınan konunun kapsadığı kavram ağı oluşturulmaya çalışılacaktır.

3.1.1. “Üslup” Kavramının Etimolojik Kökeni ve Sözlük Anlamı

İngilizcede “üslup” kelimesi, hem müzik terminolojisi içerisinde hem de genel kullanımında, “style” olarak karşılık bulmaktadır. *Oxford Dictionary of English Etymology* “style” kelimesinin Latince “stilum vertere” ve “stilus” kelimelerinden geldiğini belirtir (Onions, 1966: 879). Bu kelimeler özellikle “yazı” ile ilişkilendirilmiş olup, yazı tarzını simgelemektedir. “Stilum vertere” kelimesi, “kalemi çevir” ve “dönüş stili” gibi anlamlar taşımaktadır. Böylelikle bu kavramın edebiyat ile organik bir bağı olduğunu düşünmek hatalı bir varsayım olmayacaktır. Nitekim etimoloji sözlüğü, kelime kökenine işaret ettikten sonra şunları eklemektedir:

“Yazılı eser; ifade veya söylem tarzı; uygun ad veya unvan; tavır, moda; tarihleri ifade etme şekli” (Onions, 1966: 879).

Üslup kavramının yukarıda belirtilen tanımı üzerine düşünüldüğünde, tanımda sunulan farklı anlamlarının aslında müzikteki üslubun çeşitli boyutlarıyla örtüştüğünü görmek hiç de zor değildir. Müzik, metinlerarasılık perspektifinden bir metindir ve bir ifade ve söyleme sahiptir. Coğrafi boyuttan belirli bir sınıra sahip olabilirken, zaman boyutuyla da belirli bir zaman aralığıyla örtüşüyor olabilir.

Oxford sözlüğüne paralel olarak, *Çağdaş Türkçenin Etimolojisi* sözlüğünde, “stil” kelimesinin, Latince “stilus” kelimesinden geldiği ve bu kelimenin “sivri uç”, “kalem ucu” gibi anlamlar taşıdığı belirtilir (Nişanyan, 2022: 814). Kelime, Latineden türeyen Fransızcada ise “kalem, kalem kullanma şekli, yazı tarzı” olarak karşılık bulmaktadır (Nişanyan, 2022: 814). “Stil” kavramının edebiyat ve onun türevi kültür unsurları ile yakından bağının bu kaynakta da vurgulanması dikkat çekicidir. Ayrıca kavramın “üslup” şeklinde kullanılan karşılığı ise Arapçadan gelmekte olup, “yol, yöntem, usul, tarz” gibi anlamlar ile kullanılmaktadır (Nişanyan, 2022: 928).

Bu etimolojik altyapı ile birlikte kavram, ‘bir işi yapma biçimini ve bu biçimin mâl olduğu dönemi’ yansıtmaktadır. Daha açık bir ifade ile kavramın karşıladığı anlam, ortaya konulan işin yapılma biçimine ve bu üretme biçiminin özdeşleştiği tarihsel aralığa gönderme yapabilmektedir. Bu ifadeleri daha da kuvvetlendirmek açısından kavramın genel sözlüklerdeki anlamlarına yer vermek, analitik olarak işlevsel bir ortam sağlayacaktır. Ancak burada verilen anlamlar, konu odağından uzaklaşmamak için kültürel alandaki karşılıkları ile aktarılacaktır.

Alanında en çok başvurulan kaynaklardan biri olan *Longman Dictionary of Contemporary English* “style” kelimesinin birincil anlamını, “bir şeyi yapmanın, tasarlamamanın veya üretmenin belirli bir yolu, özellikle belirli bir yer, zaman dilimi veya bir grup insan için tipik olan” şeklinde açıklar (Quirk vd., 2014: 1827). Buradan anlaşılacağı üzere kelimenin etimolojik kökeni ve gündelik kullanımı paralellik göstermektedir. Ayrıca kişisel, mekânsal ve tarihsel olgulara yapılan göndermeler kavramın genel hatlarını çizmek açısından belirleyicidir. Sözlük “style” kelimesini, “sanat, edebiyat ve müzik” başlığı altında “belirli bir kişi tarafından veya belirli bir süre boyunca kullanılan tipik bir yazı, resim vb.” (Quirk vd., 2014: 1827) şeklinde açıklayarak, özel anlamda kültürel alandaki karşılığını da benzer bir şekilde yansıtmaktadır. Son olarak *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* ise kavramın kültürel alandaki karşılığını “bir kitap, tablo, bina ve benzeri unsurları belirli bir yazara, sanatçıya, tarihsel döneme vb. özgü kılan özellikler” şeklinde tanımlar (Hornby vd., 2020: 1559).

Konu edilen “stil” kavramı, bireysel olandan tarihsel olana kadar birçok özelliği bünyesinde barındırır. Kavram üzerine kısa bir değerlendirme yapıldığında, öncelikle bireysel olarak başlayan özellikler bütününe toplumsal bir safhaya

geçtiğini, sonrasında tarihsel bir zaman diliminde kendisine yer bulduğunu söyleyebiliriz. Bu doğrultuda bahsi geçen “stil” kavramının ayırıcı özellikleri bizlere, spesifik bir dönemi veya toplumsal grubu niteleyebileceğimiz bir argümanlar bütünü sunmaktadır. “Stil” veya klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerinin kullanmayı daha çok tercih ettiği “üslup” kavramının Türkçe sözlükteki karşılığı, hem bu yargıları desteklemek hem de kavramı dünya genelindeki kullanımıyla kıyaslamak için fayda sağlayacaktır.

Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan *Türkçe Sözlük* “üslup” kavramını şu şekilde açıklar:

“Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz; bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil; sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi” (Akalin vd., 2019: 2451).

Görüldüğü üzere kavramın Türkçe karşılığı da şahsî, tarihsel ve coğrafi bir odağa gönderme yapmaktadır. Üslup kavramı; kültür üreticilerinin, üretilen kültür ürünlerinin ve bu kültür ürünlerinin üretildiği dönemin kendine has özelliklerini yansıtan bir perspektif sunmaktadır. Buraya kadar bu kavramın etimolojik olarak nereden geldiği ve kavrama yüklenen anlamın hangi unsurları bünyesinde barındırdığı açıklanmaya çalışılmıştır. Ancak “müzikal” üslup kavramına, müzik pratisyenleri ve teorisyenleri tarafından yüklenen kolektif manalar, bizi odak noktamıza daha çok yakınlaştıracaktır. Dolayısıyla sıradaki kısımda, dünyadaki (genel anlamda “Batı” kastedilmektedir) müzik pratisyenlerinin ve teorisyenlerinin kavrama yüklediği anlamlardan ve konumuz ile olan bağlantısından bahsedilecektir.

3.1.2. Batı Müzik Literatüründe Müzikal Üslup²

Müzik ve üslup konusundaki çalışmalarıyla alandaki en önemli isimlerden biri olan Leonard Meyer, *Style and Music* adlı kitabında “müzikal” üslubu, “İnsan davranışında veya insan davranışı tarafından üretilen eserlerde, bazı kısıtlamalar

² “Üslup” kavramı, hem klasik Türk mûsikîsi pratisyenleri tarafından hem de gündelik dilde yaygın olarak kullanıldığından, çalışmanın diğer kısımlarında çoğunlukla “stil” kavramının yerine kullanılacaktır.

çerçevesinde yapılan bir dizi seçimden kaynaklanan modellemenin kopyalanması" (akt. Campbell, 1991: 32) olarak tanımlar.

Meyer'in bu tanımının başında, farklı durumlarda başvurulacak "belirli bir müzik türünde, belirli bir zaman ve/veya mekân aralığında" gibi ifadelerin var olduğu ön kabulüne sahip olmalıyız. Zira tüm müzik türleri, Meyer'in tanımındakiyle örtüşecek şekilde bazı kısıtlamalar çerçevesinde yapılan modellemelerin ürünüdür; üslup ise bir müzik türü içinde, belirli bir zaman aralığında ve/veya mekân sınırlılığında yapılan bir dizi seçimle uyulan modellemenin devamlılığını ifade eder.

Meyer bu tanıma ilaveten, bir bileşen olarak dinleyicileri de aksiyona dâhil eder ve üslubun aynı zamanda, "dinleyicileri belirli olayları beklemeye yönlendiren algısal-zihinsel süreçler olduğunu öne sürer" (Campbell, 1991: 32). Buradan da anlaşılacağı üzere, 'ayırdaya varma' işinin içerisinde dinleyici etkin bir role sahiptir. Ancak dinleyicinin duymayı tercih ettiği biçemi tanımlaması durumu, belli özelliklere sahip olan bir ilişkiler ağından -olaylar ve beklentilerden- sonra meydana gelecektir. Meyer'in de ifadesiyle "bu olaylar veya beklentiler gerçekleştiğinde, müzikal ilişkilerin kendilerini gösterdiği düzen ve düzenlilik nedeniyle bireyler müzik üsluplarını tanımlayabilirler" (akt. Campbell, 1991: 32). Bu ilişkiler ağı süreç içerisinde birer kalıp (*pattern*) halini alır. Başka bir ifade ile "Zamanla, bu düzenlilikler bilişsel ağımda birikir ve şemalar olarak kodlanır" (akt. Campbell, 1991: 32). Meyer aynı zamanda üslubun, "arketipsel (ilk ya da asıl numune) kalıpların bir koleksiyonu" (akt. Campbell, 1991: 32) olduğunu söyleyerek -tıpkı "bilim" kavramının "bilimsel bilgiler topluluğu" (Arslan, 2019: 73) olarak kullanılan anlamındaki gibi- bu kalıpları adeta bir kümeye benzetmektedir.

Meyer'in *Style and Music* kitabına yönelik bir makalede ise -yukarıdaki ifadelerin bir ürünü olarak- üslubu tanımlamak için, "muhtemel kısıtlamalar hiyerarşisi" (Meyer'den akt. Basart, 1991: 51) tabiri kullanılmıştır. "Muhtemel kısıtlamalar hiyerarşisi, evrensel yasaları (örneğin, düzenli kalıplar, düzensiz olanlardan daha kolay anlaşılır), kültür içi kuralları ve bu kuralların izin verdiği stratejileri veya bileşimsel seçimleri içerir" (akt. Basart, 1991: 51).

Bu ifadeler bize, belli bir düzene sahip ve iyi tanımlanmış 'verili ilişkiler ağı' olan çerçevesi çizilmiş bir kalıbın varlığını anlatır. Meyer, bu kalıbı oluşturanların

özgün birer stratejist (akt. Basart, 1991: 51) olduğunu ifade ederek şu sözleri dile getirir:

“Özgünlük yeni kuralların oluşturulmasını, yaratıcılık ise yeni stratejilerin kullanılmasını içerir. Çoğu müzik ustası uzman stratejistlerdir” (akt. Basart, 1991: 51).

Bu ifadeler “üslup” kavramına köken teşkil eden ilk ‘özgün kural koyucuya’ bireysel olarak yapılan göndermeleri destekler niteliktedir. Ancak bu bireysellik, belli şahısların etrafında şekillense de bu şekillenmenin toplumsal, coğrafi ve tarihsel koşullardan etkilenmediğini söylemek tutarlı olmayacaktır. Özellikle belli coğrafyaları paylaşan kültürel dinamikler, üslup üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Nitekim Meyer yukarıdaki yargıları açıklayacak şekilde, üslubu oluşturan seçimlerin, “coğrafi komşuların paylaştığı lehçe veya alt üsluplarla; belirli bir besteci tarafından kullanılan deyim veya kısıtlamalarla; ayrıca bir eserin yönlerinin sırasıyla ortaklığı ve benzersizliği ile ilgili olan eser içi üslup ve eser içi yapı ile” (akt. Basart, 1991: 51) belirlendiğini belirtir.

Meyer aynı zamanda bir eseri eleştirmek (kritize etmek) ve değerlendirmek için üslubu bilmek gerektiğini, bir eseri anlamak için ise bestecinin elindeki seçenekleri anlamak gerektiğini belirtmiştir (akt. Basart, 1991: 51). Böylelikle üslubun, kültürel dinamikler (örneğin çalışma konusu gereği besteler veya icrâ üslupları) ile arasındaki bağlar belirlenmiş olacaktır. Bu noktada özellikle üstünde durulması gereken unsur, üslubun sahip olduğu niteliklerin neler olduğudur. Bu yargıları destekler nitelikteki sözleriyle Ginocchio, müzikal üslubu şu şekilde tanımlar:

“Bir müzik üslubu (veya genel anlamda müzik üslubu), müziğin temel öğelerinin benzer kullanımlarına ve kombinasyonlarına, müziğin icrâsı için benzer yöntemlere ve mekânlara ve benzer izleyicilere dayanan bir müzik seçimleri grubudur” (Ginocchio, 2006: 9).

Leonard Meyer’in üslupla ilgili ifadelerini aktaran Campbell ise kendi doktora tezinde müzik üslubunu; tarihsel, müzikolojik, sosyolojik, psikolojik ve felsefi olmak üzere beş başlıkta tanımlar:

- 1) “Müzik üslubu, zaman ve mekânın bir fonksiyonudur (tarihsel).

- 2) Müzik üslubu, unsurları veya nitelikleri ile karakterize edilir (müzikoloji, müzik teorisi).
- 3) Müzik üslubu, ait olduğu ve faaliyet gösterdiği kültürün içine gömülüdür ve onun somutlaşmış halidir (sosyolojik).
- 4) Müzik üslubu, anlayışlı düşünürün zihnindedir (psikolojik).
- 5) Müzik üslubu, sanatın ne olduğuna dair daha geniş bir fikre aittir ve insanların onun olduğuna inandıkları şeyin bir ürünüdür (felsefi)” (Campbell, 1991: 33).

Campbell'in bu ifadeleri ile sınırları daha net bir şekilde belirlenen üslup kavramı, kolektif bir bilincin yansıması sonucunda belli aidiyetlerin gerçekleştiği bir alanı simgeler nitelikte somutlaşmaktadır. Ancak kolayca anlaşılacağı üzere, bu somutlaşma müzikal unsurlardan bağımsız gerçekleşmemektedir. Müziksel düşünceyi ve üslubu, müzik deneyiminin geçtiği bir dizi jenerik-bilişsel süreç aracılığıyla tanımlayan ve araştıran (Campbell, 1991: 32) Serafine ise üslubun sahip olduğu nitelikleri ve müzikal üslubun hangi dinamiklere bağlı olduğunu aşağıdaki ifadelerle dile getirir:

“Üslup, dinleyicilerin bir müzik parçasındaki bir dizi özellikteki ortak noktaları tanımlamasına olanak tanıyan paylaşılan bir inançlar, kavramlar ve ilkeler bütünüdür. Müzikal düşünce ve üslup hem kültüre hem de konsepte bağlıdır” (akt. Campbell, 1991: 32).

Üslubun belirlenmesinde bireysel, tarihsel, toplumsal ve coğrafi unsurlar ne kadar etkili ise müzik icracılarının ve dinleyicilerinin müzikal bilinci de bir o kadar etkilidir. Öyle ki Gardner müzikal üslubu, “iki müzik parçasının aynı besteden gelip gelmediğini yargılama yeteneği” olarak tanımlamıştır (akt. Campbell, 1991: 32).

Müzikal üsluba getirilen diğer tüm tanımlar gibi bireysel, tarihsel ve coğrafi bir tanım getiren Bergethon, Meske ve Montgomery müzikal üslubu; “farklı kültürlerin, dönemlerin veya bestecilerin yanı sıra beste türleri, yöntemleri ve ortamlarının özelliği” (akt. Campbell, 1991: 33) şeklinde tanımlar. Bu ifadelerden sonra üslubun müzikal anlamdaki bileşenlerini ise; “melodi, ritim, armoni, biçim ve ifadenin organizasyonu” (akt. Campbell, 1991: 33) şeklinde kavramsallaştırırlar. Böylelikle müzikal bileşenlerin farklılığı beraberinde üslup farklılıklarını getirecektir. Palmer ve arkadaşları da müzikal ifadenin ön planda olduğu tanımlarında üslup kavramını; “özel

bir ‘ses’ yaratmak için melodi, ritim ve armoni öğelerinin işlendiği benzersiz yol ve bir sanat eserinin öğelerini kullanma yoluyla yaptığı genel etki” (akt. Campbell, 1991: 33) olarak tanımlanmaktadır.

Bütün bu argümanların sonucunda bir üslubun; bireysel, toplumsal, tarihsel, coğrafi ve müzikal nitelikleri ile diğer bir üsluptan rahatlıkla ayrılacağı söylenebilir. Ağırlıklı olarak müzikal nitelikleriyle birlikte somutlaştırılan bir kalıp olan üslup, dinleyicisinin ve icrâcısının zihninde belirginleşen bir dinamiğe sahiptir. Spesifik nitelikleri ile birbirlerinden ayrılan üsluplar, mensup oldukları müzik türlerinin birer ifade biçimidirler. Bu çalışmada da bir ifade biçimi olarak ele alınan klasik üslup, ses ve saz icrâlarının yanı sıra bestelemedeki bileşenlerine (form, makâm ve usûl açısından) yönelik olarak analiz edilecektir. Nitekim -genel olarak- üslubun besteleme içerisinde de ayırt edici özellikleri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Sıradaki kısımda ise klasik Türk mûsikîsi içerisindeki bir ifade biçimi olan klasik üsluba -bu müziğin uygulayıcıları tarafından- yüklenen anlamlar ele alınacaktır. Bu sayede çalışmada ele alınan üslubun bağlamı belirlenmiş olacaktır.

3.1.3. Klasik Türk Mûsikîsi İçerisindeki Bir İfade Biçimi Olarak “Klasik Üslup”

Buraya kadar aktarılan mevcut bilgilerle ve yapılan yorumlarla “üslup” kavramının bağlamı ile alakalı genel bir perspektif oluşturulmuştur. Şimdi ise -çalışma konusu özelinde- klasik Türk mûsikîsi içerisindeki klasik üslubun hangi unsurları içinde barındırdığı, hangi anlamları ifade ettiği ve müzikal niteliklerinin neler olabileceği hakkında genel bir bakış açısı sunulacaktır. Bu bakış açısı sunulurken alınacak temel referans noktası ise klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerinin klasik üsluba atfettiği anlamlardır. Bu doğrultuda, klasik Türk mûsikîsi ve özelde klasik üslup konusunda otorite olarak kabul gören isimlerin ifadelerinin tespit edilmesi ve böylelikle klasik üsluba yönelik temel unsurların belirlenmesi, konunun çerçevesinin çizilmesine katkı sağlayacaktır.

Klasik Türk mûsikîsi câmiâsı içerisinde muteber bir yeri olan Sadettin Heper, 1978’de yapılan bir söyleşide, klasik üslubu en iyi şekilde icrâ eden isimleri örneklerken aşağıdaki ifadeleri kullanmaktadır:

“Bugün klasik üslûp diye bir şey yok tabii. Çünkü o üslûpta okuyacak, o havayı verecek sanatkârlarımızdan sâdece Bekir Sıdkı, Alâeddin Yavaşca gibi iki üç tâne var, fazla yok” (akt. Ayan, 2020: 34). Bu sözlerden sonra “Eserleri en güzel şekilde

okuyabilmek ve onları öğretebilmek için, klasik üslûba hâkim olmak şarttır” (akt. Ayan, 2020: 34) ifadelerini kullanarak klasik üslubun bu müzik pratiği için ne kadar gerekli olduğunu belirtmiştir.

Heper’in, klasik üslubun zamanla değiştiğine ve farklı algılandığına -olumsuz bir nitelik olarak- vurgu yapan ifadeleri de bir hayli dikkat çekicidir. Heper, Alâeddin Yavaşa’nın konserine gittikten ve Yavaşa için yaptığı olumlu yorumlardan (akt. Ayan, 2020: 34) sonra “Elli sene evvel olsaydı, herkes, başını çevirirdi. Ama bugünkü nesle çok klasik geldi” (akt. Ayan, 2020: 34) ifadelerini kullanmıştır. Sadettin Heper, bu tarihsel yorumu ile adeta klasik üslubun gün geçtikçe “köreldiğini” belirtmektedir. Ayrıca “Belki bugün de güzel, sağlam, klasik üslûpta okumak mümkün olabilir. Ama okuyanda, evvelâ o klasik devrin zevki yok” (akt. Ayan, 2020: 34) şeklindeki açıklamaları, tarihsel açıdan “klasik devir” olarak adlandırdığı belli bir dönemin kültürel birikimi ile klasik üslubun iç içe geçtiğini vurgular niteliktedir. Heper bu zevkin olmamasını, yaşadığı devrin sosyo-ekonomik altyapısına bağlayarak aşağıdaki ifadeleri dile getirmektedir:

“Maddî düşünceler içindeki bir sanatkârda, o zevki aramak, beklemek imkânsızdır. Eskiden sanatkârlar, daha ziyâde, mâneviyat kuvvetinin tesîri altında zevkle çalışırlardı. Maddî durumu düşünmeye kalktığımız zaman da, o ruh kayboluyor. O ilham da sanat da yok olup gidiyor” (akt. Ayan, 2020: 34).

Burada üslup bakımından odaklanılması gereken yerlerden biri, Heper’in ifade ettiği “klasik devrin zevki” ile kastedilen dönemin özellikleri, o dönemde yaşayan bestekârların müzikal tutumları ve dönem eserlerinin özellikleridir. Bu konuda Heper, “klasik” olarak adlandırdığı bestecilerin ve icrâcıların (ses ve saz) tutumlarını, yaşadığı dönemin tutumu ile kıyaslayarak aşağıdaki açıklamaları dile getirir:

“Şimdi niçin öyle eserler yapamıyoruz? Niçin öyle icrâ edemiyoruz? Bilgimiz mi yok? Var. Onlar kadar belki bilgimiz de var. Ama yine de onlar gibi eser veremiyoruz. Çünkü o havaya giremiyoruz da ondan. Klasik bestekârlarımız, sanatlarında hiçbir zaman hevâîliği hoş görmemişlerdir. Lâ-dînî eserlerde bile düşündürücü olmuşlardır. Hafifliğe, hatta şen şakrak duruma bile düşmemişlerdir. Lâ-dînî mûsikî ile dînî mûsikîyi, üslûp bakımından çok iyi ayırt etmesini bilmişlerdir. Meselâ 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar, şarkı türünde eser yoktur. Hep klasik formda eserler vardır” (akt. Ayan, 2020: 36).

Heper, “klasik” olarak adlandırdığı eserlerin özelliklerinin neler olması gerektiği ile alakalı belirleyici ifadeler kullanmıştır. Heper’in kullandığı ifadeler,

“klasik” kelimesine daha “oturaklı” bir imaj çizmesi ve bu kelimenin tarihsel anlamda sınırlayıcı niteliğini vurgulaması bakımından oldukça değerlidir.

Klasik üslup konusunda vurgu yapılması gereken bir başka önemli unsur, bu üslubun öğreniminin hangi yollarla sağlandığıdır. Bilindiği üzere klasik Türk mûsikîsi içerisindeki öğrenim, “öğreticiden sözlü aktarım yoluyla” devam etmiştir. Bu sistemin adı “meşk” sistemidir. Türk müziğinde “meşk, hoca ve talebesinin birlikte çalışmaları suretiyle sözlü eserler ve saz eserleri repertuarının yüzyıllar boyu nesilden nesile intikalini sağlamış bir eğitim ve öğretim yöntemidir” (Özcan, 2004: 374). Meşk sisteminin hafızaya dayalı olan bu pratiği ile birlikte her öğrenci, öğrendiği eseri, ‘hocasından meşk ettiği şekliyle’ söylemiş ve sonraki nesillere aktarmıştır. Bunun sonucunda, ‘bireysel (tavır) ve dönemsel vs. (üslup) farklılıkların’³ meydana gelmesi, bu aktarımın doğal bir sonucudur. Dolayısıyla klasik üslubun süreklilik ve değişiminde önemli bir etken olan meşk sisteminin, bahsedilen bireysel ve dönemsel farklılıkların kaynağı konumunda olduğu rahatlıkla söylenebilir. Genel kaidenin dışına çıkılmadan yapılan bireysel tavır farklılıkları ise klasik üslup içerisinde kabul görmektedir. Ancak bahsedilen bu kabul, meşk yapılacak hocanın yeterli olması ile doğru orantılıdır.⁴ Bu minvalde meşk sistemi içerisindeki en önemli etmenlerden biri, -bölümün başında da ifade edildiği üzere- meşk edilecek hocanın “klasik” üsluba hâkim olmasıdır. Sadettin

³ Burada kullanılan tavır kavramı, bireysel farklılıkları nitelemek için kullanılmıştır. Dönemsel vs. farklılıklar olarak kullanılan ifade ise “üslup farklılıkları” olarak yorumlanabilir. Üslup ve tavır ikiliği, müzik pratisyenleri arasında sıklıkla değerlendirilmesi yapılan bir konudur. Dünya genelindeki kabul ağırlıklı olarak; üslubun genel (dönemsel vs.), tavrın ise özel (bireysel) olduğuna yöneliktir. Klasik Türk mûsikîsi pratisyenleri içerisinde de bahsedilen bu algıya benzer şekilde görüşler mevcuttur. Klasik Türk mûsikîsine önemli katkıları bulunan Nevzat Atlığ, yukarıdaki yargılara paralel olarak aşağıdaki ifadeleri dile getirir:

“Üslûp tabiatıyla daha geniş ve köklü bir anlam ifade ediyor; tavır ise üslûbun genel çerçevesi içerisinde daha şahsi bir kavram olarak telakki edilebilir. Tavır bir icrâcı için zamanla genişlik kazanıyor ve başkalarını da etkiliyor” (Zeybek, 2013: 6).

Hem Türk müziği alanında hem de klasik üslup konusunda yetkin isimlerden biri olan Alâeddin Yavaşca da üslubun dünya genelindeki kabulüne benzer bir şekilde şunları ifade eder:

“Dönemin mûsikî anlayışı ve kullanılan formun teknik yapısının öncelikle dikkate alındığı hemen her şey üslûp çerçevesini çizer. Bu çerçeve içinde icrâcının kendi bireysel becerilerini kattığı şekle de tavır denir. Yani üslûpta genellik, tavrıda bireysellik en temel ayırmadır” (Zeybek, 2013: 8).

Ancak Türk müziği (Buradaki “Türk müziği” ifadesi, Türk halk müziği ve klasik Türk mûsikîsini kapsayacak şekilde kullanılmıştır) içerisinde, bu düşünceden farklı kullanımlar da mevcuttur. Örneğin Türk halk müziğinde Yozgat tavrı, Silifke tavrı gibi isimlendirmeler söz konusudur. Benzer şekilde klasik Türk mûsikîsi içerisinde de üslubun daha özel, tavrın ise daha genel olduğuna yönelik görüşler mevcuttur. Bu isimlendirmeler, bahsedilen müziklerin pratisyenlerinin zihninde belli kalıplarla örtüşmektedir. Söz konusu kalıplar, kullanıldığı ortamlarda yadırganmayarak kabul gördüğü süreç, herhangi bir kavramsal kargaşa yaratmayacaktır. Bütün bunlar kültürel dinamiklerin çeşitliliği olarak yorumlanabilir.

⁴ Meşk edilen hocanın klasik üsluba hâkim olması, değişimin boyutu konusunda belirleyicidir. Üslubu muhafaza etmek isteyen pratisyenler için bu durum oldukça önemlidir.

Heper, bu yargılara paralel olarak, meşk edilecek hocanın özelliklerini ve klasik üslubun aktarılma sürecini; “Eskiden ‘fem-i muhsin’ dediğimiz, iyi ağızdan öğrenme çabası vardı. Onların önüne oturur, diz döğe döğe, o eserleri meşk ederdiniz. Klasik üslûp böyle devam ederdi” (akt. Ayan, 2020: 34) ifadeleri ile dile getirir.

Heper’in de sözünü ettiği meşk sistemi içerisinde, oluşan tavır farklılıklarının belli şartlarda kabul edilebileceğinden yukarıda bahsedilmişti. Alâeddin Yavaşça, bu tavır farklılıklarının kabul edilebilirliğini ve genel olarak meşk silsilesini aşağıdaki sözlerle ifade etmektedir:

“Bizim mûsikîmizde eskiden okuyucular, fem-i muhsin tâbir edilen iyi ağız, tavırlı okuyucu, daha doğrusu mâzîden, muayyen bir ekole mensup iyi bir okuyucudan meşk ederek kendi kâbiliyeti içerisinde bu aldığı şeyleri mezcedip, toparlayıp, bir tavır, bir üslûp meydana getirme imkânına sâhip idi” (akt. Ayan, 2020: 137).

Görüldüğü üzere Yavaşça, belli bir silsileden gelmiş öğreticilerin bu konuda daha yetkin olduğuna ve meşk sisteminin üslup açısından gerekliliğine işaret etmektedir. Bu sistem, klasik üslubun iki türünün sürekliliği ve değişimi üzerinde etki sahibidir. Klasik Türk mûsikîsi içerisindeki türlere (dînî ve lâ-dînî) ve bu türlerin hangi “unsurlar” ile birbirinden ayrıldığına (güfte, usûl, makâm, form vb.) klasik Türk mûsikîsine yönelik tanımlamalar bölümünde -tanımsal olarak- değinilecektir. Bu iki türün -bahsedilen unsurlardan dolayı- üslup yönünden de birbirinden farklı dinamiklere sahip olduğu söylenebilir. Dînî ve lâ-dînî müzik türlerinin üslup açısından farklı olduğunu belirten Alâeddin Yavaşça, aşağıdaki ifadeleri kullanmaktadır:

“Dînî mûsikînin kendine has bâzı vurguları vardır; bizim lâ-dînî mûsikîmizin icrâsı dışında, bir farklılık... Bunu süze süze, bugün dînî mûsikîyi de, lâ-dînî mûsikî gibi icrâ etmeye başladılar. Lâ-dînî mûsikîde, çok daha değişik bir ağız vardır. Ama ikisinde de, klasik üslûp denilen bir üslup vardır, birbirinden farklı da olsa, vardır” (akt. Ayan, 2020: 138).

Yavaşça klasik üslubu üst başlık olarak tanımlamakta, fakat bu üst başlık altındaki dînî ve lâ-dînî türler arasında farklılıklar olduğuna da işaret etmektedir. Yukarıda bahsedilen “unsurlar”, dînî ve lâ-dînî üslup üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Nitekim konu edilen üsluplar; tanımsal bölümde değinilecek olan güfte, usûl, makâm ve form gibi etmenler ile birbirlerinden ayrılırlar. Dînî ve lâ-dînî türler arasındaki üslup farklılıklarının belirlenmesi ise klasik üslubun sınırlarını çizmek

açısından oldukça önemlidir.⁵ Ayrıca buraya kadar oluşturulan üslup ve özelde klasik üslup ile ilgili perspektif, kavramı bütün yönleriyle açıklamaktan yoksundur. Klasik üslup ağırlıklı olarak, meşk sistemi içerisinde devam eden bir aktarım yoluyla - uygulamaya dayalı olarak- öğrenildiği için, söylemsel düzeyde bu üslubu tarif etmek yetersiz kalacaktır. Bu durum ise klasik üslubun bileşenlerinin tespit edilmesini zorunlu kılar.

Bu doğrultuda klasik üslubun (lâ-dînî ve dînî) ses ve saz icrâsı kapsamındaki özellikleri ile birlikte bestelemadaki bileşenleri üzerinde yapılacak olan bir değerlendirme, üslubun daha ölçülebilir bir şekilde anlaşılmasını sağlayacaktır. Klasik üslubun bahsedilen bileşenleri, çalışmanın ilgili kısmında ayrıntılı bir şekilde analiz edilecektir.

Bu çalışma klasik üslubu süreklilik ve değişim perspektifinden incelediği için, -klasik üslubun bileşenleri bölümüne geçmeden önce- bu kavramlarla ilgili oluşturulacak bir kavramsal bölüm, yapılacak yorumlar üzerinde yol gösterici olacaktır. Bu doğrultuda sıradaki kısımda, süreklilik ve değişim kavramları ele alınmaktadır.

⁵ Bu bölümde yalnızca iki tür arasındaki mekânsal farklılıklar değerlendirilecektir.

Üslubu belirleyen önemli etkenlerden biri, müziğin yapıldığı ortamdır. Bilindiği üzere ortam, ses şiddetini belirleyen ve bununla beraber üslubu şekillendiren bir özelliğe sahiptir. Ortamın lâ-dînî müzikteki etkisi üzerine Cinuçen Tanrıkorur şunları dile getirir:

“Genel karakteri bir tür oda (veya salon) müziği olan mûsikîmizin ihtişamı, çok az saz eşliğinde (ve aslâ aynı tür sazdan birden fazla kullanmaksızın) iyi bir solist (ille de koro istiyorsanız, ses sınır ve renkleri birbirine uygun az sayıda ses) tarafından icra edildiği zaman ortaya çıkar” (Tanrıkorur, 2014: 274).

Bu durum bize ses şiddeti hakkında bir fikir sağlayacaktır. Kapalı ortamda, birkaç enstrüman ile yapılan icrâlarda ses şiddeti açık ortamlara göre oldukça düşüktür. Ayrıca, lâ-dînî icrâ içerisinde, solist icrâ etmeye başladığı zaman, sazların tamamen soliste eşlik ettiği ve sazların ses şiddetinin azaldığı fark edilir. Daha doğrusu bu şekilde icrâ edilmesi gerektiği pratisyenlerce ileri sürülür. Böylelikle lâ-dînî türde, solistin yaptığı icrânın -saz icrâsına göre- daha ön planda olduğu söylenebilir.

Dînî üslup ile lâ-dînî üslup arasındaki farklar konusunda en önemli etmenlerden biri ise dînî üslupta üretilen sesin -icrâ edilen mekânlar ile ilişkili olarak- daha çok “nazal” bölgede tınlamasıdır. Dînî müziğin icrâ ortamları genellikle camiler, tekkeler ve Mevlevihânelerdir. Bilindiği üzere bu ortamlar, lâ-dînî bir icrânın yapıldığı oda veya salonlardan daha büyüktür. Üretilen sesin nazal bölgede tınla(tıl)masının nedenlerinden birinin bu olduğu, rahatlıkla akla gelebilir. Çünkü nazal bölgede tınlayan ses beraberinde güçlü bir ses hacmi getirecektir. Bu ses hacmi de daha büyük ortamlarda sesin daha kolay algılanmasını sağlar. Tabii ki bu konunun bahsedilen gelenek içerisinde farklı karşılıkları olabilir. Ancak bu yargı da mantık çerçevesinde değerlendirildiğinde, belirli bir karşılık bulacaktır.

3.2. Klasik Türk Mûsikîsi Geleneğinde Süreklilik ve Değişim

Çalışmanın içerisinde konu edilen süreklilik ve değişim mevzusunun, kültür ve gelenek kavramları ile organik bir bağı bulunmaktadır. Kültür, süreklilik içerisinde yaşanır ve dönüşerek şekillenir. Bahsedilen süreklilik, insan vasıtası ile geleceğe aktarılır. Bu aktarım süreci içerisinde değişmesi ve bu şekilde kabullenilmesi de oldukça doğaldır. Bu noktada kültürün, bir gelenek içerisinde tekâmül ettiği ve aktarıldığı söylenebilir. Ünlü İngiliz Marksist iktisat tarihçisi Eric J. Hobsbawm, geleneklerin davranışsal kalıplar şeklinde icât edildiğini ifade ederek şunları dile getirir:

“İcat edilmiş gelenek, alenen ya da zımnem kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılama çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünölmelidir. Aslında mümkün olan her yerde bu pratikler, hemen kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturmaya girişirler” (Hobsbawm, 2013: 2).

Eric Hobsbawm’ın “aşılama” kavramına paralel olarak Raymond Williams, gelenek hakkında benzer bir etimolojik kökene işaret eder:

“İngilizce’ye 14. yüzyılda eski Fransızca yakınkök tradicion’dan gelmiştir, o da Latince traditionem’den, bu da Latince kök sözcük tradere’den -vermek, teslim etmek- gelmektedir” (Williams, 2018: 386).

Gelenek kavramının etimolojik anlamları ile günümüz kullanımı arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Ayrıca geleneğin hem kültür aktarımında hem de değişiminde belirleyici bir rolü olduğu söylenebilir. Ahmet Cevizci’nin gelenek ile ilgili ifadeleri, süreklilik ve değişim konusunda açıklayıcı olacaktır:

“Gerçek ya da hayali bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima ederken, belirli eylem normlarını kutsayan pratik veya uygulamalar bütünü; toplumda tarihsel olarak yerleşmiş ve bireylerce farkında olmadan benimsenen ve paylaşılan ortak tutum, davranış ve değer yargıları bütünü. Bir topluluğun, mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla, kendinden önceki kuşaklardan devraldığı, belli bir dönüşüme uğratarak sonraki nesillere aktardığı, başta inançlar, düşünüşler ve kurumlar olmak üzere, her türlü sosyal pratik” (Cevizci, 2020: 857).

“Gelenekler, kolektif hafızanın bir parçası haline gelen deneyimi anlamlandırmak ve yorumlamak için önceki nesilden miras alınan ve toplumsal etkinliğin üzerinde inşa edileceği yapıyı sunan yol ve yöntemlerdir” (Ayas, 2019: 261). Kendisine ait kavramları, uygulamaları ve teorik zemini bulunan müzik gelenekleri de,

bahsedilen süreklilik ve değişimden etkilenen toplumsal dinamikler içerisinde değerlendirilebilir. Çalışmanın konu ettiği müzik klasik Türk müzikîsi olduğundan, bu müzik geleneğindeki süreklilik ve değişimin konu edilmesi daha analitik bir zemin oluşturacaktır.

Klasik Türk müzikîsi geleneği içerisinde yüzyıllar boyunca süren meşk sistemi, bu sürekliliğin bir parçasıdır. Bahsedilen öğretim-aktarım sistemi, her ne kadar sürekliliği sağlasa da, değişimin de en önemli kaynağı olarak yorumlanabilir. Nitekim hoca-öğrenci aktarımına ve hafızaya dayalı bu sistem içerisinde oluşabilecek farklılıklar kaçınılmazdır. Bahsedilen bu değişimle birlikte gelenek, kendisini bir sonraki kuşaklara aktarabilmektedir. Güneş Ayas'ın değişimin önemini vurgular nitelikteki sözleri oldukça açıklayıcıdır:

“Somut geleneklerle ilgili gözlemlerimiz bize gerçekte bir geleneğin ancak değişim sayesinde varlığını sürdürebileceğini gösterir. Değişemeyen ve yeni şartlara ayak uyduramayan gelenek ölür ve müzeye kaldırılır. Geleneğin devamı kültürel süreklilik ile kültürel değişim arasında kurduğu dengenin başarısına bağlıdır” (Ayas, 2019: 269).

Ancak kültürel değişimler ya da yenilikler her zaman salt bir değişikliğe sebebiyet vermeyebilir. Daha açık bir ifade ile yaşanan yenilikler, geleneği koruma içgüdüsü ile karşı karşıya kalabilir. Nitekim “öyle yenilikler vardır ki geleneğin muhafazakâr mensupları tarafından “bozulma” olarak görülür ve şiddetli bir muhalefetle karşılaşır... bunlar bazen geleneğin ayakta kalmasını sağlayan temel faktör haline gelebilir” (Ayas, 2019: 269).

Bu noktada dünyadaki toplumsal süreçlerden örnek verilebilir. Söz gelimi geleneksel yaşam biçiminin kodlarının, yerini modern paradigmanın düsturlarına bırakması, süreklilik ve değişim ile ilgili olarak değerlendirilebilecek bir veriler bütünü sağlayacaktır. Modern dönemin makbülleri ile geleneksel süreçteki doğruların çakışmasının, beraberinde çoğunlukla değişimi getireceği haklı olarak düşünülebilir. Ancak bu karşıtlığın hangi noktalarda sürekliliğe etki edeceği de düşünülmelidir.

Bu doğrultuda modern düşüncenin toplumsal hayata getirdiği yenilikleri değerlendirmek gerekir. Bahsedilen yenilikler, yukarıda ifade edildiği üzere koruma içgüdüsünü beraberinde getireceği gibi, büyük bir kitlenin kültür unsurlarını öğrenmesini de sağlayabilir. Görüleceği üzere iki durumun da süreklilik üzerinde

etkisi vardır. Bu doğrultuda “modernleşme sürecinin geleneği zayıflattığı iddiası da ihtiyatla ele alınması gereken bir iddiadır. Bilhassa modernleşmenin yarattığı yeni teknik imkânlar geleneğin muhafaza edilmesini, aktarılmasını, hatta sosyal tabanını genişletmesini kolaylaştıracak imkânlar sağlayabilir” (Ayas, 2019: 269).

Modernizmin dünya görüşünün süreklilik ve değişim üzerindeki etkisini örneklerle değerlendirmek daha somut veriler sağlaması açısından değerlidir. Öncelikle değişim konusu özelinde değerlendirilebilecek örnekler için, geleneksel ve modern paradigmanın ayırdına varmak gerekir.

Geleneksel süreçteki algının aksine modern düşüncenin insan zihnine verdiği önem, dünyevî işlere verilen zamanı artırarak iktisâdî refâhın önünü açmıştır. Bu durum genellikle seküler olarak karşılık bulan ve dünya hayatını ön planda tutan bir algıyı yansıtır. Bahsedilen ‘dünyevî işler’ yalnızca ekonomik alanda değil, kültürel, toplumsal ve bilimsel alanda da kendisini hissettirir. Nitekim insanın ürettiklerinin makbul görüldüğü bir algı içerisinde bilimsel buluşlar da peşi sıra gelmiştir. Bu buluşların birçoğu sayesinde endüstriyel açıdan oldukça ilerleme kaydedilmiş ve bu durum, bilimsel süreçlerde olduğu gibi ‘devrim’ olarak isimlendirilmiştir. Batı’daki siyâsî, iktisâdî, coğrafi, bilimsel ve kültürel gelişmeler ile birlikte değişen algı, “geleneksel” olarak adlandırılan süreçten farklı dinamiklere sahiptir.

Modern paradigma ile geleneksel paradigma arasındaki en büyük farklardan biri ise, Endüstri Devrimi’nin beraberinde getirdiği fabrikalaşmadır. Geleneksel yaşamdaki tarım merkezli üretim biçimi, iktisâdî gelişmelerle yerini endüstriyel üretime bırakmıştır. Bu yeni dönemde üretimin mekânı tarlalar değil, fabrikalardır. Fabrikalar ise beraberinde şehirleşmeyi getirmiştir. Bu sebeple köy yaşamının yerine ön plana çıkan yaşam artık kent yaşamıdır.

“Fabrikalaşma” ve “endüstriyel üretim” bu noktada belirleyici rol oynamaktadır. Nitekim bu iki unsur “standardizasyon” ve “homojenite” kavramını da beraberinde getirmiştir. Bütün bunların nedeni ise artan nüfuslar ve buna bağlı oluşan taleplerdir. Geleneksel üretimden farklı olarak endüstriyel üretimde bu talepler hızlı bir şekilde karşılanmalıdır. Ayrıca üretilen ürünlerin -yukarıda belirtildiği üzere- aynı (homojen) olması beklenir. Fabrikada çalışmak, belirli bir eğitim düzeyini ve nihâyetinde uzmanlaşmayı gerektirir. Ayrıca modern paradigmada, geleneksel

dönemden farklı olarak “zaman” kavramı daha net bir şekilde belirlenmiş ve dilimlenmiştir. Çünkü bu üretim yöntemi beraberinde belli bir disiplini getirir.

Yukarıdaki “fabrikasyon” mantığını kültürel hayatta da gözlemlemek pekâlâ mümkündür. Nitekim burada Klasik Batı Müziği’nden bahsetmek isabetli olacaktır. Batı Müziği’ndeki orkestrasyon mantığı, tıpkı bir fabrika mantığı ile modern düsturlara göre işler. Koronun “standart” olarak belirlenmiş kıyafetinden ‘homojen’ ses üretimine kadar bütün unsurlar fabrikadaki üretim ile birçok noktada örtüşür. Batı orkestrasyonunda belirli bir sahne düzeni mevcuttur. Bütün saz icrâcılarının belirli bir yeri ve icrâ edilmesi beklenen ayrı partiyonları bulunur. Ayrıca bu düzen içerisinde herkes alanında uzman, toplu icraya elverişli ve eğitilmiş olmalıdır. Nitekim icrâcılardan beklenen, icrâ ettiği sazı çok iyi icrâ etmesinden ziyâde, koral mantık içerisinde icrâ edebilmesidir.

Klasik Türk mûsikîsi geleneği içerisinde koro mantığında bir icrâ topluluğunun Cumhuriyet öncesine kadar bulunmadığını söyleyebiliriz. Bu müzik geleneği, daha çok ‘icrâ heyeti’ gibi topluluklar tarafından icrâ edilen bir yapıya sahiptir. Bahsedilen icrâ heyetleri, “modern koro ve orkestralara kıyasla daha az kişi ile ve bir oda müziği çerçevesinde” (Ayas’tan akt. Doğruöz, 2018: 80) icrâlarını gerçekleştirirler. Ancak Tanzimat ile başlayan Batılılaşma hareketleri, Batılı kültür unsurlarının da kültür hayatına konuşlanmasını beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda oluşturulan klasik Türk mûsikîsi koroları Batılı -ya da yukarıdaki kullanımla modern- yapılar olarak bahsedilen müzik geleneği içerisine eklenmiştir. Buna örnek olarak, dönemin devlet ideolojisini yansıtan manipülatif bir devlet kurumu olan radyonun oluşturduğu klasik Türk mûsikîsi koroları verilebilir.

Yukarıda bahsedilen klasik Batı müziğindeki orkestra mantığını, oluşturulan klasik Türk mûsikîsi korolarında da görmek mümkündür. Toplu icrâ edilen bir müziğin, herkes tarafından ortak olarak aynı icrâ edilmesi beklenir. Aksi takdirde ortaya çıkan seste bir karmaşa olacaktır. Bu durum modernizm ideolojisindeki standardizasyonu temsil eder. Homojen ses üretimi, konuşulan Türkçe’nin ağırlıklı olarak İstanbul Türkçesi olması durumu, orkestra şefi ile koro arasındaki uyum gibi konular bu noktada verilebilecek en çarpıcı örneklerdir.

Yukarıda çerçevesi çizilen toplumsal ve siyâsal değişimler, klasik Türk mûsikîsi ve icrâ üsluplarındaki değişimi de beraberinde getirmiştir. Nitekim “radyo

tavrı” olarak bilinen ve yukarıdaki perspektifle örtüştürülen bir icrâ üslubunun ortaya çıkmış olması, bütün bahsedilenlerin kanıtı niteliğindedir. Ancak modern devlet kurumlarının -özellikle radyo ve televizyonun- klasik üslubun sürekliliği konusundaki etkisi de yadsınmaz. Güneş Ayas, radyo, plak, gramafon, müzik okulları vb. yeni teknik imkânlar ve kurumlar sayesinde klasik Türk mûsikîsi geleneğinin daha geniş bir sosyal tabana yayıldığını; unutulmaya yüz tutmuş pek çok geleneksel tavrın, ses kayıt teknolojileri ve modern nota sistemleri ile kayda alınarak yaşatıldığını ifade etmiştir (Ayas, 2019: 269). Bu durum hem klasik Türk mûsikîsinin hem de içerisindeki icrâ üsluplarının sürekliliğinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Tam bu noktada süreklilik ve değişim kavramlarının yukarıda bahsedilen “Batılılaşma” ve “modernleşme” kavramları ile arasındaki ilişkiden bahsedilebilir. “Nettl’a göre Batılı değerleri ve Batı müzik sisteminin merkezî unsurlarını benimseme arzusuna dayanan “Batılılaşma” ile geleneksel müziğin değerlerini ve üsluplarını korumak ve ayakta tutmak için modern yöntemlere başvurulmasına dayanan “modernleşme”yi birbirinden ayırmak gerekir” (Ayas, 2019: 275). Bu doğrultuda yukarıdaki anlamlarıyla “Batılılaşma” büyük ölçüde değişimi (koruma içgüdüğü ile yaklaşan pratisyenler hariç) getirirken, “modernleşme” büyük ölçüde sürekliliği (klasik korolardaki vs. değişim hariç) sağlayacaktır. Ancak buradan da anlaşılacağı üzere, süreklilik ve değişim kavramları, keskin hatlarla çizilmiş bir yapıda olmaktan uzak kavramlardır. Verilen örnekler iki taraflı değerlendirilmelidir. Ancak bu sayede farklı perspektifler anlam kazanır.

Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü üzere toplumsal süreçler, içerisinde birçok sürekliliği ve değişimi barındırmaktadır. Bu süreklilikler ve değişimler siyâsal bazı spekülasyonlarla birlikte daha güçlü bir şekilde karşılık bulmaktadır. İdeolojik boyuttaki fikirler politikalarla uygulama alanı bulurlar. Toplumsal olgulardan biri olan müzik de politik uygulamaların fazlaca kendisini gösterdiği bir alan olarak belirginleşir. “Çünkü müzik çoğu zaman politik kimliğin ve politik esinlenmenin bir simgesi olarak görülmekte ve kullanılmaktadır” (Doğruöz, 2018: 74). En nihayetinde süreklilik ve değişim kavramlarının toplumsal alanda bulunduğu karşılık açıklanarak, bahsedilen kavramların hangi olgularla ilişkili olduğu belirtilmiştir. Bu çalışmada esasen konu edilen kısım süreklilik ve değişim üzerinde diğer olgulara nazaran güçlü bir etkiye sahip olan siyâsal dinamiklerdir. Nitekim yukarıdaki bahsedilen boyutların hepsi bir noktada siyâsal uygulamalara entegre olmuş bir yapıyı betimler. Dolayısıyla

çalışmanın ilgili kısmı, burada çerçevesi çizilen kavramların ve ideolojilerin etrafında şekillenecektir. Ayrıca ele alınan süreklilik ve değişim kavramları klasik üslup özelinde değerlendirilecektir. Sıradaki kısımda ise öncelikle klasik Türk mûsikîsine yönelik tanımlamalar sunulacak sonrasında klasik üslubun bileşenleri ayrıntılı bir şekilde analiz edilecektir.





4. KLASİK TÜRK MÛSİKÎSİNDE KLASİK ÜSLUP

4.1. Klasik Türk Mûsikîsine Yönelik Tanımlamalar

Gerek akademik alanda gerekse popüler kültür alanında müziğin ne olduğu sorusuna aranan yanıt farklı şekillerde kendini gösterir. Hem akademik çalışmalara hem de gündelik bilgi dolaşımına sıklıkla referans olan tanımlar içinde belki de en çok karşılaştığımız tanım “birtakım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı” şeklindedir. (TDK Sözlüğü, 2019: 1741). Bu tanımla ilişkili bir diğer tanım ise daha genel bir tabirle “duygu ve düşünceleri seslerle anlatma biçimi” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Avrupa merkezci bir perspektiften yapılan tanımlarda sıklıkla öne çıkan, müziğin armonik niteliğine yapılan vurgu, diğer müziklere yönelik olarak yapılan tanımlarla örtüşmez. Bu tip problemlerin önüne geçmenin yolu, kısıtlı bir perspektiften tanımlar getirmekten kaçınmakla birlikte, tanım meselesi üzerine kapsamlı bir kavrayışa hâkim olmaktır. Çünkü ‘tanım’ dediğimiz unsur, açıklık getirdiğiniz kavramın içine dâhil olabilecek her şeyi içine almak durumunda kalır. Dolayısıyla bu durum dünya üzerindeki bütün müziklerin o tanım içerisinde kendisine bir yer bulmasını zorunlu kılar. En nihayetinde müziğin genel bir tanımını ortaya koymak bu manada zorlaşır, hatta imkânsızlaşır.

Tanım yapmak sınırlamak ve sınırın iki yanının içeriğini otoriter bir üslupla belirlemek demektir ve büyük bir sorumluluğu barındırır. Dolayısıyla müzik gibi kültürel bir unsurun kültür çeşitliliği kadar çok sayıda tanıma ihtiyacı olabileceği göz önüne alındığında, bu sorumluluğu almak tutarlı olmayacaktır.

Tanım içeriden ve dışarıdan yapılabilir. İçeriden yapılan tanım, tanımlayanın içinde bulunduğu dönemin tüm koşullarıyla genel bir ağ yapılanması içinde söyleme yansıyan önemli bir temsiliyeti içerir. Tanımla sunulan temsiliyetin mevcut aidiyetle uyumlu olması da gerekir; aksi durumda yapılan tanımın “dışarıdakiler” tarafından “tanınması” mümkün olmayacaktır. Bu durumda ya tanım aidiyetle uyumlu halde sunulur ya da tahayyüldekini sunan tanımla uyumlu olacak aidiyetler geliştirilir. Bu önemli aidiyetlerden biri de üslup ve üslup içinde söyleme dökülebilecek temsiliyet unsurlarıdır. Bu sebeple üslup üzerine gerçekleştirilecek bu çalışmada öncelikle tanımlara yer vermek, tanım, temsiliyet ve üslup arasındaki karşılıklı ilişkinin okunabilmesi için önemlidir. Bu çalışmadaki amaçlardan bir diğeri ise Tanzimat ve

Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki politik uygulamaların klasik üslubun süreklilik ve değişimindeki etkisinin tespit edilmesidir. Dolayısıyla bu müzik özelinde yapılacak olan tanımlamalar, konu hakkında belirli bir çerçeve sağlayacağından dolayı ayrıca önem arz etmektedir.

Bütün bunlardan hareketle, öğrencileri ve eserleri üzerinden klasik Türk mûsikîsi kapsamında kanaatleri etkileyebilecek önemli şahsiyetlerin bu müziğe yönelik tanımlarına yer vermek ve bu tanımlardaki temsiliyet ve aidiyetleri, odak noktamız olan üslup kavramının tartışılacağı bölüme yönelik analiz etmek faydalı olacaktır.

Yetiştirdiği öğrencilerle, üslup üzerindeki etkisiyle, besteleriyle, yazdığı metinlerle ve konuşmalarıyla klasik Türk mûsikîsi içerisinde kendisine önemli bir yer edinmiş Cinuçen Tanrıkörur'un, klasik Türk mûsikîsinin sınıflandırılması ve sınırlarını belirleme konusunda "Osmanlı" dönemini ayrı bir başlıkla incelediğini söyleyebiliriz. Tanrıkörur bu dönemi ve müziğini şu şekilde dile getirir:

"Osmanlı mûsikîsi, Osmanlı saray veya halk müzisyenlerinin askerî, dînî, klasik ve folklorik türlerde ürettiği ve toplumun her kesiminde kullanılmış bir sanat olup bir ucu Çin'e, bir ucu Fas'a kadar uzanan yirmi beş yüzyıllık Türk mûsikîsinin yaklaşık beş yüz yıllık bir bölümünü teşkil eder. Türk mûsikîsinden -sınırlayıcı amaçla- Osmanlı mûsikîsi olarak bahsedilemeyeceği, bu tarifin tabî bir sonucudur" (Tanrıkörur, 2016: 13).

Bu tanımdan hareketle Tanrıkörur, Türk müziği tarihini, Osmanlı'dan başlatmak düşüncesini reddetmiş görünüyor. Ancak odaklanılan yer, şu an bu müziğin ifade ettiği repertuarın bulunduğu zaman aralığı ve coğrafya olduğunda, elimizde veri oluşturabilecek en önemli kaynağın "Osmanlı sarayındaki ve çevresindeki müzisyenlerin" ürettiği müzikal unsurlar olduğunu görürüz. Buradan hareketle yukarıda "klasik Türk mûsikîsi" şeklinde ifade edilen isimlendirmenin, Cinuçen Tanrıkörur'un ifade ettiği "Osmanlı mûsikîsi" isimlendirmesi ile eş değer olduğu düşünülebilir.

İsmail Hakkı Özkan ise Fuad Koprülü'nün Türk müziği üzerine yazdığı yazılara atfen, erken Cumhuriyet dönemi ideolojilerinin tersine, Türklerin Arap ve Acemlerden ayrı bir müziği olduğunu belirtmektedir (Özkan, 2006: 23). Bunun üzerine Türklerin İslâmiyet'i kabul edişlerinden sonra, Türk müziğinin, Arap ve Acem müziğinin yerine geçtiğini ve bu müzikleri ortadan kaldırdığını ifade etmiştir (Özkan, 2006: 23).

Özkan bu ifadelerden sonra, Türk müziğinin Anadolu'ya Orta Asya'dan kopuzun sapında sistemleşmiş olarak geldiğini belirterek, bağlamanın kopuzdan türediği hükmünü vermiştir (Özkan, 2006: 24). Böylelikle genel olarak perde yapısı ve makâmsal sistemi ile gerek folklor müziği gerekse klasik müziğin en eski devirlerden ve aynı kaynaktan geldiğini belirtmiştir (Özkan, 2006: 24). Özkan Türk müziğinin kökenine ilişkin ve yukarıdaki düşüncelerinin bir sonucu olarak şunları dile getirir:

“Bütün bunlar göstermektedir ki, Türk mûsikîsinin esas kaynağı Orta Asya'dır. Mûsikî sistemi ve ölçüler, Türkler'in bulup kullandıkları sistem ve ölçülerdir. Folklor müziği ve klâsik müzik arasında sâdece üslûp farkı vardır. Türkler Orta Asya'da sistemleştirdikleri mûsikîyi, başka tesirler altında kalmadan zamanla geliştirdikleri gibi, gerçekte bir ilim olan mûsikînin bu yönü ile de ilgilenmişler ve bu konuda da XIII. yüzyıldan itibaren yazılı eserler ortaya koymuşlardır” (Özkan, 2006: 25).

Böylelikle Özkan bu sözleri ile teorik olarak yazılan edvârların Osmanlı Devleti döneminde ortaya çıktığını da ifade etmiştir. Son olarak Özkan Türk müziğini, dünya üzerinde en yaygın iki cins (modal ve tonal) müzik sisteminden biri olarak yorumlamıştır (Özkan, 2006: 31). Bu doğrultuda Özkan, Batı müziğini “tonal müzik, yani çok sesli müzik” olarak tanımlarken; (Özkan, 2006: 31) Türk müziği için şu sözleri dile getirir:

“Diğeri modal müzik, yani tek sesli, makamî müzik dediğimiz müzik tarzıdır ki bütün dünyada modal müzikler arasında en yaygın olanı, en başta geleni, bilimsel çerçeve içinde tamamen tabiata dayanarak sistemleşmiş ve gelişmiş olanı Türk mûsikîsidir ki bunu da Türkler uzun yüzyıllar boyunca tek başlarına geliştirmişler, sistemleştirmişler, kanunlarını matematik olarak bulmuşlar ve dünyaya tanıtmışlardır” (Özkan, 2006: 31).

Ancak Özkan'ın sözlerinde en çok dikkati çeken yer, Türklerin müziksel gelişmelerde “tek başlarına” önemli bir oynadığı ifadesidir. Özellikle Türk müziği içerisindeki gayrimüslimler ve Türk olmayan üreticiler düşünüldüğünde bu ifadenin oldukça ideolojik olduğu anlaşılacaktır. Bu noktada yapılan tanımların da kapsayıcı bir özellikten ziyade belli başlı ifadelerle sınırlayıcı olduğu rahatlıkla görülür. Aynı zamanda tarafsız bir gözlemlerle, bu müziğin pratisyenleri tarafından beslenen tarafgirlik hemen fark edilecektir. Özkan'ın şu sözleri bu görüşü doğrular niteliktedir:

“Türk mûsikîsi, yüksek ve soylu bir milletin yarattığı kanun ve kurallara bağlı, bilimsel ve sanatsal mükemmelliğe erişmiş, çağdaş, soylu ve yüksek bir mûsikîdir” (Özkan, 2006: 31).

Başka bazı ideolojik üretimlerde de Türk kültür hayatının başlangıcının Osmanlı'dan çok daha önceki uygarlıklarda aranmasına yönelik olarak bir düşünce geliştirilmiştir:

“Öyle ki bu anlayış, kimi zaman “Güneş-Dil Teorisi” ile beliren bir arayışken, kimi zaman da tarihi, Osmanlı Devleti'nin kuruluşuyla başlatan ve ancak İslam tarihi çerçevesinde genişletebilen anlayışa karşı, TTK'nın kurulmasıyla ortaya çıkan yeni tarih görüşünün, Türklüğü bir yandan İslam öncesi uygarlıklara bağlayan, öte yandan, Türklerin son durağı olan Anadolu'daki antik uygarlıklara sahip çıkan” bir anlayış olmuştur (Budak, 2006: 2).

Ogün Atilla Budak Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi adlı kitabında yukarıdaki görüşlerden hareketle Türk müzik kültürünün tarihini genel olarak M. Ö. 3 binden itibaren Altaylardan başlatarak günümüze kadar getirmiştir (Budak, 2006: 2-3). Her ne kadar makâm müziği kapsamında olması bakımından kökleri organik olarak Selçuklu Devleti'nden önceki dönemlere ve coğrafi olarak Anadolu'nun doğusuna kadar uzansa da “klasik Türk mûsikîsi” olarak adlandırılan müziğin gönderme yaptığı tarihler ve sınırlar önemli ölçüde Osmanlı dönemi içerisinde gelişen, özellikle de saray çevresinde konuşlanan bir müziksel dinamiğe işaret etmektedir.

Aynı zamanda bu tarihsel ve mekânsal görüşü destekler nitelikte olan ifadeleriyle Cem Behar, Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi isimli kitabının başında şunları dile getirmektedir:

“1550'lerin sonrasında Osmanlı şehirlerinin ve öncelik ve özellikle İstanbul'un mûsikî yaşamında son derece önemli bir eşiğin aşıldığını görüyoruz. On altıncı yüzyılın sonlarına doğru, yani İstanbul'un fethinden neredeyse bir buçuk yüzyıl sonra, müzikte özgün bir Osmanlı İmparatorluk sentezinin oluşumuna, kimlik ve kişilik kazanmasına tanık olunuyor. Bugüne gelen belge ve tanıklıklar başkentin müzik geleneğinde önemli bir kırılma, bir yön değiştirme, bir kopuş olduğunu gösteriyor o dönemde. Neresinden bakarsak bakalım, geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsinin tarihini belgeleriyle bugünden ancak dört ya da dört buçuk asır öncesine götürebiliriz. Bugüne ulaşan geleneğin çerçevesi esas itibariyle o dönemde oluşur” (Behar, 2015: 13).

Bütün bunların ışığında, “klasik Türk mûsikîsi” teriminin gönderme yaptığı tarihsel sürecin daha çok Osmanlı Devleti dönemine işaret ettiği anlaşılmaktadır.

Daha üst bir terim olarak kullanılan “Türk mûsikîsi” teriminin tarihsel açıdan Osmanlı'dan çok daha öncesine işaret etmekte olduğu görüşünü benimseyen ve Cinuçen Tanrıkorur'un da öğrencisi olan Timuçin Çevikoğlu, hocasına paralel olarak şunları dile getirmektedir:

“Türk Mûsikîsi terimi, Türklerin Anadolu’ya berâberlerinde getirdikleri kültürün bir devâmı olarak, burada kurup büyüttükleri devlet ve medeniyetlerin müziğini ifâde eder. Türklerin yaşadığı geniş coğrafya ve ilişkide buldukları çeşitli toplulukların sağladığı etno-kültürel unsurlar nedeniyle zenginleşmiş ve renklenmiş büyük bir sentez sanatı olan Klâsik Türk Müziği, gelişimini en çok Osmanlı İmparatorluğu döneminde göstermiş, repertuarının neredeyse tamâmını bu dönemde oluşturmuştur” (Çevikoğlu, 2017: 19).

Çevikoğlu bu yazının devamında teorilerinin Safiyu’-d-Dîn Urmevî ile başladığını iddia ettiği bu müziğin son temsilcileri arasında Zekâî Dede olduğunu ileri sürmüştür (Çevikoğlu, 2017: 19). Böylelikle Cem Behar’ın da işaret ettiği tarihle benzer bir zaman dilimine gönderme yapılmıştır.

Türk kültür hayatının en önemli değişim aşamalarından biri İslâm’ın kabulüyle birlikte yaşanmıştır denilebilir. Bu aşamadan sonra fikrî algılayışların ve kültür hayatının daha farklı bir yön çizdiğini söylemek yanlış olmaz. Cinuçen Tanrıkorur da Türk kültür hayatının İslâm dîni ile birlikte farklı özellikler sergilediği fikrini paylaşarak bu konunun önemini ayrıca vurgulamıştır. Türk müziği için milat olarak tanımladığı dönüm noktası ise -Osmanlı öncesi ve Osmanlı dönemi ifadeleriyle- Osmanlı Devleti’dir. Örneğin, Türk edebiyatının İslâm’dan önce ve İslâmî dönem olarak ayrıldığına işaret ederek, benzer şekilde Türk müziğinin de Osmanlı öncesi ve Osmanlı dönemi olarak ikiye ayrılabilirliğini ifade eden sözleri bu yargıları doğrular niteliktedir (Tanrıkorur, 2016: 33). Ayrıca Osmanlı öncesindeki dönemin müziğinin, Osmanlı dönemi müziğine zemin hazırlayan bir tarafı olduğunu şu sözlerle vurgular:

“Büyük Osmanlı ses mimârîsinin temelini oluşturan, Osmanlı öncesi dönemdir ve bu dönemi büyük bir hazırlık dönemi olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Nitekim, Alplar devrini terennüm eden, Altay Türkleri’nin kam, Kırgızlar’ın baksı, Tonguzlar’ın şaman, Yakutlar’ın oyun, Oğuzlar’ın ozan dediği büyücü veya şâir-çalgıcılarla ordunun başarı ve kahramanlıklarını öven kopuzcular, bir yandan, ata ünvanlı dervişlerle âşık ünvanlı saz şairlerini müjdelerken, bir yandan da Farâbî, Urmiyeli Safiyüddin, Şîrazlı Kutbuddin ve Meragalı Abdülkadir gibi devlerin temelini atacağı muhteşem bir mûsikînin zeminini hazırlıyorlardı” (Tanrıkorur, 2016: 34).

Yukarıda sözü edilen ideolojik perspektif içerisinde konumlandırılan “Türk müziği” üst başlığı, bu müziğin pratisyenleri tarafından genellikle “klasik”, “askeri”, “folklorik” ve “dînî” müzik gibi farklı şekillerle alt türlere ayrılmaktadır. Ancak burada konumuz açısından önemli olan unsur, “dînî müzik” ile “klasik müzik”⁶

⁶ Tanrıkorur’un sınıflamasına göre burada “klasik” ile kastedilen lâ-dînî müziktir. Bölümün diğer kısımlarında lâ-dînî müzik isimlendirmesi kullanılacaktır.

arasındaki ayrımın işaret ettiği müzikalitedir. Askerî ve folklorik müzik konunun odak noktasında olmamakla birlikte bağlam açısından “dînî” ve “klasik” müzik kadar birbirine yakın değildir. Klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerince “folklorik” olarak adlandırılan halk müziğine ise klasik Türk mûsikîsinin sınırlarını belirlemek açısından daha sonra değinilecektir.

Bu çalışmada ele alınan klasik Türk mûsikîsinin günümüze ulaşan “eser”lerinin⁷ ağırlıklı olarak hangi dönemde bestlendiği ve bestlenen bu eserlerin özellikleri, bahsedilen müziğin sınırlarını çizmesi bakımından daha analitik bir zemin oluşturmaktadır. Örneğin Çevikoğlu’nun “klasik dönem eserleri” olarak adlandırdığı bestelerin, “büyük usûller” in öğreniminde daha etkili olduğuna yönelik açıklamaları bu dönemdeki bestelerin özelliklerinin neler olması gerektiğine dair bir argüman sağlamaktadır (Çevikoğlu, 2017: 24). Anlaşılacağı üzere “klasik” teriminin işaret ettiği unsurlar, tarihi dinamikler olabileceği gibi müzikal unsurlar da olabilmektedir. Bahsedilen “büyük usûller” özellikle “klasik” türde bestelenen eserlerin ortak özelliğini yansıtmaktadır. Ancak burada kastedilen müziğin çoğunlukla “lâ-dînî” müzik olduğu fikri doğabilir. Nitekim klasik Türk mûsikîsi içerisindeki lâ-dînî türlerde büyük usûllerin varlığı dînî türlere göre nispeten daha fazladır. Dolayısıyla ağırlıklı olarak birbiri içerisine kaynamış olduğu pratisyenlerce iddia edilen “dînî” ve “lâ-dînî” müziğin dinamiklerinin birbirlerinden belli ölçüde farklı olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada klasik Türk mûsikîsinin sınırlarını belirlemek için bu iki türün özelliklerine değinmek çözümsel açıdan fikir sağlayacaktır.

Bilindiği üzere klasik Türk mûsikîsi içerisinde “dînî” ve “lâ-dînî” şeklinde bir ayrım mevcuttur. Bu düşünceyi destekler nitelikte olan sözleriyle Sadeddin Heper şunları ifade eder:

“Türk mûsikîsi deyince, evvelâ bunun çeşitleri gelir. Dînî ve lâ-dînî diye ikiye ayırırız. Dînî türde, câmî, tekke ve Mevlevî mûsikîsi vardır” (akt. Ayan, 2020: 23). Heper bu sözlerinin hemen ardından dînî müziğin Türk Müziği’nin dışında düşünülmemeyeceğini ekleyerek, yalnızca güfte bakımından bir farka işâret eder (akt. Ayan, 2020: 23-24). Ayrıca ifadelerinde klasik Türk mûsikîsinin en önemli temsilcilerinin Mevlevî dedeleri olduğunu ve müziğin de kendine Mevlevîhânelerde

⁷ Klasik Türk mûsikîsi dinleyicileri ve icracıları bu kültür içerisindeki besteleri “eser” kavramı ile nitelendirdiklerinden dolayı, çalışmanın genelinde bu kavramın kullanımı tercih edilecektir.

büyük bir zemin oluşturduğunu belirtir (akt. Ayan, 2020: 25). Heper bunlara ek olarak şunları dile getirir:

“Bir konservatuvar olarak çalışmalarını sürdüren Mevlevîhânelerde tabîî ki dînî tarzda eser veren bestekârlar diğerlerine nazaran sayıca üstündür” (akt. Ayan, 2020: 26).

Buradan da anlaşılacağı üzere, dînî temelleri oldukça kuvvetli olan klasik Türk mûsikîsinin en önemli sayılan temsilcileri Mevlevîhânelerden yetişmiştir. Ayrıca lâ-dînî olarak adlandırılan türün kimliklendirilmesinde ve anlam dünyasının inşâsında da bahsedilen temsilcilerin etkisi yadsınamaz. Nitekim Mevlevîhânelerden yetişen bestekârlar, lâ-dînî türde çok sayıda beste üretmişlerdir. Ancak Heper, bu noktada lâ-dînî olarak adlandırılan müziğin üreticilerinin Mevlevîhânelerden ziyade çoğunlukla Enderûn’dan yetiştiğini belirtmiştir (akt. Ayan, 2020: 26). Ayrıca bu bestekârların da dînî temâyüllerinin olduğuna işâret ederek, bu kişilerin dînî müzikten ziyade “klasik mûsikî” ye ağırlık verdiğini dile getirmiştir (akt. Ayan, 2020: 26).

Böylelikle Heper, “lâ-dînî” olarak adlandırdığı müziği “dînî” müzikten ayırma noktasına gitmiştir. Ancak burada önemli olan, anlatılan bu çerçevede dînî müzikten bahsederken ağırlıklı olarak Mevlevîliğin ön planda olduğu bir müziğin vurgulanmasıdır. Hem tasavvufî özellikleri hem de İslâm dîni ile özdeşleştirilen bir yanı olması hasebiyle, üslûbun da bu çerçevede ilerlediğini söylemek yanlış olmaz. Bununla ilgili olarak Yalçın Çetinkaya şunları dile getirir:

“Bizim müziğimiz diye isimlendirdiğimiz müzik, Osmanlı Devleti’nin kültür ve medeniyet sınırları içinde gelişmiştir ve menşei İslâmiyet’tir, bu müziği yapan kişi Allah inancına, sevgisine sahip bir kimsedir ve ilhamını Kur’ân-ı Kerîm’den alır. “Bizim” diyerek sahiplendiğimiz bu müzik, ait olduğumuz İslâm inanç değerlerinin meydana getirdiği bir müziktir ve öncelikli olarak amacı Allah’ı güzel zikretmektir. İslâm medeniyetinde bütün sanatların ilâhî hikmetle bir bağlantısı vardır ve bu özelliği ile farklıdır” (Çetinkaya, 2016: 50).

Böylelikle yukarıda da üzerine yüklenen dînî anlam içerisinde gelişmiş bir müzikal bilinç durumundan bahsetmek yanlış olmaz. Burada önemli olan klasik Türk mûsikîsi içerisinde “dînî” ve “lâ-dînî” oluşumlarının arasındaki üslup farkının boyutudur. Bu farkın -yukarıda da bahsedilen algı içerisinde büyük boyutta olmamasına karşın- asgari düzeyde mevcut olduğu söylenebilir. Bu konuda Sadeddin Heper dînî ve lâ-dînî türlerin farkını zikire eşlik ile açıklar:

“Hepsi Türk mûsikîsidir. Ancak dînî eserlerimizde başka bir hava var. Onlar zikirlerle, zikirlerin icrâsına göre tanzîm edilmişlerdir. Meselâ lâ-dînî mûsikîde kullanılan aksak usûlü, dînî mûsikîde yoktur. Aksak usûlünde bir ilâhî yapılmamıştır. Çünkü zikre gelmez” (akt. Ayan, 2020: 30). Bu sözlerin ardından dînî müziğin hangi usûllerle olması gerektiğini şu şeklide dile getirir:

“Zikre gelen usûlün, mutlaka dörtlü olması şarttır. Ya ikili, ya dörtlü veya dördün katı olmalıdır. Beşli yâhut yedili olmaz. Dînî eserlerde sâdelik göz önünde tutulmuştur” (akt. Ayan, 2020: 30).

Bu ifadelerin doğal bir sonucu olarak, müzikal unsurlar üslûbu kaçınılmaz bir şekilde değiştirmektedir. Aynı zamanda güfte bakımından da özellikle “Allah sevgisi” ve “yüce yaratıcıya övgü” niteliğinde sözleriyle “dînî müzik”, “lâ-dînî” müzikten ayrılır. Dolayısıyla bu iki oluşumu birbirinden ayıran unsurların “usûl”, “güfte” “form” ve “üslup” olduğu söylenebilir. Klasik Türk mûsikîsi dinleyicileri ve icrâcılar tarafından rahatlıkla ayırt edilebilen bu iki tür, son tahlilde farklı müziksel, sözel ve şekilsel dinamikleri yansıtmaktadır. Bahsedilen iki türün üslubu etkileyen özelliklerine çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı bir şekilde değinileceğinden, burada tanımsal farklılıklar üzerinden devam edilecektir.

Klasik Türk mûsikîsi alanında ekol kabul edilen ve klasik üslup konusundaki önemli etkisi ile bu müziğin pratisyenleri üzerinde ciddi bir etkiye sahip olan Bekir Sıtkı Sezgin, dînî müzik ve lâ-dînî müzik arasındaki ayrımı nitelerken, bölümün başında paylaşılan düşüncelere paralel olarak şu ifadeleri kullanır:

“Dînî mûsikîden bahsederken, özellikle Türk-İslâm mûsikîsi tâbirini kullanmak, daha doğru bir vasıflandırma olacaktır. Mâdem ki klasik Türk mûsikîsi, derken mûsikîmizin milliyetini vurgulayarak söylüyoruz, o halde dînî mûsikîmizden de bahsederken, Türk- İslâm mûsikîsi dememiz yerinde olur” (akt. Ayan, 2020: 214-215).

Sezgin bu sözlerinin ardından aşağıdaki sınıflandırmaya giderek uğraş alanını iki gruba ayırır:

“1) Türk-İslâm mûsikîsi:

a) Câmi mûsikîsi

b) Dergâh mûsikîsi veya tasavvuf mûsikîsi

2) Klasik Türk mûsikîsi

a) Yalnız enstrümanlarla icrâ edilenler

b) Hem söz hem de enstrüman eşliğinde icrâ edilenler” (akt. Ayan, 2020: 215).

Bu sınıflandırmadan sonra “Câmi mûsikîsi”, “tasavvuf mûsikîsi” ve “klasik Türk mûsikîsi” arasındaki üslup farklılıklarına ve müzikal farklılıklara maddeler halinde değinmektedir:

“a) Klasik Türk mûsikîsi ile câmi mûsikîsi arasında şeklî yönden ayrılan noktaların başında zikredilecek en mühim husus, saz meselesidir. Câmi mûsikîsi’ne sûret-i katiyede mûsikî âleti girmemiştir. Tamâmiyle özbeöz bir söz mûsikîsidir

b) İkinci sırayı işgal eden mühim ayrılık, form yönünden câmi mûsikîsinde, kâr, beste, ağır semâî, yürük semâî, şarkı gibi formlar yoktur

c) Üslûb bakımından da büyük farklılık göstermektedir. Câmi mûsikîsi, ibâdete yönelik, dünyevî zevk ve anlayışlardan uzak daha çok uhrevî olduğu için, icrâsındaki tarz ve edâlar daha ağır başlı, ilâhî, rûhânî bir tavır göstermektedir. İcrâ edilen eserlerdeki tertip edilmiş lahinlerin devirlerinde, (mûsikî cümlelerinde) mübâlağa ve birtakım mûsikî oyunlarından uzak, haşin olmayan bir dizi ve mülâyim sesleri ihtivâ eden, fazla ses yüksekliğine önem vermeyen bir oktavin içerisinde, daha geniş zamanlı notlardan ve mütekerrir nağmelerin de ehemmiyet kazandığı huşû içerisinde icrâ edilen bir üslûba sâhiptir, diyoruz” (akt. Ayan, 2020: 215-216).

Bekir Sıtkı Sezgin ifadelerinin devamında güfte, usûl, dil ve ifade bakımından da farklılıklara işaret etmektedir. Ancak yukarıda bu hususlara değinildiğinden dolayı burada yer verilmeyecektir. Son olarak Bekir Sıtkı Sezgin, klasik Türk mûsikîsi, câmi müziği ve tasavvuf müziğinin birbirleri arasındaki ilişkiyi ise şu sözlerle açıklar:

“Klasik mûsikîmizin icrâsında câmi mûsikîsinden, daha önce de bahsettiğim gibi, telaffuz, ifâde ve üslûp bakımından ihtiyâcı vardır. Fakat şiir ve form bakımından ihtiyâcı yoktur. Daha çok tasavvuf mûsikîsine ihtiyaç göstermektedir. Çünkü klasik Türk mûsikîsi dergâhtan kaynaklanmıştır. Hemen hemen onun bütün husûsiyetlerini kendisinde görmek mümkündür. Şiir, form ve usûl yönünden büyük bir berâberliği vardır. Bir Mevlevî âyînini göz önüne alacak olursak, onun içerisinde kullanılan enstrümantal veya hem enstrüman hem de sesle icrâ edilen sözlü kısımları, bütün usûl form ve üslûp şekillerini klasik Türk mûsikîsinde de görürüz” (akt. Ayan, 2020: 225).

Bekir Sıtkı Sezgin’in klasik Türk mûsikîsi ve tasavvuf müziği arasında kurduğu bu yakın bağ, ‘klasik’ üslubun ağırlıklı olarak hangi türlerden meydana

geldiğini göstermektedir.⁸ Ayrıca bu ifadelerle birlikte dînî ve lâ-dînî üslup arasındaki benzerlikler ve farklılıklar da şekil kazanmaktadır.

Buraya kadar oluşturulan klasik Türk mûsikîsi ve özelde klasik üslup ile ilgili perspektif, üslubu bütün yönleriyle açıklamaktan yoksundur. Klasik üslup ağırlıklı olarak, meşk sistemi içerisinde devam eden bir aktarım yoluyla (uygulamaya dayalı olarak) öğrenildiği için, söylemsel düzeyde bu üslubu tarif etmek yetersiz kalacaktır. Bu doğrultuda klasik üslubun ses, saz, söz ve bestelemesindeki bileşenleri üzerinde yapılacak olan bir değerlendirme, üslubun daha ölçülebilir bir şekilde anlaşılmasını sağlayacaktır. Sıradaki bölümde, klasik üslubun bahsedilen özellikleri ayrıntılı bir şekilde analiz edilecektir.

4.2. Klasik Üslubun Bileşenleri

Bu bölümde, üslup konusunun ses veya saz özelinde alışlagelen kullanımıyla sınırlı kalınmayarak bütün şekilde müziğin yapılış tarzını ve -edebiyattaki kullanımıyla benzer şekilde- biçimini ifade eden daha kapsamlı bir üslup değerlendirmesi yapılacaktır. Bu noktada üslubun kavramsal çerçeve bölümünde belirtilen “ifade veya söylem tarzı” (Onions, 1966: 879) ile “bir şeyi yapmanın, tasarlamının veya üretmenin belirli bir yolu” (Quirk vd., 2014: 1827) şeklindeki anlamları, -geniş bir ifadeler bütünü sağladığından dolayı- referans alınmıştır. Dolayısıyla bahsedilen geniş ifadeler bütünü kapsamında, klasik üslup olarak tanımlanan üslubun ses, saz ve beste bileşenlerine ayrı ayrı odaklanılacaktır.

Öncelikle ses icrâcılığında üslubun genel özelliklerinin tartışılacağı aşağıdaki başlıkta, ikisi de klasik üslup içinde değerlendirilen lâ-dînî üslup ile dînî üslubun melodik özellikleri⁹ analiz edilecektir. Ses icrâsında klasik üslubun diğer önemli bileşenleri olan tını ve telaffuz konusu ise ayrı bir başlıkta incelenecektir. Bu başlıklar içerisinde, lâ-dînî üslup ile dînî üslup arasındaki farklar açığa çıkarılarak, çerçevesi çizilen klasik üslubun ses üretimindeki özellikleri belirlenmeye çalışılacaktır. Buraya kadar bahsedilen kısımların hepsi, ses üretimindeki dinamikleri kapsamaktadır. Ses

⁸ Çalışmada bestelemeye klasik üslubun nazarî bileşenleri ile ilgili oluşturulan bölümün form ayağındaki örnekler, Bekir Sıdkı Sezgin’in ifadelerine yönelik olarak belirlenmiştir. Nitekim bu ifadeler genel kanıyı yansıtmaktadır.

⁹ Lâ-dînî üslup ile dînî üslup arasında melodik olarak büyük farklar mevcut değildir. Bu iki üslubu ayıran unsurlar daha çok güfte, usûl ve form özellikleridir.

üretimi konusundan sonra ise bestelemedeki ve saz icrâlarındaki klasik üslubun özelliklerine yer verilecektir.

4.2.1. Klasik Üslubun Ses İcrâsı Kapsamındaki Melodik Özellikleri

Klasik üslubun ses icrâsındaki melodik özelliklerinin tanımlanmasında günümüzde klasik Türk mûsikîsi pratisyenleri tarafından referans olarak görülen isimlerin ses icrâlarına odaklanılacaktır. Bu amaçla öncelikle, klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerince “klasik” olarak adlandırılan ve Hâfız Zekâî Dede’nin bestelediği *Ol Gülün Güzlâr-ı Hüsnü Bâd-ı Mihnet Bulmasın*¹⁰ adlı beste, Bekir Sıdkı Sezgin’in icrâsı üzerinden analiz edilecektir. Bu icrâ ile Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) nota arşivlerindeki nüsha karşılaştırılarak, üslubun melodik boyutta devreye girdiği yerlerin gösterilmesi hedeflenmektedir. Ancak burada bahsedilen murabba bestenin, - üslubu yeterli derecede yansıtması dolayısıyla- yalnızca bir mısırâsı ve bir terennümü paylaşılacaktır. Bunun bir diğer sebebi, klasik bestelerde genellikle bu iki bölümde makâmın özelliklerinin tamamlanmasıdır.¹¹ Bu gerekçelerle ayrıca meyân bölümünün analizine yer verilmemiştir. İncelenecek olan bestenin, TRT arşivindeki notasının, birinci mısırâsındaki melodi aşağıda gösterilmektedir:

¹⁰ <https://youtu.be/7L3OPQG-nNM>

¹¹ Ayrıca bahsedilen eser “murabbâ” olduğundan dolayı ikinci ve dördüncü mısırânın melodisi birinci mısırânın melodisi ile aynıdır. Bu durum da ikinci ve dördüncü mısırâya yer verilmemesinin sebeplerinden biridir.

BAYÂTÎ BESTE

MUZİK: ZEKÂÎ DEDE

OL GULU: GÜLZÂR-I HÜSNÜ BÂD-I MIHNET BULMASIN

♩ = 68

Ol
Gon-
Ner-

gü- lün
ce- i
gi- si

gül-
ruh-
şeh-

zâ-
sâ-
lâ-

rî hüs-
rî sî-
yi peş-

nü
bâ-
mi

bâ-
sı
şeb-

dî mih-
e- lem-
nem- â-

net
le
lüd

bul-
sol-
ol-

ma- sin
ma- sin
ma- sin

Nota 4.1. Bayâtî beste söz bölümü.¹²

TRT nota arşivindeki bu nota yaygın olarak bilinen ve kullanılan notalardandır. Klasik üslup içerisindeki melodik unsurlar ise bu notadan oldukça farklı bir melodik karaktere işaret etmektedir. Klasik üslup, bu müziğin pratisyenlerince, meşk sistemi içerisindeki öğrenim ve aktarım sürecinde öğrenilmektedir. Bu kültürel dinamiğin içerisinde şekillenmekte olan klasik üslup, seslerin notada yazan melodik ifadelerden daha farklı olarak icrâ edilmesini ve nüans farklılıklarını beraberinde getirir. Daha önce üslup ile alakalı bölümde de belirtildiği gibi bu aktarım günümüzde, meşk silsilesinden gelen hocalarla veya kitle iletişim araçları vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Aşağıdaki nota analizi ise bu silsileden gelmiş birisi olan Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâsıdır:

¹² https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ol_gulun_gulzari_husnu_badi_mihnet_bulmasin.pdf

BAYÂTÎ BESTE
Ol gülün Gülzâr-ı Hüsnü Bâd-ı Mihnet Bulmasın

Devr-i Kebîr *Beste: Zekâî Dede*
İcrâ: Bekir Sıdkı SEZGİN

The musical score consists of four staves of music. The first staff is labeled '1' and contains the lyrics 'Ol gülün gül'. The second staff is labeled '2' and contains 'zâ rı hüsnü'. The third staff is labeled '3' and contains 'bâ dı mihnet'. The fourth staff is labeled '4' and contains 'bul masın'. The score includes various performance instructions such as 'vib.', 'Gliss.', and '3' (triplets). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Nota 4.2. Bayâtî beste söz bölümü bekir sıdkı sezgin icrâsı.

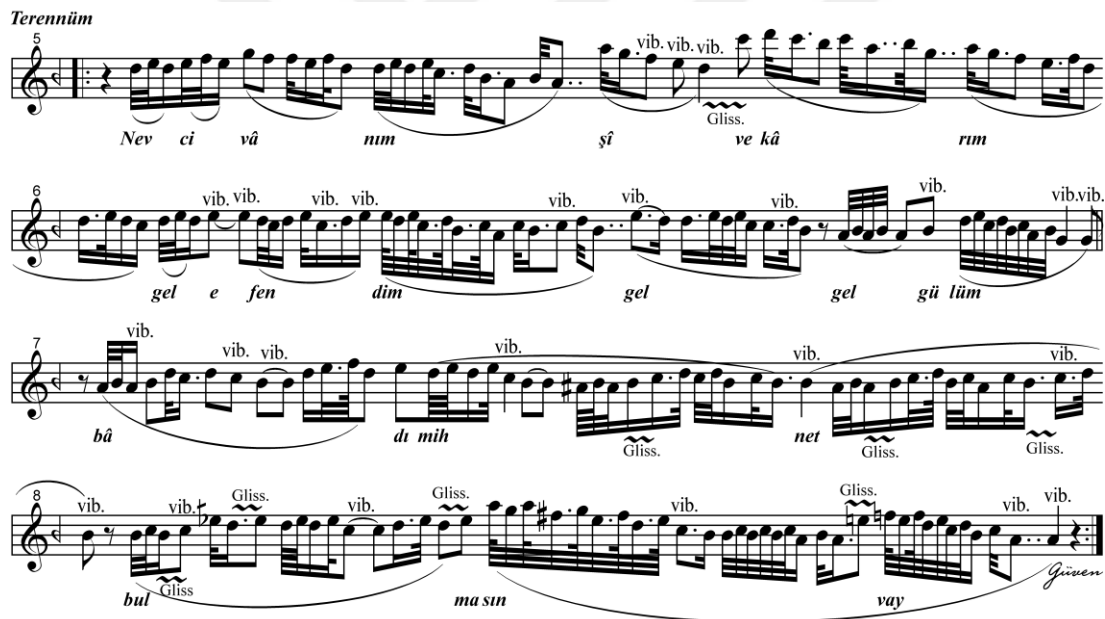
Burada Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâ esnâsında yaptığı bütün nüanslar aktarılmaya çalışılmıştır. Görüldüğü üzere TRT notası nüans açısından oldukça sadedir. Bekir Sıdkı Sezgin besteyi, yukarıdaki TRT notasından, ezberinden ya da TRT notasına benzer bir notadan icrâ etmiş olabilir. Fakat burada klasik üslubun sınırlarını belirleyen, kendi hafızasındaki müzikal ifadelerdir. Yukarıdaki icrâ, o müzikal ifadelerin bir yansımasıdır. Aşağıda da aynı bestenin TRT notasındaki terennüm bölümü ve Bekir Sıdkı Sezgin'in okuduğu terennüm karşılaştırılmaktadır:



Nev.ci_vâ_nim şî_ ve_kâ_rım
gel_e_fen_dim gel gel_gü_lüm
bā_ ah_ şeb_ dî_mih_ e_lēm_ nom_ā_ net le lüd
bul_sol_ol_ ma_sın ma_sın ma_sın vav -SON-
MEYAN

Nota 4.3. Bayâtî beste terennüm bölümü.¹³

Terennüm



Nev ci vâ nim şî ve kâ rım
gel e fen dim gel gel gü lüm
bā dî mih net
bul ma sın vav

Nota 4.4. Bayâtî beste terennüm bölümü bekir sıdkı sezgin icrâsı.

Buraya kadar olan kısımda analiz edilen icrâ içerisinde özellikle düz seslerin klasik üslup içerisinde vibratolar ile ifade edildiğini söyleyebiliriz. Perdeler icrâ edilmeden önce, ya bir alttaki ya da bir üstteki perdeden çarpma ile icrâ edilmesi de klasik üslubun özelliklerindedir. “Glissando” tekniği de klasik üslup içerisinde oldukça kullanılan temel tekniklerden biridir. Klasik Türk mûsikîsinin makâmsal

¹³ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ol_gulun_gulzari_husnu_badi_mihnet_bulmasin.pdf

özellikleri, glissando tekniğinin uygulanmasını bir anlamda gerekli kılar. Nitekim klasik Türk mûsikisindeki Hüzûm ve Uşşâk gibi birçok makâmda, tek bir frekans ile icrâ edilmeyen perdeler mevcuttur.

Klasik üslup konusunda yetkin isimlerden olan ve alanında ekol olarak kabul gören Alâeddin Yavaşca da Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâsına paralel bir müzikal ifade ortaya koymaktadır. Şevki Bey'in aksak usûlündeki *Gülzâra Nazar Kıldım Virâne Misâl Olmuş*¹⁴ adlı şarkısının TRT arşivindeki notası ile Alâeddin Yavaşca icrâsı, birbirinden melodik olarak -Sezgin'in icrâsına benzer şekilde- ayrılmaktadır:

Usûlü = Aksak UŞŞAK ŞARKI Beste = ŞEVKİ - Bey Güfte = MEHMED SA'Dİ Bey

Notâ 4.5. Uşşâk şarkı.¹⁵

Aynı şarkının Alâeddin Yavaşca icrâsı ise aşağıda gösterilmektedir:

¹⁴ <https://youtu.be/Ppf3Zf2nFNM>

¹⁵ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gulzara_nazar_kildim_virane-misal_olmus.pdf

açından belirlenmesini sağlamaktır. Bu doğrultuda aynı eserin, farklı icrâcılarının icrâları ile karşılaştırmasını yapmak, klasik üsluptaki ortak kaygıları ve hedefleri yansıtması bakımından önem arz etmektedir. Aşağıda TRT notası verilen *Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme*¹⁶ adlı Hüzûm Beste üzerinde, üç farklı icrâcının üç farklı zamanda yaptığı icrâlar karşılaştırılacaktır. Bu karşılaştırmada klasik üslup konusundaki yeterlilikleri herkesçe bilinen Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddîn Yavaşca ve Doğan Dikmen'in icrâları analiz edilecektir. Karşılaştırma sonucunda, yapılan benzer melodik unsurlar açığa çıkarılarak, klasik üslubun standartları tespit edilmeye çalışılacaktır:

HÜZZAM BESTE

Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme

USÛL: REMEL

BESTE: HAFIZ ŞEYDA EFENDİ

Al dım ha yâ li

Nota 4.7. Hüzûm beste.¹⁷

Yukarıda notası verilen kısmın Bekir Sıdkı Sezgin icrâsı aşağıdaki gibidir:

HÜZZÂM BESTE

Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme

Beste: Kömürçüzâde Hâfız Şeydâ Efendî

İcrâ: Bekir Sıdkı SEZGİN

Al dım ha yâ li

Nota 4.8. Hüzûm beste bekir sıdkı sezgin icrâsı.

Aynı kısmın Alâeddîn Yavaşca icrâsı ise aşağıda gösterilmektedir:

¹⁶ <https://youtu.be/-Oi3sE11Tvk> Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme (Bekir Sıdkı Sezgin icrâsı).
<https://youtu.be/Cm3bMof2Nks> Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme (Alâeddin Yavaşca icrâsı).
<https://youtu.be/V6RJF4R5Rao> Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme (Doğan Dikmen icrâsı).

¹⁷ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/aldim_hayal-i_percemin_ey_mah_dideme.pdf

İcrâ: Alâeddin YAVAŞÇA

Nota 4.9. Hüzûm beste alâeddin yavaşça icrâsı.

Günümüz icrâcılarında ve alanında ekol olarak kabul gören Doğan Dikmen'in icrâsı ise aşağıdaki gibidir:

İcrâ: Mustafa Doğan DİKMEN

* Eserin 16/4'lük kısmı notaya alınmıştır.

Nota 4.10. Hüzûm beste doğan dikmen icrâsı.

Yukarıdaki icrâların tamamında benzer melodik ifadelerin varlığı göze çarpmaktadır. Bu icrâlar TRT notasına kıyasla benzer hedefleri ve kaygıları taşımaktadırlar. Her sesin öncesinde veya sonrasındaki çarpmalar, glissandolar ve vibratolar bu yargının kanıtı niteliğindedir. Bütün bunları pekiştirmek için, yukarıda transkripsiyonu yapılan icrâlardaki aynı melodik ifadelerin kullanıldığı yerler aşağıda gösterilecektir. Bu sayede klasik üslubun devreye girdiği yerleri tanımlamak için önemli bir zemin oluşacaktır. Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça'nın icrâlarının başında kullandıkları melodik ifadelerle TRT notasındaki melodik ifade aşağıdaki kesitlerde gösterilmektedir:



Al

Nota 4.11. Trt notasından kesit 1.



Al

Nota 4.12. Bekir sıdkı sezgin icrâsından kesit 1.



Al

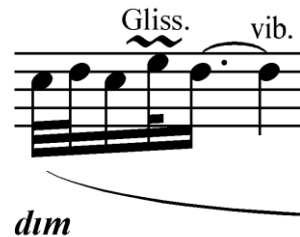
Nota 4.13. Alâeddin yavaşça icrâsından kesit 1.

Doğan Dikmen icrâsında yukarıdaki melodik kısım, TRT notasındaki gibi ifade edilmiştir. Ancak Doğan Dikmen'in icrâsı da diğer icrâlar gibi büyük ölçüde TRT notasından ayrılmaktadır. Aşağıda ise üç icrâcının da kullandığı aynı melodik ifadeler, TRT notası ile karşılaştırılacaktır. Örneğin "aldım" kelimesindeki "dım" hecesinin başında üç icrâcî da aynı melodik ifadeleri kullanmıştır:



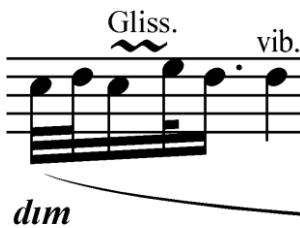
dım

Nota 4.14. Trt notasından kesit 2.



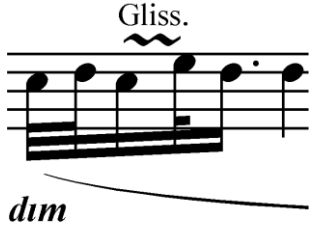
dım

Nota 4.15. Bekir sıdkı sezgin icrâsından kesit 2.



dım

Nota 4.16. Alâeddin yavaşça icrâsından kesit 2.



Nota 4.17. Doğan dikmen icrâsından kesit 1.

Aynı durum “hayâli” kelimesindeki “ha” hecesinin başında da geçerlidir:



Nota 4.18. Trt notasından kesit 3.



Nota 4.19. Bekir sıdkı sezgin icrâsından kesit 3.



Nota 4.20. Alâeddin yavaşça icrâsından kesit 3.



Nota 4.21. Doğan dikmen icrâsından kesit 2.

Bu karşılaştırmalar, TRT notasında bulunan tartımların, klasik üslup devreye girdiğinde çarpma ve glissando gibi süslemelerle okunduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Dolayısıyla bu ortak melodik ifadeler üslup işaretleyicileri olarak yorumlanabilir.

Yapılan bütün incelemelerin yanında klasik üslup içerisinde değerlendirilen dînî ve lâ-dînî üslubun -melodik bakımından- karşılaştırılması, üslubun çerçevesinin belirlenmesine katkı sağlayacaktır.

Dînî üslup ile lâ-dînî üslup arasında bariz bir melodik fark olmamakla birlikte, bu üsluplar tını ve telaffuz açısından farklı niteliklere sahiptirler. Klasik üslubun melodik ayağı bakımından iki üslubun da benzer niteliklere sahip olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Daha açık bir ifade ile burada, dînî müzik içerisinde icrâ edilen eserlerin icrâsı ile lâ-dînî bestelerin icrâsı arasındaki benzerlik vurgulanmaktadır. Bu iki üslup çalışmanın diğer bölümlerinde de değinildiği üzere “klasik” üst başlığı altında değerlendirilebilir. Yapılacak olan melodik benzerlik vurgusundan sonra iki üslubun birbirinden ayrıldığı yerler tını ve telaffuz bölümünde analiz edilecektir.

Bu noktada, dînî üslup ve lâ-dînî üslup konusunda yetkin bir isim olan Kânî Karaca'nın icrâları -benzerlikler ve farklılıklar için- yol gösterici olarak kullanılacaktır. Aşağıda dînî-tasavvufî müzik içerisinde oldukça bilinen *Dinle Sözümü Sana Direm Özge Edâdır*¹⁸ adındaki niyaz ilâhîsinin TRT arşivi notası verilmektedir:

Usûlü = Yürüksemâi

SEGÂH İLÂHÎ - 53

DİN LE SÖ ZÜ MÜ SA NA Dİ REM ÖZ GE E DA DIR
EY SO FU Bİ ZİM ŞOH-BE Tİ MİZ CÂ NA Şİ FÂ DIR
AŞK İ LE GE LİN TÂ Lİ Bİ CÜ YEN DE O LA LIM

DERVİŞ Ö LA NA LÂ ZİM Ö LAN AŞ KI HÜ DÂ DIR
BİR CÜR' A MI Zİ NÜŞ İ DE GÖR DER DE DE VÂ DIR
ZEVK İ LE SA FÂ LAR SÜ RE LİM ZİN DE O LA LIM

Nota 4.22. Segâh ilâhî.¹⁹

Bu ilâhînin Kânî Karaca icrâsı ise aşağıda gösterilmektedir:

¹⁸ <https://youtu.be/9rxKaVDuPul>

¹⁹ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/dinle_sozumu_sana_direm_ozge_edadir.pdf

SEGÂH İLÂHÎ

Dinle Sözümü Sana Direm Özge edâdır

Yürük Semâ *İcrâ: Kânî KARACA*

Din le sö zü mü sa na di rem
öz ge e dâ dır
Der viş o la na lâ viş zım o lan
aş kı hû dâ dır

Nota 4.23. Segâh ilâhî kânî karaca icrâsı.

Bu icrâ da makâmın ve birinci mısırânın tamamlandığı yere kadar (son ölçünün başına kadar) analiz edilmiştir. Görüldüğü üzere, lâ-dînî müzik icrâsı için yapılan nüansların neredeyse tamamı dînî müzik içerisindeki eserlerde de uygulanmaktadır. Çarpma, glissando ve vibrato gibi müzikal ifadeler iki üslup için de vazgeçilmezdir. Burada bu yargıyı pekiştirmek için, dînî müzik içerisindeki iki örneğe daha yer verilecektir. Aşağıda *Kudûmün, Rahmet-î Zevk-û Safâdır Yâ Resûlallah*²⁰ adındaki Çârgâh tevşih'in TRT arşivi notası gösterilmektedir:

²⁰ <https://youtu.be/-2mO0yqgDfY>

ÇARGĀH TEVŞİH

Güfte: Hüdai eziz
MANNUT Ef.

SOFYAN

KU BU MU N RA RA LAH N
DÜ DA İ YE AL LAH N
ME TI ZE N KU ZEV KU SA FA
ŞE FA A T KI L GER
DI YA YA RE SU
ZA HI ZA HIR E GER
LÂ L LAH A-L LAHI ZU HU RAN
BA TIN BA TIN KA PIN A

Nota 4.24. Çargâh tevşih.²¹

Notası verilen bu tevşih de makâmın tamamlandığı yere kadar (dördüncü dizenin ikinci ölçüsünün başına kadar) analiz edilmiştir. Aynı tevşihin Kânî Karaca icrâsı ise aşağıda gösterilmektedir:

²¹ [https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kudumun_rahmeti_zevk_u_safadir_ya_resulallah\(1\).pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kudumun_rahmeti_zevk_u_safadir_ya_resulallah(1).pdf)

ÇARGÂH TEVŞÎH

Kudûmün, Rahmet-i Zevk-û Safâdır Yâ ResûlAllah

Devr-i Kebîr *Beste: Aziz Mahmud Hüdâyî (Hz.)*
İcrâ: Kânî KARACA

Ku dû mün rah
(rah) me ti
zevk û (zevk) (û)
sa fâ dır Yâ
(Yâ) Re sâ
(l)Al lah Güven

Nota.4.25. Çargâh tevşîh kânî karaca icrâsı.

Analiz edilen bu tevşîh Devrikebîr usûlünde yazılmıştır. Bunun sebebi kaynakların bazılarında bu şekilde notaya alınmasıdır.

Arûz vezni özelinde düşünüldüğü zaman, “Hezec” bahrinin içerisindeki “mefâ’îlün/mefâ’îlün/mefâ’îlün/mefâ’îlün” tefile kalıbının, iki usûl boyunca devam ettiği görülür. Böylelikle hem makâm hem de birinci mısra tamamlanmış olur. Analiz edilen kısım da bu çerçeve içerisinde belirlenmiştir.

Kânî Karaca aşağıda notaları karşılaştırılan *İlâhel Alemînsin*²² adlı Hüz zam ilâhîde de melodik olarak aynı üslup işaretleyicilerini göstermektedir:

Düyek HÜZZAM İLÂHÎ -131 Bestes Zekâr Dede

İ LÂ HEL Â LE MİN SİN RAB

Bİ Â LÂ RAB Bİ Â LÂ

ZE KÂ HAY RA Nİ SUN UN DUR
CE MİL SEN SİN CE LİL SEN SİN

SE RÂ RÂ SE RÂ RÂ
HÜ DÂ YÂ HÜ DÂ YÂ

Nota 4.26. Hüz zam ilâhî.²³

Yukarıdaki TRT notası Düyek olarak yazılmışsa da bazı kaynaklar bu ilâhîyi Ağır Düyek olarak ifade etmektedir. Ayrıca icrâlar da genellikle Ağır Düyek usûlüyle yapılmaktadır. Bu nedenle icrâ transkripsiyonu da Ağır Düyek usûlü ile gerçekleştirilmiştir. Yukarıda notası verilen ilâhînin Kânî Karaca icrâsı aşağıda gösterilmektedir:

²² <https://youtu.be/W6V4wmjTm4E>

²³ <https://defteriniz.com/wp-content/uploads/2018/02/tsm-14567.pdf>

HÜZZÂM İLÂHÎ

İlâhel âlemînsin Hak Te'âlâ (Rabb-i Âlâ)

Ağır Düyek

Beste: Zekâî Dede
İcrâ: Kânî KARACA

İ lâ hel â
le min sin râb
bi â lâ râb
bi â lâ
Ze kâ hay ran
t sun' un dur
ser â pâ
ser â pâ güven

Nota 4.27. Hüzzâm ilâhî kânî karaca icrâsı.

Bütün bu transkripsiyonu ve analizi yapılan icrâlardan sonra, lâ-dînî üslup ile dînî üslup arasında melodik bir birliktelik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu iki üslup içerisindeki perde baskıları da paralellik göstermektedir. Klasik üslup içerisinde; özellikle yukarıda örnekleri verilen Hüzzâm ve Sabâ gibi duyumlardaki Hicâz aralığını oluşturan perdeler, birbirlerine daha yakın olarak düşünülmektedir. Nitekim Sabâ makâmındaki Hicâz perdesi Nevâ perdesine, Hüzzâm makâmındaki Dik Hisâr perdesi de Hüseyinî perdesine yakın bir şekilde icrâ edilmektedir. Hatta Hüzzâm makâmında karara giderken bu perde oldukça dikleşir. Bu melodik dinamikler, klasik üslubu tanımlayan ve sınırlarını belirleyen önemli etmenlerdendir. Yukarıda adı geçen

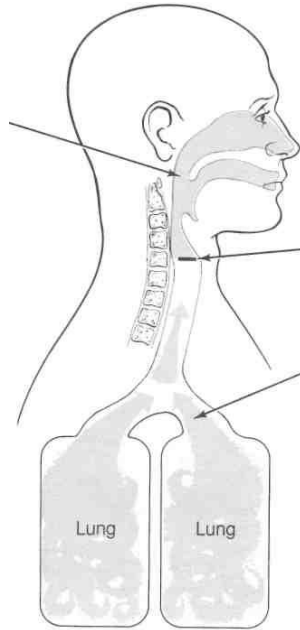
bütün icrâcılar, perde baskıları konusunda belirtilen şekilde bir tutarlılık göstermektedir.

Üslup üzerinde, melodik dinamikler ne kadar etkili ise tını ve telaffuz konusu da bir o kadar etkilidir. Özellikle tını ve telaffuz açısından bahsedilen üslupların ayırıcılığına varılması, bu müziğin pratisyenlerinin oluşturduğu çerçevenin daha net bir şekilde belirlenmesini sağlayacaktır. Nitekim Kânî Karaca, Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca'nın dînî müzik icrâsındaki tınıları ve telaffuzları, lâ-dînî bir beste okurken uyguladıkları tınıdan ve telaffuzdan daha farklı dinamiklere sahiptir. Sıradaki bölümde, yukarıda bahsedilen bu üslupların -tını ve telaffuz açısından- birbirinden ayrıldığı temel noktalar tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu konular etrafında iki üslubun vokal bölgelerdeki karşılığı da daha ayrıntılı bir biçimde analiz edilecektir.

4.2.2. Klasik Üsluptaki Ses İcrâsında İdeal Tını ve Telaffuz

4.2.2.1. İdeal tını

Bu konuya, insandaki ses üretiminin süreçleri ve bölgeleri hakkında saptamalar yaparak giriş yapmak, konunun daha net anlaşılabilmesi için sağlam bir zemin oluşturacaktır. İnsan vücudunda sesi oluşturan ve rezonansı sağlayan bölgelerin çalışma prensipleri hakkında genel bir bakış açısı sunan Seth Riggs, bu süreci şu şekilde resmeder:



Şekil 4.1. Sesin oluşturulma süreci.
(Riggs, 1994: 13).

Ciğerlerimizden soluduğumuz hava, ilk tonu oluşturmak için ses tellerimizle birlikte çalışır. Bu ton, ağızımızdan çıkmadan önce ses tellerimizin üzerindeki boşluklardan geçerken değiştirilir ve yükseltilir (Riggs, 1994: 13).

İnsan vücudunda birbirleri ile bağlantılı olarak sistemli bir şekilde çalışan bir dizi bileşen bulunur. Ses üretiminin başlangıcında havayı kontrol eden solunum sistemi, devamında geneline “larenks” adı verilen ses tellerinin bulunduğu kısım ve sesin karakterini oluşturan rezonans odaları sesin üretilme sürecinde birbirleri ile eşgüdümlü bir şekilde çalışır. Ancak bütün bunların yanında solunum sisteminin yani akciğerin alt kısmındaki “diyafram” kasının ses üretim sürecindeki katkısı yadsınamaz.

Klasik Türk mûsikîsi içerisindeki iki üslupta da (lâ-dînî ve dînî) diyaframa önem verilmektedir. Her ne kadar göğüs kafesinden alınan nefesle yapılan icrâlar olsa da diyaframdan alınan nefesle birlikte üretilen ses, göğüs kafesinden alınan nefese göre daha uzun devam edebilir. Bu durum, klasik Türk mûsikîsi içerisindeki uzun melodik ifadelerin daha kolay icrâ edilmesini sağlar. Bahsedilen bütün bu ifadeler, alınan nefesle alakalı tanımlamaları kapsamaktadır. Ancak icrâ üslupları, ‘tını’ özelinde değerlendirilecek olursa, lâ-dînî üslup içerisinde üretilen sesin daha çok göğüs, damak boşluğu ve burun boşluğunda tınladığı söylenebilir. Dînî üslupta üretilen ses ise ekseriyetle burun ve alın bölgesinde tınlamaktadır. Bahsedilen bu bölgeler, icrâ üsluplarının kendi içerisindeki ideal tınıyı oluşturur.

Ses tellerimizin üstünde ve altında rezonans boşlukları ya da odaları denilen kısımlar mevcuttur. Bu odalar, üretilen seslerin daha farklı tınlarla tınlamasını sağlar. Ayrıca bahsedilen bu boşlukların şekli ve konumu her insanda farklılık gösterir. Bundan dolayı her sesin tınısı birbirinden farklıdır. Bu rezonans odaları aşağıdaki şekilde gösterilmektedir:



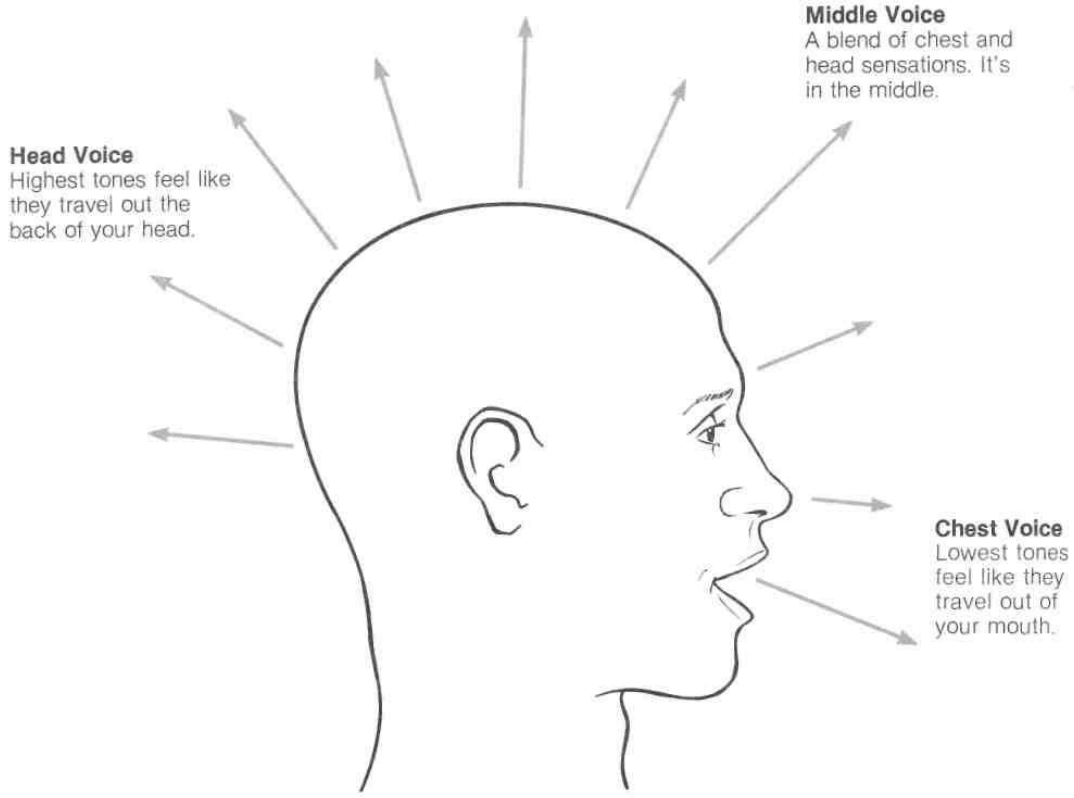
Şekil 4.2. Rezonans odaları.
(Michels ve Vogel, 2021: 22).

“Rezonans odaları, insan sesinin renginden sorumludur: gırtlığın alt tarafında soluk borusu ve akciğer boşluğu (pes frekanslar için önemli), üst tarafında damak, burun ve alın boşluğu, ayrıca kemiklerle ses ışınlamayı yapan kafatası (tiz frekanslar için önemli)” (Michels ve Vogel, 2021: 23).

Yukarıda bahsedilen bu odalar sayesinde sese özgü renk/tını ortaya çıkar. Daha açık ifade etmek gerekirse, rezonans boşlukları dışında bütün anatomik özellikleri ile “aynı” ses tellerine sahip iki insanın tınları aynı olmayacaktır. Bununla birlikte ses karakterleri her ne kadar birbirlerinden farklı olsa da benzer rezonans odalarında tınlayan sesler belli oranda birbirini andırır. Örneğin burun boşluğunda tınlayan iki ayrı ses, -rezonans odasından gelen ortaklıkla beraber- karakter bakımından örtüşür.

Bahsedilen bu durum, lâ-dînî üslup ile dînî üslubun arasındaki tını farklılığını anlamaya çalışırken önem kazanmaktadır. Ortak bir hedefle ve özellikle benzer rezonans odaları içerisinde (çoğunlukla ağız ve burun boşluğunda) üretilen bir tını idealine sahip olan dînî üslubun, lâ-dînî üsluptan -tını açısından- birçok noktada

ayrıldığı söylenebilir.²⁴ Ayrıca tını farklılığı konusunda, üretilen sesin frekansının da oldukça önemli olduğunu belirtmek gerekir.²⁵ Frekans düzeyleri değiştikçe sesin tınladığı bölge de doğal olarak değişmektedir. Aşağıda bu durumu açıklayan bir görsel verilmektedir:



Şekil 4.3. Sesin tınlama bölgeleri.
(Riggs, 1994: 26).

“Kafa sesi: En yüksek tonlar kafanızın arkasından çıkıyormuş gibi hissettirir.

Orta ses: Göğüs ve kafa duyularının bir karışımıdır.

Göğüs sesi: En düşük tonlar ağızınızdan çıkıyormuş gibi hissettirir” (Riggs, 1994: 26).

Görüldüğü üzere pes tonların, orta tonların ve tiz tonların üretildiği bölgeler birbirinden farklıdır. Bu bölgeler, rezonans odalarında tınlayan sesin bir nevi

²⁴ Bahsi geçen bu ayrımın olası psiko-sosyal açıklamalarının yanında mekânsal ve müzikal temelleri de mevcuttur. Dini müziğin üretildiği ortamların (mekânların), bu tınının oluşmasındaki etkisine yönelik bir varsayımdan, üslup ile ilgili kavramsal çerçevede değinilmiştir. Bu varsayıma ek olarak dini müziğin cami müziği kolunun, enstrüman eşiksiz icrâ edilmesi de müzikal etkiler arasında düşünülebilir. Bu durumda, çalgı olmayan bir ortamda sesin daha ön planda olduğu rahatlıkla söylenebilir.

²⁵ Dini üslup içerisinde tiz seslerden okuma geleneği mevcut olduğundan dolayı bu ifadelere yer verilmiştir.

yansımadır. Konu edilen icrâ üslupları da sesin üretildiği bölgelerle doğrudan ilişkilidir.

Dînî üsluptaki tını konusuna örnek olarak, Hâfız Sadeddin Kaynak'ın bestelediği *Yâ Sâhibe'l-Cemâlî ve Yâ Seyyide'l-Beşer*²⁶ adındaki Hüzzâm Şuğl verilebilir. Dipnotta bağlantı adresi verilen kayıta da görüldüğü üzere ilâhîyi icrâ edenler enstrüman eşliksiz icrâ etmektedir. Ayrıca üretilen ses çoğunlukla nazal bölge (alın ve burun boşluğu) olarak tabir edilen yerde tınlamaktadır.

Kânî Karaca'nın icrâlarında da bu refleksi görmek mümkündür. Kânî Karaca, yukarıda melodik olarak karşılaştırılan dînî müzik örneklerinin icrâsında -diğer isimlerin dînî müzik içerisindeki icrâ üslubuna paralel olarak- câmî müziği içerisinde yaygın şekilde kullanılan bir icrâ üslubu sergilemektedir. Daha açık bir ifade ile bu icrâlarda üretilen ses çoğunlukla nazal bölgede tınlamaktadır.

Kömürcüzâde Hâfız Şeydâ Efendi'nin *Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme*²⁷ isimli bestesinin Bekir Sıdkı Sezgin icrâsı ise lâ-dînî üslup özelindeki ideal tınıyı yansıtmaktadır. Nitekim dipnotta bağlantı adresi verilen kayıta da duyulduğu üzere, Sezgin'in ürettiği ses, ağırlıklı olarak damak ve göğüs boşluğu içerisinde tınlamaktadır. Nazal bölgede de tınlayan kısımlar mevcuttur fakat bu durum, ağız içerisinde tınlayan sesler kadar baskın değildir.

Tüm üsluplar için temel bir kimlik bileşeni olan 'ideal tını', bahsedilen iki üslup için de vazgeçilmezdir. Öyle ki bir üslupta hedeflenen ideal tınıyı, bir diğer üslup içerisinde fazlaca uygulamak, iki müzik kolunun pratisyenlerince kabul görmeyecektir. Nitekim iki üslubu da gereğine uygun bir şekilde -ya da diğer bir ifade ile kabul edilen şekilde- okuyan icrâcılar, dînî ve lâ-dînî üslubun ses bileşenlerine uygun hareket etmektedirler.

Son olarak dînî üslup içerisindeki bir hançere özelliğinden bahsedilecektir. Bu özellik, ağırlıklı olarak tınıya yansıdığından dolayı burada yer verilmektedir.

Dînî-tasavvufî müziklerde ve Kur-ân-ı Kerîm tilâvetinde uygulanan "hafız tavrı", bünyesindeki hançere özellikleri ile kendine ait bir icrâ üslûbuna sahiptir. Hafız tavrı içerisinde özel bir hançere uygulaması mevcuttur. Bu tavır içinde makbul olan ve

²⁶ <https://youtu.be/awFdGkCjLVo>

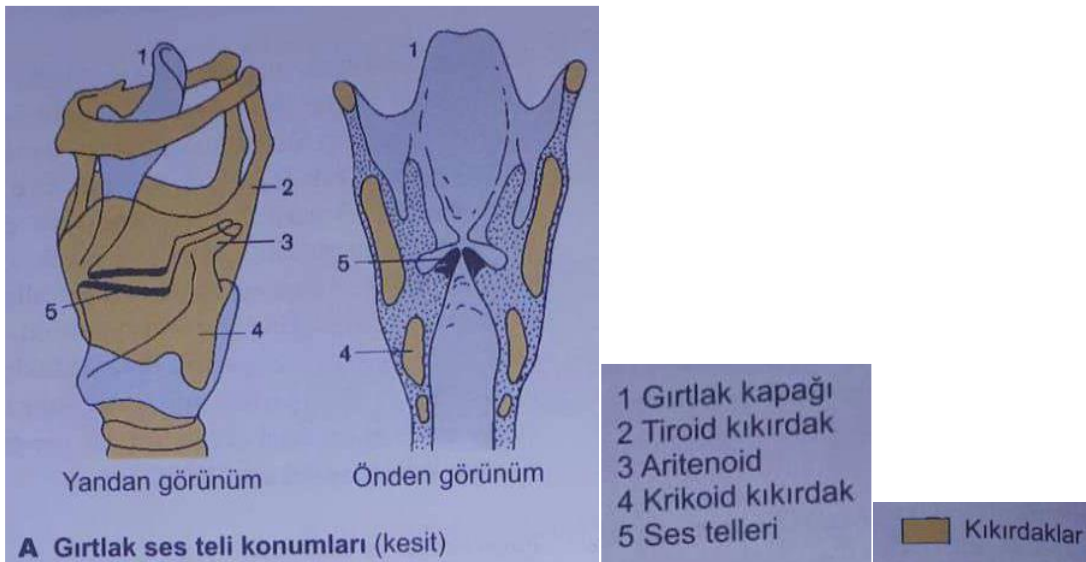
²⁷ <https://youtu.be/-Oi3sE11Tvk>

bazı icrâcılar tarafından “bûlbûl şakıması” olarak da bilinen bu hançerenin, lâ-dînî eserlerde uygulanması, günümüz pratisyenleri tarafından hoş karşılanmamaktadır. Bu hançere, Hâfız Burhan’ın birçok kaydında rastlayabileceğimiz bir hançeredir. Nitekim Hafız Burhan’ın icrâ ettiği *Bir Elif Çekti Yine Sîneme Cânan Bu Gece*²⁸ adlı Nevâ gazelde uyguladığı bu hançere, lâ-dînî bir bestenin icrâsında uygulandığı takdirde - klasik Türk mûsikîsi uygulayıcıları tarafından- kabul görmeyecektir.

Dînî üslup ile lâ-dînî üslup arasındaki telaffuz farklılığına ise sıradaki kısımda ele alınacak olan ideal telaffuz bölümünde değinilecektir. Bu sayede dînî ve lâ-dînî icrâ üsluplarında makbul olan telaffuz özellikleri belirlenmiş olacaktır.

4.2.2.2. İdeal telaffuz

Üslubun belirlenmesindeki bir diğer önemli bileşen, telaffuz konusudur. Telaffuz konusunun “dillerle” organik bir bağı bulunmaktadır. Her dilin kendine özgü telaffuz özellikleri vardır. Diller kendi içerisinde bile farklı telaffuzlar ile seslendirilir. Bir dilin alfabesindeki harflerin ağızdan çıkış şekilleri, telaffuzun en önemli özelliklerinden biridir. Bazı dillerde mevcut olan harflerin sesleri yalnızca ağız içerisinde üretilirken (örn. Türkçe), bazı dillerdeki harflerin sesleri larenks bölgesinde üretilir (örn. Arapça). Ses tellerinin de bulunduğu larenks bölgesi aşağıdaki şekilde gösterilmektedir:



Şekil 4.4. Gırtlaktaki ses tellerinin görünümü. (Michels ve Vogel, 2021: 22).

²⁸ <https://youtu.be/YbIjCgxbDI>

Özellikle Arapçadaki birçok harf larenkte üretilmektedir. Klasik Türk mûsikîsi şiir antolojisi (çoğunlukla dîvân edebiyatı) içerisinde ağırlıklı olarak üç dilin sözcükleri mevcuttur. Bunlar; Arapça, Farsça ve Türkçedir. Osmanlı Türkçesi, bu dillerin sözcüklerinin karma bir şekilde kullanıldığı Arap harfli bir yazı ve konuşma dilidir.²⁹ Klasik Türk mûsikîsindeki çoğu güfte, bu yazı dili ile yazılmıştır. Dolayısıyla içerisinde, bahsi geçen üç dilin kelimelerini ve telaffuzlarını barındırır.

Bir klasik Türk mûsikîsi pratisyeninin, bu dillerdeki harflerin ve kelimelerin telaffuzunu bilmesi, “üslup” için en önemli gerekliliklerden birisidir. Ayrıca bu dillerin temel dilbilgisi kurallarına hakîm olmak da klasik üslup içerisinde aranan bir özelliktir. Farsçada, Türkçede bulunan “ı”, “ö” ve “ü” seslerinin olmaması (Kantar, 2015: 11) ve uzun heceler (örn: pedîdâr/âşikâr gibi) oldukça yaygın olması, bahsedilen dilbilgisi kurallarına örnek olarak verilebilir. Bunun gibi unsurlara dikkat edilmesi, klasik üslup için bir gereklilik oluşturur. Klasik Türk mûsikîsi bestekârları, edebiyat geleneği içindeki şiirleri bestelerken, bu kuralları dikkate alırlar. Klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerinin de icrâlarında bu düsturları benimsemeleri önem arz eder. Ancak telaffuz konusu özelinde -özellikle lâ-dînî üslupta-, Türkçe içerisine dâhil olan birçok kelimenin ve harfin kendi dillerindeki telaffuzdan farklı telaffuz edildiği söylenebilir. Örneğin bu üslup içerisinde, Arap alfabesine özgü bazı harfler (örn: “zı- (ظ)” ve “ayn-(ع)” vs.) Türkçedeki telaffuza göre okunur.

Osmanlı Türkçesi içerisine “Arapça ve Farsçadan birçok unsur ve kelime alınmış; alınanlar çoğu zaman yerelleştirilmiştir. Osmanlı entelektüelinin kendi malı saydığı Arapçanın ve Farsçanın söz varlığından alınıp sıkça kullanılan kelimeler yerleşmekten kurtulamamış, Arapça ve Farsça olmaktan uzaklaşmıştır” (Develi, 2015: 12). Arapça ve Farsça olmaktan uzaklaşan kelimeler, Türkçe içerisinde kendine zemin bulmuştur. Bu noktada bu kelimeler, standart olarak kabul edilen ve Türkçenin bir anlamda vitrini diyebileceğimiz bir konuşma dili içerisinde telaffuz edilir ki bu konuşma dili İstanbul Türkçesi’dir.

Bilindiği üzere, Türkçenin yazıldığı gibi okunan bir dil olduğu söylenir. Ancak bu yargının, -içerisinde birçok istisnayı barındırdığı için- doğruluğu her zaman tartışmaya açıktır. Yüzlerce lehçe, şive ve ağız içerisinde, bir dilin yazıldığı gibi

²⁹ Bu yazı ve konuşma dili içerisinde Arapça ve Farsça kelimelerin yoğunluğunun fazla olduğu metinlerde dahi, dilbilgisi ve cümle yapısı, günümüz Türkçesinin dil kuralları ile aynıdır.

okunması pek mümkün görünmemektedir. Ancak İstanbul Türkçesinin, bu skala içerisinde yazı ve konuşma dili bakımından oldukça örtüşen bir yapısı olduğu söylenebilir. Bu yüzden İstanbul Türkçesi, yazı dili vasıtasıyla -bilhassa okumuşlar çevresini içine almak üzere- yurdun diğer konuşma bölgelerinde de bir konuşma dili olarak benimsenmiştir (Ergin, 2020: 32).

Klasik Türk mûsikîsi içerisindeki lâ-dînî üslup, dil ve telaffuz konusunda seçkin bir yaklaşımla, kelimelerin yüksek zümrelerce genel makbul kabullerini gerekli kılar. Diğer bir ifadeyle bu üslupta, eğitilmiş bir insanın ‘doğru kabul edilen’ telaffuzu benimsenir. Bu durumda senkretik bir dil olan Osmanlı Türkçesindeki Arapça ve Farsça kelimelerin çoğunlukla o dilin telaffuz biçimiyle benzerlik göstermesi beklenirken lâ-dînî üslupta, özellikle Arapça kelimeler, Türkçe telaffuza benzetilme eğilimindedir. Bu yönelim, dînî ve lâ-dînî üslubu birbirinden ayıran önemli bir etkidir.

Lâ-dînî üsluptaki telaffuz içerisinde, vurgulanması gereken bir diğer konu ise ünsüz sertleşmesinin uygulanma biçimidir. Alâeddin Yavaşca, *Âteş-i Sûzan-ı Firkat Yaktı Cism-ü Canımı*³⁰ adlı Hicâz şarkıda, kaydın onuncu saniyesinden sonra “yaktı” kelimesindeki “t” harfini “d” şeklinde okumaktadır. Bu durum da klasik Türk mûsikîsi içerisinde sıklıkla rastlanılan bir uygulamadır. Türkçedeki sert sessiz harfler “f,s,t,k,ç,ş,h,p” harfleridir. Bu harfler ile biten kelimeler, “b,c,d,g” yumuşak ünsüzleri ile biten bir ek aldığında (örn. simit-ci) “p,ç,t,k” sert ünsüzlerine dönüşür. Bu olaya Türk dil bilgisinde “ünsüz benzeşmesi” veya “ünsüz sertleşmesi” denir. Ancak klasik Türk mûsikîsinde bu dönüşümün çoğunlukla uygulanmadığı rahatlıkla görülecektir.

Özellikle Arapçadaki kelimelerin klasik Türk mûsikîsi içerisinde Türkçeleştiği konusuna yukarıda değinilmişti. Ancak Arap alfabesine özel sesler, dînî üslup içerisinde, ağırlıklı olarak Arapçadaki telaffuzuna göre söylenmektedir. Bu durumun lâ-dînî bir bestede uygulanması, lâ-dînî üslubun dînî üsluba kaymasına zemin hazırlar. Bahsedilen bu unsur, iki üslubun ayırt edilmesindeki temel farklardan biridir. Hem dînî üslûba hem de lâ-dînî üslûba hâkim bir isim olan Bekir Sıdkı Sezgin, bahsedilen icrâ üsluplarının ayırt edilmesinin neden önemli olduğunu ve bu üslupları birbirinden ayıran unsurları aşağıdaki ifadelerle dile getirir:

³⁰ https://youtu.be/_NzxTgsgNKA

“Üslûp farklılıklarını ayırt etmek çok önemli. Okuyucu sâdece bir tarafın ekolünü, ağzını benimserse, ondan kurtulamaz. “Ben bu tarafın adamıyım; bu işi yapıyorum” diyenlere bir şarkı okutmak istersek, belki okurlar. Merak sebebiyle öğrenmiştir. Okur; ammâ hâfız ağzıyla okur. İşte o zaman olmaz. Her iki tarafın da hâdimi olmak lâzımdır. Burada bir terime açıklık getirmek isterim. “Hâfız ağzı” ifâdesini bir hakâret mânâsında kullanmadım. Yâni dînî mûsikî diksiyonu ile okumayı kastettim. Nâdir kimselerde vardır. Aslında Kur’an-ı Kerîm tilâveti, kendi kâidelerine uygun bir tilâvet tarzı ile okunur. Lâ-dînî mûsikî eserlerini bu diksiyonla icrâ ederseniz tabî ki beğenilmez ve yadırganır” (akt. Ayan, 2020: 230).

Sezgin’in ifadelerinden anlaşılan dînî müzik icrâsının lâ-dînî müzik icrâsı ile belli noktalarda ayrıldığı hatta ayrılması gerektiğidir. Dînî üslup ile icrâ edilen icrâlardaki telaffuz biçimleri, bahsedilen ayrımı pekiştirmeye katkı sağlayacaktır. Örneğin Kânî Karaca telaffuz konusunda, -özellikle dînî müzikte- büyük ölçüde Arapçadan edindiği telaffuzu uygulamaktadır. Nitekim *Kudûmün, Rahmet-î Zevk-û Safâdır Yâ Resûlallah*³¹ adındaki Çârgâh tevşihde Kânî Karaca’nın, birinci dakikadan sonraki “Resûlallah” kelimesini okurken ilk “a” harfini -“Allah” kelimesinin, içerisinde “Elif” harfini barındırması sebebiyle- “e” harfine daha yakın bir telaffuz ile okuduğu rahatlıkla söylenebilir.

Özellikle Kur’an-ı Kerîm tilâveti ile özdeşleşen bir okuma üslubu olan dînî üslubun câmi müziği kolunda çeşitli dil kuralları mevcuttur. Dînî üslup bu kurallar etrafında şekillenir. Bekir Sıdkı Sezgin bu konunun ehemmiyetini aşağıdaki sözlerle ifade eder:

“Câmi mûsikîsinde... daha çok Kur’an Tilâveti’nde gördüğümüz mehâric-i hurufî bir okuma tarzı hâkim olmuştur. Yâni diksiyon husûsiyeti olarak harfleri yerinden çıkartmak ve harflerin Arapça kırâata göre hakkını vermek” (akt. Ayan, 2020: 217).

Bekir Sıdkı Sezgin’in aşağıdaki ifadelerinde ise dînî üslupta kullanılan ifade tarzının, lâ-dînî üslup içerisinde geçerli olmadığı yinelenmektedir:

“Halbuki Klasik Türk mûsikîsinin ifâde tarzında buna yer verilmemiştir ve verilmemesi de lâzımdır... İfâde bakımından ise dil yönünden onların her ne kadar mahreç ve hurûfatta, Kur’an tilâvetini aynen uygulamamız îcab etse dahi, bâzı noktalarda ondan faydalanma yoluna gitmek lüzûmu doğmaktadır” (akt. Ayan, 2020: 218).

³¹ <https://youtu.be/-2mO0yqgDfY>

Sezgin'in "buna" olarak belirttiği unsur, dînî üslup içerisindeki telaffuz biçimidir. Sözel ifade biçimi, klasik Türk mûsikîsinin en kritik unsurlarından biridir. Edebiyat ile organik bir bağı bulunan klasik Türk mûsikîsi, edebî bilgiye ve özellikle telaffuza hâkim olunmasını gerektirir. Bahsedilen unsurlar, üslubun şekillenmesinde önemli bir rol oynar.

Yukarıda bahsedilen tını ve telaffuz özellikleri ile klasik üslup, içerik bakımından kendine özgü nitelikleriyle birlikte, klasik Türk mûsikîsi içerisindeki bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sıradaki kısımda ise klasik üslubun bestelededeki özelliklerine yer verilecektir.

4.2.3. Klasik Üslubun Bestelededeki Temel Özellikleri

4.2.3.1. Klasik üslubun nazarî bileşenleri

Klasik üslubun bileşenleri başlığının başında da değinildiği gibi üslup kavramını 'bütün anlamda bir müziğin yapılış şekli' olarak kabul eden bu çalışmada, besteledede klasik üslubun bileşenlerinin de ayrıca ortaya konulması gerekmektedir. Lâ-dînî olarak kabul edilen klasik fasıl içerisinde barındırdığı müzik formları ve dînî-tasavvufî formlar, besteledede klasik üslubu oluşturan önemli etmenlerdir. Klasik üslupta bir beste yaparken, bu eserlerin -form, makâm ve usûl açısından- dikkat edilmesi gereken unsurlar olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu doğrultuda nazariyatın, klasik üslupla kuvvetli bir bağı olduğu açıktır. Nitekim klasik Türk mûsikîsi içerisindeki edvarların, kuramsal kitapların ve repertuar bilgisinin bestekârlara kaynaklık ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu kısımda ilk olarak -form açısından- klasik fasıl içerisindeki müzik formları ve Mevlevî âyînleri ele alınacaktır. Sonrasında 'makâmsal' anlayış ile klasik üsluptaki eserlerin bestelenmesi arasında bağlantı kurulacaktır.³² Makâmsal ilişki kurulduktan sonra ise 'usûl' konusunun bestelededeki yerine değinilecektir.

4.2.3.1.1. Klasik üslup içerisinde değerlendirilen başlıca formlar

Klasik fasıllar, taksim³³ ile başlar. Taksim sonrasında çalınan peşrevin ardından kâr, kârçe ya da kâr-ı nâtık icrâ edilir. Kârdan sonra birinci ve ikinci beste

³² Bu bölümün içerisinde nazariyat-ameliyat ikiliği konusuna da ayrıca yer verilecektir.

³³ Taksim, doğaçlama şekilde icrâ edilen saz icrâsı olduğundan, burada yer verilmeyecektir. Ancak sonraki bölümlerde taksim örnekleri yer almaktadır.

gelir. Bestelerden sonra ise ağır semâ ve yürük semâ icrâ edilir. Son olarak da saz semâsi icrâ edilerek fasıl tamamlanır. Bu sıralamada bazı değişiklikler olsa da genel sıralama bu şekildedir. Ayrıca kültürel hayat içerisinde görece yeni dâhil olan (XIX. yüzyıl) ‘şarkı’ gibi formlar da klasik fasıl içerisinde yer bulmuştur.

Yukarıda sırasıyla verilen klasik fasıl, tek bir bestekâr tarafından bestelenen eserlerden oluştuğu gibi, farklı bestekârların eserlerinden de oluşabilir. Klasik fasıl tek bir makâmda bestelenen eserleri kapsar. Makâm terkip etmenin bir gereği olan klasik fasıllar³⁴, klasik üslubun tatbik edildiği eserlerin önemli bir kısmını kapsamaktadır. Bu minvalde klasik fasıl içerisindeki formların yapısı, bestecilikte klasik üslubun sınırlarının belirlenmesine katkı sağlayacaktır.

Burada, tek makâmdan oluşan bir fasıl yerine, farklı isimlerin farklı makâmlardaki eserleri yer alacaktır. Bunun nedeni, aynı bestekâr tarafından bestelenen bir klasik fasıl içerisinde, bahsedilen bütün formların bulunmasının zorluk teşkil etmesidir. Bu doğrultuda ilk olarak peşrev formu örneği aşağıda gösterilmektedir:

³⁴ Bir makâm terkip etmenin en önemli koşulu, o makâmda bir fasıl bestelemektir.

The image shows a musical score for the piece 'Ferahfezâ Peşrevi' by Dede Efendi. The score is written in 2/4 time and consists of seven staves. The first staff is the vocal line, and the subsequent staves are instrumental accompaniment. The word 'Teslim' is written above the fourth staff.

Nota 4.28. Ferahfezâ peşrev.³⁵

Yukarıda Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin Ferahfezâ Peşrevi'nin TRT Arşivi notası bulunmaktadır. Bu peşrev, makâmın tamamlandığı yer olan yegâh perdesine kadar gösterilmiştir. Görüleceği üzere tartımlar, ağırlıklı olarak ikilik, dörtlük ve sekizliklerden oluşmaktadır. Ayrıca ardışık (peşi sıra) seslerin ön planda olduğu da rahatlıkla söylenebilir. Bu unsurlar bestelemeye klasik üslubun belirleyici özelliklerindedir. Aynı hususlar aşağıda notası verilen kâr için de geçerlidir:

³⁵ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_0663.pdf

FERAHEZA KÂR HANCIYERİ İSMAIL
 (KASR-I CENNET) DEDE EFENDİ
 (1778-1848)

MUHAMMES

TEN DIR TEN DIR DIR TEN MEN Nİ TA
 NA DİR TEN TEN Nİ TE MEN NA DİR DİR
 TA NA TA NA DİR TEN TEN Nİ
 TEN Nİ TEN Nİ TEN NİN NA TA NA
 DİR TEN KAS RI CEN NET
 HAV Zİ KEV SER
 A Bİ HAY HAY RANA Yİ MEN
 L SA L... ZEV KU SOH BET KU
 ŞE İ HEY HEY YAK HEY
 RA NA Yİ MEN SA Z

Nota 4.29. Ferahezâ kâr.³⁶

Klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerince klasik olarak kabul edilen eserler genellikle büyük usûllü eserlerdir. Kârlar da genellikle büyük usûllerde bestelenir. Dolayısıyla kârlar, klasik üslubun uygulanabildiği önemli temsiller arasındadır. Yukarıdaki kârın notası verilen kısmı, terennüm bölümünü ve söz bölümünün başlangıcını barındırmaktadır. Kârın buraya kadar gösterilen kısmında makâmın tüm

³⁶ <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kasr-i-cennet-havz-i-kevser-ab-i-hay.pdf>

özellikleri -terennüm ve söz bölümünde olmak üzere iki kez- tamamlanmıştır.³⁷ Bu doğrultuda kâr formunun özellikleri ile ilgili yeterli bir izlenim sağlandığından dolayı eserin diğer kısımlarına yer verilmeyecektir.

Peşrevde bahsedilen, bestelemeye klasik üslubun melodik niteliğini gösteren peşi sıra sesler ve tartımlar, kârlar için de geçerlidir. Bahsi geçen seslerin makâmsal anlamdaki karşılıkları ise çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıca değerlendirilecektir. Burada yalnızca form açısından bir görünüm sunulmaktadır. Aşağıda klasik fasıl içerisindeki bir diğer form olan besteler yer almaktadır:



³⁷ Bahsi geçen kârın başındaki terennüm bölümünün sonunda da makâmın aslî özellikleri tamamlanmıştır. Söz bölümünün melodisinin ayrıca gösterilmesinin sebebi form açısından oluşturulan izlenimi pekiştirecek olmasıdır.

GÜLİZAR BESTE

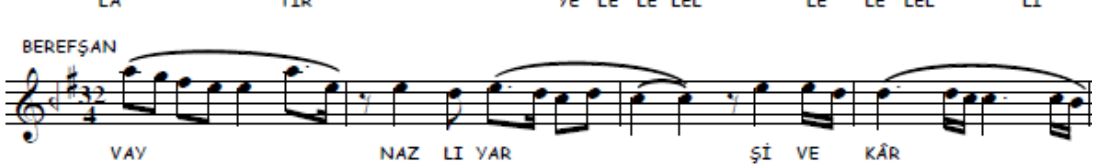
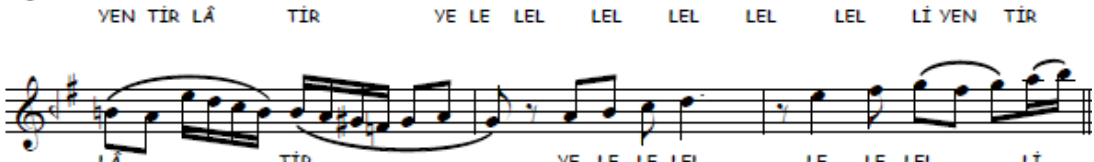
USÖLÖ · ZENCİR

BESTE-İ ZENCİR-İ ZÜLFÜNDÜR GÖNÜL EY DİL-RUBÂ

♩ = 90

MOZİK · TANBÖRİ İSAK

AĞIR DÖVEK



Nota 4.30. Gülizâr murabbâ beste.³⁸

³⁸<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/beste-i-zencir-i-zulfundur-gonul-ey-dil-rubapdf1606928918.pdf>

Yukarıda notası verilen beste Tanbûrî İzak'ın Gülizâr takımının birinci bestesidir. Klasik takımlarda genellikle çok zamanlı usûllerden az zamanlı usûllere doğru bir gidişat söz konusudur. Dolayısıyla birinci bestelerin usûlleri ağırlıklı olarak ikinci bestelerden daha fazla zamana sahiptir. Bu durum nazarî bir mesele olmasının yanı sıra bestelemeye de dikkat edilmesi gereken önemli bir husustur. Gülizâr bestenin meyân bölümü ise aşağıdaki gibidir:



AĞIR DÖVEK

DL HÂ RÂB OL

FAHTE

MAK TA DIR

AR

ÇENBER

ZÖ Yİ VAS LIN

LA SE NİN

DEVİR-İ KEBİR

YEN TİR LÂ TİR YE LE LEL LEL LEL LEL Lİ YEN TİR

LÂ TİR YE LE LEL LEL LE LE LEL Lİ

BEREŞAN

VAY NAZ LI YAR Şİ VE KÂR

GEL A ÖM RÜM GEL VAY

farabi bestesi

BESTE-İ ZENCİR-İ ZÜLFÜNDÜR GÖNÜL EY DİL-RÜBÂ
 KİL TERAHHUM AŞIK-I METÜNUNA EY MEH-LİKÂ
 DİL HARÂB OLMAKTADIR ARZÜ-Yİ VASLINLA SENİN
 NÂ-ÜMİD ETME KEREM KİL BENDENE EY PÜR-CEFÂ

Nota 4.31. Gülizâr murabbâ beste meyân bölümü.³⁹

Yukarıda notası verilen beste bir murabbâ bestedir. Klasik Türk mûsikîsi içerisinde ayrıca nakış beste olarak adlandırılan bir beste türü daha mevcuttur. Klasik fasıl içerisinde hangisinin olması gerektiği ile ilgili herhangi bir sınırlama mevcut

³⁹<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/beste-i-zencir-i-zulfundur-gonul-ey-dil-rubapdf1606928918.pdf>

değildir. Ancak bu iki beste arasında şekilsel bazı farklar mevcuttur. Murabbâ bestelerde çoğunlukla her mısradaki anlamlı bir cümle tamamlanırken; nakış bestelerde ağırlıklı olarak iki mısra bir araya geldiğinde anlamlı bir cümle oluşur. Bu durum söz unsurunun ön planda olduğu bir melodik yapılanmayı gerektirir. Nitekim söz unsuru klasik Türk mûsikîsi içerisinde belirleyici bir etkiye sahiptir.

Bu doğrultuda, murabbâ bestelerde çoğunlukla her sözün melodik karşılığının ardından -yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere- bir terennüm bölümü gelir. Ancak nakış bestelerde genellikle -güfteadaki anlam bütünlüğünü bozmamak için- iki mısra'nın melodik karşılığından sonra terennüm bölümü gelmektedir. Nakış bestelerdeki bu terennüm bölümü oldukça uzun tutulur. Bu durum da beraberinde -tekdüzeliği önlemek açısından- melodik farklılaşma getirebilir. Nitekim 'süsleme' amaçlı yapılan bu bölümler farklı makâmlardaki geçkileri bünyesinde barındırır. Bütün bu ifadeler teorik açıdan istenen gereklilikleri yansıtmaktadır. Bahsi geçen formların ve şiirlerin özelliklerine göre bestelenen bir eser, bestecilikte klasik üslubu temsil etmesi bakımından makbul görülür. Klasik Türk mûsikîsi içerisinde bu özelliklere uyan çok sayıda örnek olsa da bazı istisnâlar mevcuttur. Klasik Türk mûsikîsi pratisyenleri, bu istisnâların mevcûdiyetinin genel kâideyi bozmayacağını düşünür. Aşağıda verilen nakış beste örneği, bahsedilen istisnâlar içerisinde değerlendirilebilir:

LENKFAHTE Gerdâniye Beste
(Nakış) ZEKÂİ DEDE

AH MÜBTE LA YİM BİR PE Rİ YE
 DİL Sİ TA NİM AH KİM Bİ LİR HAS RE TİY
 LE YANDI BU BAĞ RİM Fİ GA NİM
 AH KİM Bİ LİR AH MAH BÜ Bİ MEN MATLŪ Bİ
 MEN MEA SU Bİ MEN MAKBU Lİ
 MEN YAR Fİ GA NİM AH KİM Bİ LİR SON
 AH RÜ ZÜ ŞEB AŞ AŞ KİN E LİN DEN A Cİ
 ZÜ Bİ ÇARE YİM DİL İ ÇİN DE
 BU BE NİM DA GI Nİ MA NİM
 AH KİM Bİ LİR

Ünçü Koca

Nota 4.32. Gerdâniye nakış beste.⁴⁰

Yukarıdaki örnek murabbâ bir şiirin nakış şeklinde bestelenmiş halidir. Bu örnekte de görüldüğü üzere iki mısradan sonra gelen terennüm üçüncü ve dördüncü mısradan sonra tekrar icrâ edilmektedir. Ancak bu bestenin yukarıdaki yargılardan farkı her sözün kendi içerisinde bir anlam bütünlüğü olmasıdır. Bu tarz nakış beste örnekleri de klasik Türk müsikîsi repertuarı içerisinde bulunmaktadır.

⁴⁰ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/muptelayim_bir_periye_dil-sitanim_kim_bilir.pdf

Nakış ve murabba terimleri yalnızca besteler için değil, ağır semâîler ve yürük semâîler için de kullanılan terimlerdir. Aşağıda nakış ve murabbâ ağır semâî örnekleri sırasıyla gösterilmektedir:

DİLKEŞHÂVERÂN
NAKIŞ AĞIR SEMÂÎ

Aksak semâî "Nice doyunca görem sen gibi nâzik bedeni," Zekâî Dede Efendi

$\text{♩} = 120$

Ah Ni ce do yun ca gö rem sen gi bi nâ
Çık ma sın â him o du ağı zı mı aç
zik be de ni âh Ken di kir pi ğim o lup
dır ma be nim âh Yık ma sın sū zū de rû
dur ba na gö züm di ke ni Ah ca nim yâ lâ
nüm se ni söy let me be ni
ye lel lel li öm rüm te re le lel le lel lel li
ah ah ah
bî ye fâ kâr ah ah ah
ah pür ce fâ kâr sın fer yâd e lin
den a zâ lim pek si tem kâr sın âh ken di kir
ah ah Yık ma sın
pi ğim o lup dur ba na gö züm di ke ni
sū zū de rû nüm se ni söy let me be ni (SON)

Nota 4.33. Dilkeşhâverân nakış ağır semâî.⁴¹

⁴¹https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/nice_doyunca_gorem_sen_gibi_nazik-bedeni.pdf

KURBÂN OLAYIM GAMZENE BİR KEZ NAZAR EYLE

USÛLÜ : Aksak Semâi

MÜZİK : Hacı Fâik Bey
SÖZ : -



KUR BÂN O LA YİM GAM ZE NE BİR
ÖL DÜR DÜ BU AŞ KİN BE Nİ DEF
EY BÂ DI SA BÂ SÜ Zİ Dİ LIM

KEZ NA ZAR EY LE CENAN EY
DEN KE DER EY LE CENAN EY
HA BER EY LE CENAN EY

CÂ NİM GEL A MAN HÂ LİM OL DU YA MAN
SEV DİM SE Nİ BEN EY KÂ Şİ KE MAN (SON)

HİC RÂN O DU PEK CÂ Nİ MA KÂR
EY LE Dİ YÂ RİM CE NAN EY

KURBÂN OLAYIM GAMZENE BİR KEZ NAZAR EYLE
ÖLDÜRDÜ BU AŞKIN BENİ DEFİ KEDER EYLE
HİCRÂN ODU PEK CÂNIMA KÂR EYLEDİ YÂRİM
EY BÂD-I SABÂ SÜZ-İ DİLİMDEN HABER EYLE

Vezni : MEFÛLÜMEFÂİLÜMEFÂİLÜ/FEÛLÜN

Nota 4.34. Hüzzâm murabbâ ağır semâi.⁴²

Yukarıda notaları verilen ağır semâi formu, aksak semâi ya da ağır semâi usûlünde bestelenir. Anlaşılacağı üzere klasik fasıl, zaman bakımından azalan bir şekilde ilerleyişini sürdürmektedir. Bir bestenin, ağır semâinin ve yürük semâinin nakış ya da murabbâ olması yapısal bir durumdur. Buna bağlı olarak yalnızca melodik farklılıklar (terennüm bölümlerindeki geçkiler vs.) doğacaktır. Ancak bu durum klasik

⁴² https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kurban_olayim_gamzene_bir_kez_nazar_eyle.pdf

üslubu etkileyebilecek bir özelliğe sahip değildir. Aşağıda klasik faslın son sözlü formu olan yürük semâî formu gösterilmektedir:

HİSAR YÜRÜK SEMÂÎ

Havâ güzel yine gülşende gösteriş günüdür

USUL: YÜRÜK SEMÂÎ

BESTE: HAMMAMİZADE
İSMAIL DEDE EFENDİ

Ha vâ gü zel yi ne gül şen
de gös te riş gü nü dūr gel câ
nim Çe men çe men sa li ney ser
vū kad re viş gü nü dūr
câ nim Ter dil li te nen
dir ten ten ten
na te ne dir ney Ey ser vi re van
by a fo ti can ey
ka şı keman gel câ nim

Nota 4.35. Hisâr nakış yürük semâî.⁴³

⁴³ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/hava_guzel_yine_gulsende_gosteris_gunudur.pdf

gel Ah sab ri mi sa ma ni mi yağ
ma la di ney mah benim
sen sen sen
be nim be nim sen sen
sen be nim be nim sen

Havâ güzel yine gülşende gösteriş günüdür
Çemen çemen salın ey serv-i kad reviş günüdür
Kenâra doğru salındır o serv-i sebz-âzârı
Gel ey Nesim-i sabâ hizmetim var iş günüdür

Terennüm
Ey âfet-i cân ey kaşî kemân gel ah sabrımı sâ mânımı
Yağmaladın ey mâh benim sen sen sen benim sen

Nota 4.36. Hisâr nakış yürük semâî devamı.⁴⁴

Yürük semâî formu adını aldığı yürük semâî usûlü ile bestelenir. Yukarıdaki örnek de murabbâ olarak yazılmış bir şiirin nakış şekliyle bestelenmiş halidir. Görüleceği üzere iki söz arasındaki terennüm bölümü, oldukça uzun tutularak nakış formunun ‘süsleme’ odaklı özelliği uygulanmıştır. Bununla birlikte seslerin yatay bir özellik göstermesi (atlamalı seslerin bir arada bulunmaması) ve genellikle onaltılık notadan daha az zamanlı notaları barındırmayan görece basit tartımların mevcûdiyeti burada da göze çarpmaktadır. Aşağıda son olarak murabbâ yürük semâî örneği gösterilmektedir:

⁴⁴ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/hava_guzel_yine_gulsende_gosteris_gunudur.pdf

YEGÂH YÜRÜK SEMÂİ

Bûlbûlüm bir güle kim şevkimi efvân eyler

USÛL: YÜRÜK SEMÂİ

GÜFTE: NAZİM

BESTE: DELLALZADE

HACI İSMAIL EFENDİ

Ah bül bülüm bir güle kim şevki mi efvân eyler Be li be li
Ah has re ti lâ li le bi gonca yı dil hûn ey ler
Ah be ni hep vâ de i fer dâ i lem em nûn ey ler
dost ka me ti ar ar vec hi mü nev ver
per çe misün bül ru hu gül leb le ri mül dÛr a ca nım gel
gel gel gü lüm gel sa na bu ca nu di li ver
dim ey şe hi dev ran ah ah
ey şe hi dev rân
Ah di li bir ahd şî ken yâ re dÛ şÛr dÛn ki nazım be li be li
dost ka me ti ar ar vec hi mü nev ver
per çe mi sün bül ru hu gül leb le ri mül dÛr a ca nım gel

Bûlbûlüm bir güle kim şevkimi efvân eyler
Haster-i lâli lebi gonca yı dilhûn eyler
Dili bir ahd-şiken yâre düşürdüm ki Nâzım
Beni hep vâde-i ferdâ ile memnûn eyler

Nota 4.37. Yegâh murabbâ yürük semâî.⁴⁵

⁴⁵ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bulbulum_bir_gule_kim_sevkimi_efvun_eyler.pdf

Yukarıda verilen örneklerin hepsi klasik faslın içerisinde bulunması gereken form örnekleridir. XIX. yüzyıl içerisinde bu fasla bir de ‘şarkı’ formu dâhil olmuştur. “Fasılda şarkılar da bulunuyorsa bu eserler usul bakımından ağırdan yürüğe doğru sıralanmış olarak ağır semâi ile yürük semâi arasında icra edilir” (Özkan, 1995: 207). Ancak klasik fasılda bu formun icrâ edilmesi zorunlu değildir. Aşağıda şarkı örneği gösterilmektedir:

AĞIR AKSAK HİCÂZ ŞARKI ŞEVKİ BEN
(Severim can-ı-gönülden seni tersâ çiçeğim)

SE VE RİM CÂ... NÜ GÖ NÜL DEN
SE Nİ (SAZ...) TER SA
Cİ ÇE ĞİM (SAZ...)
SE Nİ KÂ BİL Mİ GÖ RÜP SEV
ME MEK EY (SAZ...) GÖZ GÖZ
GÖZ BE BE ĞİM (SAZ...)
SA NA HEMTÂ BUĞÜ ZEL LİK
DE BU LUN MAZ AH
MELE ĞİM

Severim can-ı-gönülden seni, tersâ çiçeğim
Seni kâbil mi görüp sovmemek, ey göz bebeğim ?
Nana hentâ bu güzellikte bulunmaz moleğim
Seni kâbil mi görüp sovmemek, ey göz bebeğim?..

Nota 4.38. Hicâz şarkı.⁴⁶

⁴⁶ [https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/severim can u gonulden seni tersa cicegim.pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/severim%20can%20u%20gonulden%20seni%20tersa%20cicegim.pdf)

Klasik fasılda son olarak sözsüz bir form olan saz semâisi yer almaktadır:

MÂYE SAZ SEMÂİSİ

USÛLÜ : Aksak Semâi

♩ = 120

MÜZİK : Osman Bey

The musical score for Mâye Saz Semâisi is presented in a single staff with a treble clef and a 10/8 time signature. The tempo is marked as ♩ = 120. The score is divided into four hâne sections, each marked with a double bar line and a repeat sign. The first hâne is followed by a section marked 'TESLİM' and 'SON'. The second hâne is marked '2. HÂNE'. The third hâne is marked '3. HÂNE'. The fourth hâne is marked '4. HÂNE Yürük Semâi ♩. 144'. The score concludes with a final double bar line and a repeat sign.

Nota 4.39. Mâye saz semâisi.⁴⁷

⁴⁷https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_1797.pdf

Saz semâsi formu da aksak semâî usûlünde bestelenmektedir. Ancak son (genellikle dördüncü hane) hanesi ağırlıklı olarak yürük semâî usûlündedir. Bu form ile birlikte klasik fasıl sona erer.

Yukarıda bahsedilen ve örnekleri verilen bütün formlar, klasik üslubun bestecilikle ilgili kısmının önemli bileşenleridir. Diğer bir ifadeyle bu müziğin pratisyenleri nazarında klasik üslubun ses ve çalgıya yönelik gerekliliklerinin herhangi bir müzik formu üzerinde tek başına uygulanması, bahsedilen müziğin anlam dünyası bakımından onay almaz; bestecilikte klasik üslubun bir gerekliliği olarak sunulan formlar ve nazarî içerikler de üslubun üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.

Klasik üslup içerisinde değerlendirebileceğimiz bir başka form ise Mevlevî âyînidir. Ağırlıklı olarak Mevlevîhânelerin faal olduğu dönemde bestelenen âyînlerin formal ve makâmsal yapısı, üslup açısından belirleyici bir etkiye sahiptir denilebilir. Nitekim Mevlevîhânelerin, klasik Türk mûsikîsinin aktarımında önemli bir rolü vardır. Bu doğrultuda burada icrâ edilmek üzere bestelenen eserlerin de bestecilikte klasik üslubun üzerinde etkisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Mevlevî âyîni, Türk müziğinin en uzun soluklu eserlerinden biridir. Âyîn icrâsı, Nât-ı Mevlânâ ile başlar. Sonrasında âyîn hangi makâmda ise o makâmda ney taksîmi yapılır. Ney icrâsından sonra genellikle âyîn için bestelenen baş peşrevle topluluk icrâyâ başlar. Peşrevden sonra âyînin birinci selâmıyla sözlü kısma giriş yapılır. Aşağıda farklı Mevlevî âyînlerinden örnekler gösterilecektir. İlk olarak Kutb'ün-nâyî Osmân Dede'nin Çârgâh âyîninin birinci selâmından bir kesit verilmektedir:

ÇARGAH AYİN-I ŞERİFİ

Devr-i revan Nâyî Osman Dede

A tes ne zened derdi li ma
kü tehi ne küned men zi li ma

il lā hu hu il lā hu

Nota 4.40. Çârgâh âyîn-i şerifi birinci selâmdan kesit.⁴⁸

⁴⁸ <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/cargahayinipdf1453038105.pdf>

Mevlevî Âyînleri dört selâmdan oluşur. Âyînlerin ilk selâmı genellikle devr-i revân usûlünde bestelenir. Ancak ağır düyek ve frençin gibi usûllerle bestelenen örnekler de mevcuttur. İlk selâmın sözlü kısmından sonra aynı usûlde saz terennümü bölümü gelmektedir. Bu terennümden sonra ikinci selâma geçilir. Âyînlerin ikinci selâmı ise evfer usûlündedir. Aşağıda Abdülbakî Nâsır Dede'nin Acem-Bûselik âyîninin ikinci selâmı gösterilmektedir:

Evfer. İkinci Selâm.

Ah Ah sul ta ni me ni
Ah Ah der men bi de mi
ah ah sul men zin ni de me ni
se vem ah ah en yek der can di çi lü can se ved
can ved i sad me ni ni meni
Ah i ma ni meni

Nota 4.41. Acem bûselik âyîn-i şerifi ikinci selâm.⁴⁹

Bir âyînde genellikle yukarıda gösterilen ikinci selâm ile dördüncü selâm aynı söz ve melodiye sahiptir. İkinci selâmın söz kısmından sonra da saz terennümü gelir. Saz terennümünden sonra üçüncü selâm gelmektedir. Aşağıda Kutb'ün-nâyî Osmân Dede'nin Uşşâk âyîninin üçüncü selâmının ilk kısmı gösterilmektedir:

⁴⁹ <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/acembuselikayinipdf1453037402.pdf>

Davrikebîr. Üçüncü Selâm.

Heyyi ey şeh di nû nû şin eh le bet heyyi pak ez he me heyyi â lû lû de ki Ey yi bin şin ki ta ta ta ba zi si ted çeş mem zi hun ey yi pe lû lû de ki

Aksak Semâi

Nota 4.42. Uşşâk âyîn-i şerifi üçüncü selâmın ilk kısmı.⁵⁰

Üçüncü selâmlar ağırlıklı olarak dervikebîr usûlüyle başlar. Bu ilk söz kısmından sonra aksak semâi usûlünde saz terennümü gelir. Bu terennümden sonra

⁵⁰ <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ussakayinipdf1587291214.pdf>

gelen yürük semâî bölümlerinde tecdrici bir şekilde ritm hızlanır. Aşağıda Kutb'un-nâyî Osmân Dede'nin Uşşâk âyîninin üçüncü selâmının yürük semâî bölümü (ilk kısım) gösterilmektedir:

"Yürük Semâî"

Ey ki he'zar a fe rin ah . . . bu ni cesul
Her ki bu gün ve le de ah i nânuben
tan o lur yer . yer ku li o lan ki sı ler
yüzü re yer yer yok sul i se bay o lur
Câ nim hus re vü ha kan o lur
Câ nim bay i se sul tan o lur
hus re vü ha kan o lur
bay i se sul tan o lur
"TERENNÜM"

Nota 4.43. Uşşâk âyîn-i şerifi üçüncü selâmın yürük semâî kısmının ilk bölümü.⁵¹

Yürük semâî bölümünün ilk kısmı bütün âyînlerde aynı sözlerle başlar. Bu sözlerden sonra gelen yukarıdaki saz terennümünde ritm hızlanır ve yürük semâî bölümü bir söz, bir saz şeklinde hızlanarak devam eder. En sonunda küçük bir sus verildikten sonra, genellikle ikinci selâmla aynı söz ve melodiye sahip olan dördüncü selâm gelir. Dördüncü selâmdan sonra son peşrev ve son yürük çalınır. Kutb'un-nâyî Osmân Dede'nin Uşşâk âyîninde çalınan bu bölümler aşağıda gösterilmektedir:

⁵¹ <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ussakayinipdf1587291214.pdf>



Nota 4.44. Uşşâk âyîn-i şerifi son peşrev.⁵²



Nota 4.45. Uşşâk âyîn-i şerifi son yürük.⁵³

Bu bölümlerden sonra son taksim ve Kur-ân tilâveti (Aşr-ı Şerif) yapılır. Böylelikle âyîn tamamlanmış olur. Yukarıda örnekleri gösterilen âyînler müzikal yapı (seslerin dizilimi ve tartımlar) olarak değerlendirildiğinde, Klasik fasıl ile arasında büyük çapta benzerlik kurulabilir. Âyîn formunun bestekârları ile klasik takım bestekârlarının aynı müzisyenler olduğu düşünüldüğünde, bu benzerliğin kurulması yanlış olmayacaktır. Nitekim dînî ve lâ-dînî alanların ikisinde de benzer melodik seyirler, benzer tartımlar ve benzer usûller kullanılmaktadır. Bu doğrultuda yukarıda

⁵²<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ussakayinipdf1587291214.pdf>

⁵³<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ussakayinipdf1587291214.pdf>

örnekleri verilen eserlerin hepsi, klasik üslup içerisinde kabul edilir. Bu örnekler dışında; tevşîh, ilâhî, mi'râciyye, nefes, şugl vs. dînî müzik örnekleri de klasik üslubun içerisinde yer alır. Ancak burada bu örneklere ayrıca yer verilmeyecektir. Bunun nedeni, yukarıda verilen örneklerin klasik üslubu büyük ölçüde yansıtmasıdır. Ayrıca bahsedilen dînî müzik örnekleri ile yukarıda özellikleri verilen örnekler arasında -sözel ve şekilsel- bazı ufak farklar mevcuttur. Bu farkların klasik üslup üzerinde fazlaca etkisi olduğunu söylemek yanlış olacaktır.

Burada verilen tüm örnekler, klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerince 'klasik' olarak adlandırılan örneklerdir. Bahsedilen formların bestekârları da klasik üslubun önemli temsilcileridir. Bu temsilciler, klasik üslup içerisinde eserler bestelerken, hafızalarındaki repertuarı dikkate alırlar. Bestekârların hafızalarında bulunan bu repertuar, yapılan bestenin form açısından sınırlarının belirlenmesini sağlamaktadır.

Bestecilikte klasik üslupla ilgili nazarî kapsamda -formlar dışında- odaklanılması gereken bir diğer bileşen ise nazarî edvârlardan edinilen teorik bilgilerdir. Hafızadaki repertuarın yanı sıra bahsedilen edvârların içeriği de -bestelemeye- klasik üslubun sınırlarının belirlenmesine katkı sunar. Nitekim bu edvârlarda mevcut olan form, makâm ve usûl gibi konular, klasik üslup ile doğrudan ilişkili veriler bütünü sağlamaktadır. Bu doğrultuda sıradaki kısımda klasik üsluptaki makâm anlayışı ele alınacaktır.

4.2.3.1.2. Klasik üslup ile yapılan bestelerde makâmsal anlayış

Klasik üslup ile bestelenen bir eser, gelenek içerisindeki makâmsal anlatımların bir yansıması konumundadır. Bir bestekâr beste yaparken, hafızasındaki teorik altyapı ona besteleme sürecinde yol gösterir. Bu teorik altyapının kaynağı ise büyük ölçüde edvârlardaki bilgilerdir. Klasik Türk mûsikîsi içerisindeki birçok eserde, gelenek içerisindeki makâm anlayışının uygulandığı söylenebilir. Nazarî edvârlar arasında sıkça başvurulan bir kaynak olan Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Tedkîk u Tahkîk* adlı kitabından bir örnek ile bu bağlantı açıklanmaya çalışılacaktır. Abdülbâkî Nâsır Dede, Acem-Aşîran makâmını aşağıdaki ifadelerle açıklar:

“Acem yapmaya başlayıp Dügâh perdesine geldiğinde Râst perdesine inip Irâk'a uğramadan Acem-Aşîran perdesini gösterir ve orada karar verir” (Tura, 2006: 47).

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin yaşadığı dönemden önce de Kantemiroğlu'nun bu edvâra benzer bir kuramsal çalışması olduğunu söyleyebiliriz.⁵⁴ Bu çalışmadaki makâm anlatımı da Abdülbâkî Nâsır Dede'nin edvârındaki tanımlamalarla benzer niteliktedir. Nitekim bu kitabın makâm tanımlamalarında -yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi- perde isimleri sayılarak seyir oluşturulmaktadır.

Kantemiroğlu ve Abdülbâkî Nâsır Dede gibi isimlerin kuramsal çalışmalarının, dönemin bestekârları üzerinde etkisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bahsi geçen dönemlerde bestelenen eserler de kuramcıların hafızasında teorik bir zemin oluşturması bakımından ayrıca önem arz etmektedir. Bu durum, klasik Türk mûsikîsi geleneği içerisinde oluşan repertuarın nazariyatla, nazariyatın da repertuarla karşılıklı ilişkisi olduğunu gösterir.

Klasik Türk mûsikîsi geleneği içerisindeki -edvârları ve repertuarı referans alan- bestekârlar, aynı makâmdaki bestelerin benzer şekilde oluşturulmasında belirleyici bir özelliğe sahiptir. Edvârların ve repertuarın bu şekilde dikkate alınması, birbirleriyle eş güdümlü olarak hareket eden bir kültürel dinamiğe işaret eder. Aşağıda notası verilen Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi tarafından bestelenen ağır semâî bu yargıların bir göstergesi niteliğindedir:

⁵⁴ Burada kastedilen çalışma *Kitabu İlmi'l-Mûsikî 'ala vechi'l-hurûfât* (Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı) adlı kaynaktır.

T R T
Muzik Dairesi
T S M

ACEMAŞİRAN AĞIR SEMÂİ

“ Ey lebleri gonca yüzü gül serv-i bülendim ..

USÛLÜ: AĞIR SENGİN
SEMÂİ

BESTE: Hammâmîzâde
İSMÂİL DEDE

Ey lebleri gonca yüzü gül (Şaz)
Ey gam ze si a şu bı ci han
Rah mey le be nim ha li me ey
ser şa zül / vi bü len hi le ven fû ke men / dim dim dim
ser şa zül / vi bü len hi le ven fû ke men / dim dim dim hey ca nım (Şaz)

Nota 4.46. Acemaşîrân murabbâ ağır semâî.⁵⁵

Yukarıdaki notadan da anlaşılacağı üzere, besteleme sürecinde, kaynaklardaki tarifi benzer şekilde uygulandığı görülmektedir. Ayrıca yukarıdaki ifadelerle ilişkili bir şekilde, bestekârların, yetiştikleri kültürel alandan meşk yoluyla aldıkları repertuar bilgisinin, bestelerini şekillendirirken yol gösterici olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Görece yakın tarihteki bestecilerin de bahsedilen kaynaklardan edindiği bilgileri ve genel repertuar dağarcığını beste çalışmalarında kullandığı görülür. Aşağıda, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin ağır semâîsinden çok daha sonra bestelenen, Şerif İçli'nin bir şarkısının notası gösterilmektedir. Bu sayede Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin yukarıdaki ağır sengin semâîsi ile Şerif İçli'nin şarkısının taşıdığı ortak hedefler anlaşılacaktır:

⁵⁵ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ey_lebleri_gonca_yuzu_gul_serv-i_bulendim.pdf

ACEM AŞİRAN ŞARKI

BİR TESELLİ BEKLERİM GÖNLÜMDEKİ BİN YÂREYE

USÛLÜ : AĞIR AKSAK

MÜZİK : ŞERİF İÇLİ

SÖZ : MUSTAFA NAFİZ IRMAK

♩ = 72

BİR TE SEL Lİ BEK LE RİM GÖN

LÜM DE Kİ BİN YÂ RE YE (SAZ

) RÜ HUM AĞ LAR YALVARIR BAH

TIM DA Kİ SEY YÂ RE YE (SAZ YE (SAZ

Nota 4.47. Acemaşîrân şarkı.⁵⁶

Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, besteleme süreci, büyük ölçüde edvârların ve repertuar birikiminin referans alındığı ortak bir hedefi yansıtır. Bu ortak hedef, klasik üslupla bestelenen bütün eserler için geçerlidir. Burada tek makâm üzerinden örneklenen bu ortak anlayış, üslubun nazarî ayağını oluşturan önemli bir müzikal hafızayı simgeler. Bahsedilen müzikal hafıza, bestelenen eserlerin sınırını belirler. Bu sayede belli bir makâmıda bestelenen eser içerisinde, hangi perdelerin kullanılacağı, hangi perdelerin kullanılmayacağı tespit edilmiş olur.

Klasik üslupla ilgili olarak nazarî altyapı ne kadar önemli ise icrâlardaki ‘perde baskısı’ da bir o kadar önemlidir. Nitekim nazarî tanımlamaların, ses ve saz icrâlarındaki perde baskısı konusuna etkisi oldukça tartışmalıdır. Tanımlamalar çoğu zaman, üretilmesi istenilen sesi yansıtamayacak kadar soyut kalabilir. Ayrıca tanımlayıcı nitelikte olan notalar, süsleme işaretlerinden de yoksundur. Bahsedilen bu unsurlar, makâm algısını pekiştirmesi bakımından dikkate değerdir. Bu konularda verilecek olan örnekler, nazariyat ile ameliyat arasındaki ayrımın yapılabilmesi için önem arz etmektedir. Bu doğrultuda sıradaki kısımda, bestelemeye kullanılan perdelerin uygulamadaki karşılığına yönelik bir analiz yapılacaktır.

⁵⁶ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bir_teselli_beklerim_gonlumdeki_bin_yareye.pdf

Nazariyat-ameliyat ikiliğinde klasik üslup

Genel anlamda klasik Türk mûsikîsi içerisindeki ses algısı “perde” (pitch) kavramı üzerinden şekillenir. Klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerine göre perde kavramı, belli bir frekans noktasından ziyâde, bir ses aralığını ifâde eder. Bu müzikteki makâm anlayışı da perde baskıları ile iç içedir. Dolayısıyla icrâda, amelî bilgi oldukça önem arz eder.

Söz gelimi “Uşşâk” makâmı içerisindeki Segâh perdesi icrâ edilirken, -tek bir frekans olarak değil- glissando tekniği ile bölgesel olarak icrâ edilir. Aynı husûs Hüzâm ve Karcıgâr gibi makâmın Nevâ Perdesi üzerindeki Hicâz bölgesi için de geçerlidir. Ancak perde baskısı, melodinin seyri ile de oldukça alâkalıdır. Daha açık bir ifade ile klasik Türk mûsikîsindeki perdelerin çoğu, her zaman aynı ve sabit bir baskı ile icrâ edilmez. Bahsedilen durum klasik üslupta da kendisini belli eder. Örneğin; klasik üslup içerisindeki Hüzâm makâmı algısında, Segâh perdesine doğru karara giden bir melodik seyir var ise Dik Hisâr perdesinin olduğundan daha tiz basılması istenir. Dik Hisâr perdesinin Hüseyinî perdesine yönelen bu hareketi, Segâh perdesi (karar) ile Hüseyinî perdesi arasındaki tam dörtlü uyumun vurgulanması için önemlidir. Aynı durum Evç makâmı için de benzerlik gösterir. Evç makâmı içerisinde, Dügâh perdesinde Uşşâk’lı bir kalış yapılacaksa, Segâh perdesi pesleştirilerek icrâ (glissando ile) edilir. Ancak karâra giderken Segâh perdesi, Irak perdesi ile arasındaki tam dörtlü uyumdan kaynaklı, Uşşâk’lı kalıştaki Segâh perdesinden daha tiz icrâ edilir. Nazariyat-ameliyat ikiliği konusu, daha farklı örneklerle pekiştirilebilir.

Örneğin; Sabâ makâmındaki Hicâz perdesi, tanımlayıcı notada dört komalık bemol ile gösterilir. Ancak bu tanımlayıcı notanın uygulamada oldukça farklı icrâ edildiği söylenebilir. Bahsedilen bu perde, notada görünen dört komalık bemol gibi değil, Nevâ perdesine daha yakın bir perde baskısı ile icrâ edilir. Nitekim Abdülbâkî Nâsır Dede bu perdeyi “Sabâ perdesi” olarak adlandırır (Tura, 2006: 38). Sabâ makâmında, tanımlayıcı notalarda görüldüğü gibi Çârgâh üzerinde Hicâz duyumu sağlanırsa, klasik Türk mûsikîsi içerisindeki Sabâ makâmı algısından uzaklaşılır ki bu da klasik üsluba uygun değildir. Aynı şekilde, tanımlayıcı notada olduğu gibi Nevâ perdesi üzerinde Hicâz duyumu sağlanması halinde, klasik Türk mûsikîsi içerisindeki Hüzâm makâmı algısına ters bir duyumu elde edilecektir. Nitekim klasik Türk mûsikîsi içerisindeki Hüzâm makâmında, Nevâ perdesi üzerindeki artık aralık, Hicâz

makâmındaki artık aralıktan daha yakın icrâ edilir. Bu noktada tanımlayıcı notada görülen perdelerin, amelî bilgi ile birleşince anlam kazandığı söylenebilir.

Özellikle Sabâ ve Hüzûm makâmından örnekler verilmesinin sebebi, bu makâmın, tanımlarından ve tanımlayıcı notalarından daha farklı icrâ edilmesidir. Yukarıda bahsedilen örneklere benzer onlarca örnek daha verilebilir fakat bu örnekler, perde algısı ile alakalı genel bir çerçeve çizmesi bakımından yeterli olacaktır. Bahsedilen perde algısının şekillenmesi için yapılması gereken en önemli unsurlardan biri ise meşk silsilesi içerisindeki ses ve saz icrâcılarının dinlenmesi ve onların tatbîk edilmesidir.

Meşk silsilesi içerisindeki ses ve saz icrâcılarının derslerinde ya da kayıtlarında dikkat edilmesi gereken tek unsur perde baskısı değildir. Bahsedilen insanların ses ve saz icrâlarında, tanımlayıcı olarak nitelendirilen notalardan farklı olarak, süslemelerin varlığı da göze çarpar. Bu konu da nazariyat-ameliyat ikiliği özelinde değerlendirilmesi gereken önemli bir konudur.

Klasik Türk mûsikisindeki çoğu perdenin, sabit bir baskısı olmadığına yukarıda da değinilmişti. Klasik üslup içerisindeki perdeler, her ne kadar kullanılan tanımlayıcı (descriptive) notasyonda tek bir nota ile ifade edilse de uygulamada çoğunlukla altındaki veya üstündeki perdelerle çarpmalar yaparak seslendirilir. Ayrıca bahsedilen perdeler, çoğunlukla puandorg, staccato ve vibrato gibi süsleme teknikleri ile ifade edilir. Burada yalnızca klasik üslup içerisindeki ses icrâsına yönelik bir örnek ile bu yargılar açıklanmaya çalışılacaktır. Hâfız Şeydâ Efendi'nin Hüzûm bestesindeki bir kesitin TRT notası ve Bekir Sıdkı Sezgin icrâsı aşağıda karşılaştırılmaktadır:

HÜZZAM BESTE

Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dideme

USÛL: REMEL

BESTE: HAFIZ ŞEYDA EFENDİ

Al dım ha yâ li

Nota 4.48. Hüzûm besteden bir kesit.⁵⁷

⁵⁷ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/aldim_hayal-i_percemin_ey_mah_dideme.pdf

Aşağıda gösterilen nota ise TRT notası verilen kesitin Bekir Sıdkı Sezgin icrâsıdır:

HÜZZÂM BESTE
Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dîdeme

Beste: Kömürçüzâde Hâfız Şeydâ Efendi
İcrâ: Bekir Sıdkı SEZGİN

*Remel**

Al dım

ha yâ li

Nota 4.49. Hüzzâm besteden bir kesit bekir sıdkı sezgin icrâsı.

Verilen notalardan anlaşılacağı üzere, süsleme işaretleri, mevcut tanımlayıcı nota olan TRT notasında görülmemektedir. Verilen ikinci notada ise klasik üslup ile icrâ edilen bir icrâda yapılan müziksel ifadeler ayrıntılı bir şekilde yer almaktadır. Bu durum yukarıdaki yargıların bir kanıtı niteliğindedir. Nitekim bu nüanslar olmadan yapılan bir icrâ, klasik Türk mûsikîsi pratisyenleri tarafından kabul görmeyecektir. Aynı zamanda bahsedilen nüanslar, makâm ve perde algısı için de bir gereklilik oluşturur. Burada transkripsiyonu yapılan Hüzzâm beste, lâ-dînî müzik içerisindeki bir örnektir. Ancak yukarıda bahsedilen müziksel ifadeler (puandorg, glissando, vibrato vs.) dînî müzik örneklerinde ve saz icrâlarında (dînî-lâ-dînî) da geçerlidir. Çalışmanın diğer bölümlerinde bu örneklere yer verildiğinden dolayı burada ayrıca yer verilmeyecektir.

Yukarıdaki özellikler, bahsedilen müzik pratiği içerisindeki duyumların dinlenilmesiyle anlaşılabilir. Aynı zamanda bu ayrıntıların, üsluba ilişkin melodik bir altyapı oluşturulmadan anlaşılması oldukça zordur. Klasik Türk mûsikîsi geleneğinde bu melodik altyapı, meşk sistemi içerisinde oluşmaktadır. Bu sistemin günümüzde de kısmen devam ettiği yerler mevcuttur. Ayrıca kitle iletişim araçlarının artması ve yaygınlaşması sonucu bilgiye ulaşmak kolaylaşmaktadır. Dolayısıyla meşk silsilesinden gelen insanları dinlemek ve bu sâyede klasik üslubun özelliklerini algılamak mümkün hâle gelmektedir. Geline bu noktada her ne kadar klasik üslubun müzikal ayrıntıları ile ilgili söylemsel bilgiler verilse de edimsel bilgilerin dinlemeden uzak ve yazıya bağlı bir öğrenimle kazanılamayacağı açıktır. En nihâyetinde müzikal

bir unsurun öğrenimi, müzikal pratiğe verilen önemle doğru orantılıdır. Sıradaki kısımda bestelemeye klasik üslubun önemli bir bileşeni olan usûl konusu analiz edilecektir.

4.2.3.1.3. Bestelemeye usûl kullanımı

Klasik üslubun bestelemeye nazari bileşenleri içerisindeki önemli etkenlerden bir tanesi de usûl konusudur. Klasik Türk müzikisi içerisindeki bestekârlar, usûlün kuvvetli, orta kuvvetli ve zayıf darplarını bilir. Aynı zamanda her darbın zaman olarak karşılığı da hafızalarında yer almaktadır. Nitekim klasik Türk müzikisi bestekârları, bu zaman karşılıklarının sınırları içerisinde melodik ifadelerini kurgularlar. Aşağıdaki saz semâisi bu yargıları açıklar niteliktedir:

HİCAZ HÜMAYUN SAZ SEMÂİSİ

USÛL: AKSAK SEMÂİ

BESTE: NEYZEN İSMAIL DEDE
(VELİ DEDE)

Birinci Hane



Mülâzime §



Nota 4.50. Hicâz hümâyûn saz semâisi (birinci hâne ve mülâzime).⁵⁸

Yukarıda notası gösterilen saz semâisindeki tartımlar incelendiğinde, aksak semâi usûlünün darplarının tartımlara yansıdığı görülür. Nitekim aksak semâi usûlünün darplarının zamanları sırasıyla; “dörtlük, sekizlik, dörtlük, dörtlük, dörtlük, sekizlik”tir.⁵⁹ Bu usûlün darplarının adı ise “düüm-te-kaa-düüm-teek-tek”tir. Yukarıdaki ve daha birçok saz semâisindeki ölçüler, ağırlıklı olarak bu darplardan

⁵⁸ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_1014.pdf

⁵⁹ Aksak semâi usûlünün ‘ağır aksak semâi’ (10/4) şeklinde bir mertebesi vardır. Bu usûl sözlü bir form olan ağır semâilerde kullanılır.

meydana gelir. Bu doğrultuda usûlün besteleme üzerindeki etkisi yadsınamaz. Aşağıda notası verilen peşrev örneğinde de usûlün etkisini görmek mümkündür:

MAHUR PEŞREV

USÛL: DÜYEK

BESTE: GAZI GIRAY HAN

Birinci Hane



Nota 4.51. Mâhûr peşrev (birinci hâne).⁶⁰

Yukarıda notası verilen Gâzî Giray Hân'ın Mâhûr Peşrevi, ağır düyek usûlünün⁶¹ darplarına uygun şekilde bestelenmiştir. Nitekim ağır düyek usûlünün darplarının zamanları sırasıyla; “dörtlük, ikilik, dörtlük, ikilik, ikilik”tir. Bu usûlün darplarının adı ise “düm-teek-tek-düüm-teek”tir. Yukarıdaki tartımların bu darplar üzere olduğu açıkça görülmektedir.

Saz icrâsına yönelik bestelerin yanı sıra sözlü eserler ile usûlün arasında da kuvvetli bir bağ bulunmaktadır. Sözlü eserlerdeki besteleme sürecinin, usûl ile arûz vezni ilişkisinin göz önünde bulundurulmasını zorunlu kıldığı rahatlıkla söylenebilir. Bu konu, güfte ile organik bir bağ içerisinde olduğundan dolayı, sıradaki sözel bileşenler bölümünde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

4.2.4. Klasik Üslubun Sözel Bileşenleri

Klasik üslupla bestelenen bir eserin güftesi çoğunlukla arûz vezni ile yazılır.⁶² Bu vezin ya da Türkçe karşılığı ile ölçü, bilindiği üzere Arap edebiyatından doğan bir kalıplar bütününü simgeler⁶³ (Çetin, 1991: 424). Osmanlı Türkçesi içerisindeki

⁶⁰ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_1691.pdf

⁶¹ Yukarıda gösterilmekte olan notadaki usûl, 8/8 lik düyek usûlünün bir mertebe ağırlı olan 8/4 lük ağır düyek usûlüdür. Ancak bu peşrev genellikle daha yürük icrâ edilir.

⁶² Bazı sözlü formlarda hece ölçüsü ile yazılan güfteler de mevcuttur.

⁶³ Özellikle Osmanlı şehir merkezlerinde, entelektüeller tarafından benimsenen dilin Osmanlı Türkçesi olması, Arapça ve Farsçanın resmî ilişkilerde kullanılması gibi unsurlar, şehirdeki kültürel hayat üzerinde de etkili olmuştur. Özellikle de Arap edebiyatından doğmuş olan arûz vezni (Çetin, 1991: 424) şiir söyleme geleneği içerisinde belirgin bir yer edinmiştir. Divân edebiyatında ağırlıklı olarak

senkretik yapıdan daha önceki bölümlerde de bahsedilmişti. Bu yapı, içerisinde Farsçadaki ve Arapçadaki -özellikle de uzun okunan hecelere sahip olan- kelimeleri bünyesinde barındırmaktadır. Bahsedilen bu kelimeler arûz kalıplarındaki uzunluklarla uyum içerisindedir. Aşağıda verilen beyit, bu yargıları açıklayacaktır:

Gül âteş gül/bün âteş gül/şen âteş cûy/bâr âteş

Semender-tiy/netân-ı ‘aş/ka besdir lâ/lezâr âteş (Demirel, 2000: 52).

Hezec bahrinin (Çetin, 1991: 428) Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün tefile kalıbı ile yazılan Şeyh Galip’in bu gazelinin ilk beytine bakılarak, Arapça ve Farsça kelimelerin kalıptaki uzunluklarla uyumlu olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Arûz vezni içerisindeki tefile kalıpları, Arapça kelime kalıplarına benzetilebilir. Nitekim Arapça kelimeler, tefile kalıplarına benzer kalıplardan meydana gelmektedir.⁶⁴ Dolayısıyla tefile kalıpları içerisindeki uzun ve kısa hecelerin Arapça kelimelerdeki hecelere uyum içerisinde olması olağan bir durumdur. Bu doğrultuda arûz vezni ile yazılan şiirlerde de içerisinde fazlaca uzun hece barındıran Arapça ve Farsça kelimelerin yoğunlukta olduğu söylenebilir. Ancak burada vurgu yapılması gereken yer, bahsedilen şiirlerin besteleme sürecidir. Aşağıda bu sürecin temel bileşenleri aktarılmaya çalışılacaktır.

Murabbâ bestelerde, ağır semâîlerde ve yürük semâîlerde birinci, ikinci ve dördüncü sözler ağırlıklı olarak aynı melodi ile bestelenir. Bu mısralardaki kafiyelerin aynı olmasının, mısraların aynı melodi ile bestelenmesindeki en önemli sebeplerden biri olduğu söylenebilir. Aşağıda güftesi verilen Buhârîzâde Mustafa İtrî Efendi’nin Hisâr ağır semâîsi bu yargıyı açıklayacaktır:

kullanılan bu veznin üç köyler ve kasabalar üzerinde de etkisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Özellikle “XVII’nci asır, Osmanlı İmparatorluğu’nda Halk şairlerinin Divân edebiyatı dil, zevk ve sanat anlayışına özendikleri bir devirdir” (Elçin’den akt. Sever, 2013: 131). Şehirler ile köyler arasındaki bu etkileşimle birlikte halk edebiyatında da arûz vezni ile söylenen şiirler meydana gelmiştir. Nitekim halk edebiyatında; divânî, semâî, kalenderî, satranç, selis ve vezni-âher gibi adlandırmalar, arûzlu kalıpların sıkça kullanılanlarını simgelemektedir (Sever, 2013: 132-147). Bu şiirlerin divân şiirlerinden farkı, tefile kalıplarının yanında ezgilerinin de önem arz etmesidir (Sever, 2013: 132). Burada halk edebiyatındaki aruzlu şiirlerin konu edilmesinin sebebi, klasik Türk müzikisi içerisindeki bestelerde azınlıkta da olsa bu şiirlerin kullanılıyor olmasıdır.

⁶⁴ (Örneğin; maf’ûl kalıbı: mecnûn, mazmûn, merhum vb.) bunun gibi birçok kalıp Arapça kelimeleri meydana getirmektedir.

“Dil-i püriztirâbım mevce-i seylâbdır sensiz a dır sensiz (ek ve kelime redif)

Dü çeşm-i hunfeşânım halka-i girdâbdır sensiz a âb (zengin kafiye)

Metâ-ı zindegî bâr oldu dûş-ı cânâ hicrinle x

Dil-i şûridehâlim şöyle ki bîtâbdır sensiz” a (Ersönmez, 2013: 124).

Redif ve kafiyeleri aynı olan birinci, ikinci ve dördüncü mısırânın melodik karşılığı ise aşağıda gösterilmektedir:

HİSAR AĞIR SEMÂİ

Dil-i pür ıstırabım...

USÛL: AKSAK SEMAİ

BESTE: İTRÎ

Ah di li Pür is ti ra bım
mev ce i sey lâb dır
sen siz ca nım yel le le lel le
li ye le lel le li te re lel le
li gü lüm ey a man a man be li ya
rim ey ca nım rim SON

Nota 4.52. Hisâr ağır semâî.⁶⁵

Şiirin üç mısırâsı da yukarıda notası verilen bu melodi ile icrâ edilmektedir. Ancak kafiyesi birinci, ikinci ve dördüncü mısırâ ile aynı olmayan üçüncü mısırâ -ki murabbâ bestelerde genellikle bu mısra farklı kafiyede olur- farklı bir melodi ile

⁶⁵ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/dil-i_pur-iztirabim_mevce-i_seylabdir_sensiz.pdf

bestelenmiştir. Klasik Türk mûsikîsi içerisinde bu bölüme meyân adı verilir. Aşağıda aynı bestenin meyân bölümü de gösterilmektedir:

Ah me ta i zin de gi bâr
ol du nu şı ca na hic rin
le ah ca nım ye le le le le
li ye le le le le le li te re li le le le
li gü lüm ey a man be li ya
rim ey ca nım

Nota 4.53. Hisâr ağır semâî meyân bölümü.⁶⁶

Arûz vezni ile yazılmış bir güfte bestelenirken, en çok dikkat edilmesi gereken bir başka unsur, yukarıda bahsedilen uzun ve kısa hecelerin melodik karşılıklarının uzunluklarına veya kısalıklarına uygun olmasıdır. Bu yargı, prozodi olarak bilinen bir kurallar bütününün en bilinen unsurlarındandır (Arel, 1946: 293-295). Bu doğrultuda usûl ve arûz vezni ilişkisi ön plana çıkmaktadır. Nitekim yukarıda bahsedilen unsurlar, usûl darplarının zaman karşılıklarının bilinmesini de gerekli kılar. Bu noktada bestelemeye kısa ve uzun hecelerin -kendi uzunluklarına göre- hangi zaman birimine denk getirileceği belirlenmiş olur.

Prozodi kuralları yalnızca kısa heceye kısa zaman birimi, uzun heceye uzun zaman birimi tayin etmekten ibaret değildir. Besteleme sürecinde, dilbilgisi kuralları da bir o kadar önemlidir. Hece, kelime ve cümle vurgusu bilgisi, bu kuralların besteleme konusunda en etkili olanlarındandır. Bu durum da usûlün kuvvetli, yarı

⁶⁶ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/dil-i_pur-iztirabim_mevce-i_seylabdir_sensiz.pdf

kuvvetli ve zayıf darplarının bilinmesi gerektirir. Bütün bu yargıları destekler nitelikteki ifadeleriyle Hüseyin Sadettin Arel besteleme sürecindeki prozodi kurallarını aşağıdaki sözlerle dile getirmektedir:

“Bir yandan vurgular, öte yandan uzun ve kısa heceler prozodide en çok dikkat edilecek unsurlardır. Musikide bir kaç türlü vasıta var ki güftenin vurgularına ve uzun yahut kısa hecelerine riayet etmemizi pek kolaylaştırır. Bu vasıtaların biri ölçülerin kuvvetli ve zayıf zamanları, ikincisi notaların uzunluk ve kısalıkları, üçüncüsü seslerin tizlik ve pestlikleri, dördüncüsü de ‘ifade’ veya ‘nüans’ işaretleridir. Demek ki bir güfteyi bestelemek yahut yabancı dilden güfteli bir eseri tercüme etmek istediğimiz vakit güftedeki vurgulu heceleri ölçülerin kuvvetli zamanlarına, uzun heceleri uzun notalara, kısa heceleri binnisbe kısa notalara tesadüf ettirmemiz ve seslerin tizlik ve pestliklerini de vurguların icaplarına göre ayarlamamız prozodi ilmine uygun bir iş olur. Musikideki vasıtalar, en kuvvetlilikten en zayıflığa kadar her dilediğimiz derecede vurgu istihsal etmemize müsaittir. Mesela vurgulu bir heceyi hem ölçünün kuvvetli zamanına koyar hem ötekilerden daha uzun ve daha tiz bir notaya bağlar hem de forte okutursak o heceye azami kuvveti vermiş oluruz. Bilakis vurgusuz bir heceyi hem ölçünün zayıf zamanına koyar hem ötekilerden daha kısa ve daha pest bir notaya bağlar hem de piano okutursak o heceyi zayıflığın son haddine indirmiş oluruz” (Arel, 1946: 295).

Aşağıda, bahsedilen bu kurallar ile uyum içerisinde olan bir beste örneği mevcuttur:⁶⁷

⁶⁷ Örnek olarak gösterilen beste, prozodi konusunun ön planda olmadığı yıllarda bestelenmiştir fakat dilbilgisi ve usul kurallarının fazlaca değişkenlik göstermediği varsayılırsa, bestenin prozodi kuralları olarak bilinen kurallarla uyum içerisinde olması şaşırtıcı değildir. Nitekim prozodi kuralları olarak yukarıda bahsedilen unsurlar büyük ölçüde gelenek içerisindeki repertuardan elde edilen bilgileri içermektedir.

SŪZ-İ DİL BESTE

“ Bilmedik yârî ki bizden bu kadar gâfil imiş ”

Devr-i Kebîr

BESTE; Tanbûrî Ali Efendi

Bil Can Et me dik ha yâl di ğim ya ey sa
ri le yü ri ki biz le di ğim den bu ler
bu sı o bu sı o na bî ga ka ha
fil i miş rennüm bil i miş sil i miş vay vay vay

Nota 4.54. Sûzidil murabbâ beste.⁶⁸

Tanbûrî Ali Efendi'nin yukarıdaki bestesinde de görüldüğü üzere, söz unsurunun özellikleri, melodik olarak da uygun zaman birimleri belirlenerek vurgulanmıştır. Kısa heceye, -zaman birimi dörtlük olduğundan kaynaklı- dörtlük zaman tayin edilmiştir. Bunun haricindeki uzun heceler ikilik ve hatta dörtlük zaman birimleri ile ifade edilmiştir. Güfte içerisindeki vurgulu heceler ağırlıklı olarak usûlün kuvvetli darpları ile üzerinde vurgu olmayan heceler genellikle usûlün zayıf darpları ile ifade edilmiştir.

Klasik Türk mûsikîsi içerisinde, arûz vezni haricinde hece vezni ile yazılan güfteler de bestelenmiştir. Hece ölçüsü ile yazılan veya söylenen bir şiir, hece sayısı üzere kurgulanır. Arûz vezni ile yazılan şiirlerde önemli olan, şiirin hangi teffile kalıbıyla yazıldığı, uzun ve kısa hecelerın tespiti gibi konular iken; hece ölçüsü ile yazılan şiirlerde önemli olan, bütün dizelerdeki hece sayısının aynı olmasıdır.⁶⁹ “Bu eşitlik, dizenin kalıbını gösterir” (Sever, 2013: 57). Hece ölçüsü kullanılan her şiir belli kalıplara (11’li hece kalıbı, 8’li hece kalıbı vs.) sahiptir (Sever, 2013: 57). “Tekdüzelîği

⁶⁸ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bilmedik_yari_ki_bizden_bu_kadar_gafil_imis.pdf

⁶⁹ Arûz kusurları adı verilen zihaf, med, imâle gibi unsurlar (Çetin, 1991: 424-437), arûz vezni ile yazılan şiirlerin dizelerindeki hece sayısında farklılaşmaya sebebiyet vereceğinden, bu şiirlerde hecelerın sayılmasının bir önemi yoktur.

gidermek, şiirde belli bir ses uyumu oluşturmak amacıyla kalıplar/dizeler belli parçalara ayrılır; ki dizelerin bu ayrılma yerlerine “durak” adı verilir” (Sever, 2013: 57). “Dizeler duraklara ayrılırken sözcükler bölünmez” (Sever, 2013: 57). Yukarıda adı geçen 11’li, 8’li vs. hece kalıpları belli duraklarla⁷⁰ parçalara ayrılabilir (Sever, 2013: 57). Bahsedilen duraklar, şiir içerisinde vurguyu etkileyen önemli etmenlerdendir. Hece vezni ile yazılmış/söylenmiş bir şiirin besteleme sürecinde bu durak kurallarının dikkate alınması, şiirdeki vurguyu melodik anlamda da pekiştirebilir.

Burada verilen örnekler çoğunlukla arûz vezni ile yazılan şiirleri kapsamaktadır. Arûzlu şiirler, ağırlıklı olarak klasik Türk mûsikîsi içerisindeki yönelimi temsil ettiğinden dolayı, hece ölçüsü ile yazılan şiirlerin incelemesine ayrıca yer verilmeyecektir. Sıradaki kısımda, saz icrâsında klasik üslup kullanımına yönelik bir bölüm oluşturulacaktır.

4.2.5. Klasik Üslubun Saz İcrâlarındaki Melodik Kullanımı

Bu bölümde, saz icrâlarındaki üslubu göstermek amacıyla, bazı sözsüz eserlerin notaları ve bu eserlerin klasik üsluba sahip icrâcılar tarafından gerçekleştirilen icrâları karşılaştırılacaktır. Bu eserler klasik üslup içerisinde değerlendirilebilecek sözsüz formlar olan peşrev ve saz semâîsidir. Belirlenen peşrev ve saz semâîsi, klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerince ifade edilen ‘klasik’ bestekârlar tarafından bestelenmiş olup, meşk silsilesi içerisinde yetişmiş olan müzisyenler tarafından icrâ edilmiştir. İlk olarak Dede Salih Efendi’nin *Uşşâk Sâz Semâîsi*⁷¹’nin birinci hanesinin TRT Arşivi notası ve bu hanenin Necdet Yaşar icrâsı aşağıda gösterilmektedir:

⁷⁰ Örneğin 11’li hece ölçüsünde (6+5) veya (4+4+3) şeklinde duraklar mevcuttur (Sever, 2013: 57). Aynı zamanda “her kalıpta durak yapılmayabilir” (Sever, 2013: 57).

⁷¹ <https://youtu.be/WTPUXdLydcQ> (Uşşâk Sâz Semâîsi Necdet Yaşar İcrâsı)

UŞŞAK SAZ SEMÂİSİ

USÛL: AKSAK SEMÂİ

BESTE: DEDE SALİH EFENDİ

Birinci Hane,



Nota 4.55. Uşşak saz semâisi (birinci hâne).⁷²

UŞŞAK SAZ SEMÂÎ

Usûl: Aksak Semâî

*Beste: Neyzen Dede Salih Efendi
İcrâ: Tanbûri Necdet YAŞAR*



Nota 4.56. Uşşak saz semâisi necdet yaşar icrâsı (birinci hâne).

Yukarıda TRT notası ile karşılaştırılan icrâ, anlaşılacağı üzere farklılıklar barındırmaktadır. Bu farklılıklar, meşk silsilesi içerisindeki müzikal dinamiklerle şekillenen üsluba işaret eder. Nitekim Necdet Yaşar bu saz semâisini, yukarıda verilen TRT notasından veya bu notanın bir benzerinden icrâ ediyor olabilir. Ancak Necdet Yaşar'ın icrâsı, içinde yetiştiği müziksel eğilimler doğrultusundaki bir üslupla, tanımlayıcı notasyondan farklıdır. TRT notası içerisinde daha sade tartımlar mevcutken, klasik üslup devreye girdiğinde çarpmalar, triller vs. uygulamaların varlığı göze çarpmaktadır. Burada klasik üslupla ilgili vurgulanması gereken nokta, notadan farklı yapılan icrâların, büyük oranda klasik üslubu benimseyen icrâcılarının ortak eğilimlerini yansıtıyor olmasıdır. Aynı durum, Neyzen Sâlih Dede'nin aşağıda bir kesiti karşılaştırılan *Acemaşîrân Peşrevi*⁷³ örneğinde de geçerlidir:

⁷² https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_3356.pdf

⁷³ <https://youtu.be/rfpWBHtv8mY> (Acemaşîrân Peşrev Niyâzî Sayın İcrâsı).

Klasik üslubun ses icrâsındaki melodik özellikleri ile alakalı bölümde yapıldığı gibi, saz icrâsında da aynı eserin farklı icrâcılar tarafından nasıl icrâ edildiğini belirlemek, klasik üslubun sınırlarının daha belirgin bir şekilde çizilmesine yardımcı olacaktır. Bu doğrultuda, Yukarıda da notası verilen *Uşşâk Sâz Semâîsi*⁷⁵'nin iki ölçüsünün Yurdal Tokcan, Necati Çelik ve Necdet Yaşar icrâları, TRT notası ile karşılaştırılacaktır:

USÛL: AKSAK SEMÂİ

Birinci Hane,



Nota 4.59. Uşşâk saz semâîsinin trt notasından bir kesit (iki ölçü).⁷⁶

Aşağıdaki icrâ, yukarıda notası gösterilen ölçülerin Yurdal Tokcan icrâsıdır:



Nota 4.60. Uşşâk saz semâîsi yurdal tokcan icrâsı (iki ölçü).

Necati Çelik aynı ölçüleri aşağıdaki gibi icrâ etmektedir:



Nota 4.61. Uşşâk saz semâîsi necati çelik icrâsı (iki ölçü).

İki icrâ arasındaki melodik benzerlik ortak hedeflerin bir göstergesi niteliğindedir. *Uşşâk Sâz Semâîsi*'nin ilk iki ölçüsünün Necdet Yaşar icrâsı ise aşağıda tekrardan gösterilmektedir:



Nota 4.62. Uşşâk saz semâîsi necdet yaşar icrâsı (iki ölçü).

⁷⁵ https://youtu.be/Zm1DdxKo_VI (Necati Çelik Uşşâk Sâz Semâîsi)
<https://youtu.be/saGXTDsoaSM> (Yurdal Tokcan Uşşâk Sâz Semâîsi)
<https://youtu.be/WTPUXdLydcQ> (Necdet Yaşar Uşşâk Sâz Semâîsi)

⁷⁶ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_3356.pdf

Yaşar'ın icrâsı diğer icrâcılara göre daha sade olmasına karşın (bu durum tambûr üslubundan kaynaklı olabilir), benzer melodik kullanımların da bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak yapılan bu karşılaştırmaların, klasik üslup uygulanırken ortaya çıkan müzikal hafızayı belirginleştirmesi açısından değerli olduğu söylenebilir. Sıradaki kısımda klasik üslubun saz icrâlarındaki tını ideali konusu üzerinde tartışılacaktır.

4.2.6. Saz İcrâlarında Üretilmesi Beklenen İdeal Tını

Saz icrâsı konusundaki bir diğer önemli bileşen ise üretilmesi beklenen tınıdır. Tını ideali veya ideal tını olarak adlandırılan bu bileşen, üslup üzerinde tanımlayıcı etkiye sahiptir. Her enstrüman özelinde, üretilmesi beklenen farklı ideal tınların mevcut olduğu söylenebilir. Burada, klasik Türk mûsikîsi içerisindeki bazı enstrümanlardan beklenen ideal tınlar açıklanmaya çalışılacaktır. İlk olarak 'ney' enstrümanından beklenen ideal ses üretiminden bahsedilebilir.

Neydeki ideal tınıyı anlayabilmek için yapılan görüşmelerde, ortak bir beklentiden bahsetmek zordur. Çoğu ney icrâcısı, kamış hışırtısının olduğu, modern müzik jargonunda kirliliği⁷⁷ olarak tâbir edilen bir ses üretiminin, ideal tınıyı daha çok yansıttığını belirtir. Konser veya kayıt gibi bazı durumlarda daha çok pürüzsüz/temiz bir ses üretiminin istenildiğini söyleyen bu ney icrâcıları, bu tarz uygulamalarda istenilen pürüzsüz/temiz sesin makbul olmadığını söylemekte ve bahsedilen hışırtılı sesin daha "orijinal" olduğunu ifade etmektedir.⁷⁸ Niyâzî Sayın'ın *Bayâtî taksimi*⁷⁹ bu hışırtılı sese örnek olarak gösterilebilir.

Klasik Türk mûsikîsi içerisinde kendisini kanıtlamış enstrümanlardan biri olan klarnette ise neyden farklı olarak pürüzsüz/temiz ses üretiminin daha çok ön planda olduğu söylenebilir. Nitekim klasik Türk mûsikîsi içerisindeki klarnet pratisyenleri ile yapılan görüşmelerde de bahsedilen pürüzsüz/temiz ses üretiminin ideal tınıyı yansıttığı vurgulanmıştır.⁸⁰ Bu ortak kaygının haricinde, tınıyı dolaylı olarak etkileyen volüm (hacim) konusu da belirleyici bir unsurdur. Neyde de klarnette de daha

⁷⁷ Bazı ney icrâcıları tarafından, pürüzsüz/temiz ses üretiminin makbul olarak görüldüğünü de yadsımamak gerekir. (Murat Salim Tokaç ile Ağustos 2023'te yapılan görüşmeden elde edildi).

⁷⁸ Pargaftaki bilgiler, Oğuz Kaan Birhekimoğlu ile Ağustos 2023'te yapılan görüşmeden elde edildi.

⁷⁹ <https://youtu.be/gys3IdORHK0>

⁸⁰ Selçuk Öztürk ile Ağustos 2023'te yapılan görüşmeden elde edildi.

“yumuşak” bir icrânın olması gerektiği üzerinde durulmaktadır. Tiz perdelerde dahi icrânın volüm olarak baskın olmaması istenir.⁸¹

Klasik Türk mûsikîsi içerisindeki belirleyici enstrümanlardan biri olan tanbûrda da üretilmesi beklenen bir ideal tını mevcuttur. Genel kanâate göre bu ideal tını, klarnette olduğu gibi pürüzsüz/temiz bir ses üretimidir.⁸² Ayrıca klasik Türk mûsikîsinin perdelerine dair ilk örneğin Tanbûrî Cemil Bey’de görülmesi de tanbûrun diğer enstrümanlar üzerinde etki sahibi olması durumunu beraberinde getirir. Nitekim kânun icrâcıları ile yapılan görüşmelerde elde edilen “kânun mızrabının tanbûr mızrabı gibi vurulması” gibi ifadeler, bu konuya örnek olarak verilebilir.⁸³

Telli enstrümanlarda mızrabın hangi bölgeye vurulması gerektiği konusu, tınıyı etkileyebilecek önemli bir bileşendir. Bu konudaki genel kaygı, eşîğe çok yakın ya da eşikten çok uzak olmaması yönündedir. İki konumun ortasında bir noktaya mızrap vurulması istenir.⁸⁴ Nitekim eşikten uzak bir noktaya vurulan mızrap sonucunda üretilen ses boğuk bir tınıya; eşîğe yakın bir noktaya vurulan mızrap sonucunda üretilen ses keskin bir tınıya sahip olacaktır. İki durum da genel ideal tınının uzağında kalmaktadır.

Bu kısımda, çeşitli enstrümanlar özelinde beklenen ideal tınının nasıl olması gerektiğine değinildi. Her ne kadar neydeki beklenti farklı olsa da görüleceği üzere ortak kanının pürüzsüz/temiz ses üretimi olduğu söylenebilir. Ancak tını konusu, birçok farklı unsuru bünyesinde barındıran bir bileşenler kümesidir. Bu küme enstrümanın yapıldığı malzemeden tel farklılıklarına kadar geniş bir yelpazede değerlendirilebilir. Söz gelimi dört adet aynı akortta kız ney, birbirlerinden farklı tınılara sahip olabilir.⁸⁵ Nitekim bazı enstrümanlar metalik, bazı enstrümanlar daha boğuk bir ses üretebilmektedir. Dolayısıyla, ancak münferit beklentilerin tespitinden yola çıkarak genel kanılara yönelik bir çıkarım yapılabilir. Sıradaki kısımda ise klasik Türk mûsikîsinin içerisindeki icrâcıların sanatsal değerlendirmeleri üzerinde durularak bu konunun üsluba etkisi üzerinde tartışılacaktır.

⁸¹ Selçuk Öztürk ile Ağustos 2023’te yapılan görüşmeden elde edildi.

⁸² Murat Salim Tokaç ile Ağustos 2023’te yapılan görüşmeden elde edildi.

⁸³ Serkan Günalçin ile Ağustos 2023’te yapılan görüşmeden elde edildi.

⁸⁴ Murat Salim Tokaç ile Ağustos 2023’te yapılan görüşmeden elde edildi.

⁸⁵ Oğuz Kaan Birhekimoğlu ile Ağustos 2023’te yapılan görüşmeden elde edildi.

4.2.7. Klasik Türk Mûsikîsi İcrâcılarının Sanatsal Değerlendirmeleri

Sanat kavramını konu alıp bu kavramın sınırlarını belirlemek için felsefi spekülasyon sürecini kullanan alan, estetikdir. Öncelikle bu alan ile ilgili bir perspektif sunumunun yapılması, klasik Türk mûsikîsi icrâcılarının “sanatlı” veya “sanatsal” icrâ olarak nitelendirdikleri icrâlara atfettikleri anlamların hangi yönde değerlendirileceği konusunda çözümsel bir zemin hazırlayacaktır.

Estetik, “Felsefenin güzeli ya da güzelliği konu alan, iyi, çirkin, hoş, yüce, trajik gibi güzellikle yakından ilişkili olan kavramları araştıran, doğal nesne ya da insan yaratısı olan ürünlerde sergilenen güzelliklerle ilgili yargı ve yaşantılarımızda söz konusu olan değerleri, tavırları” (Cevizci, 2020: 724) ele alan bir dalıdır.

Estetik kavramına, tarihsel süreç içerisinde farklı anlamlar yüklenmiştir. Örneğin estetiğe bir felsefe kolu olarak önem kazandıran (Hançerlioğlu: 1993: 81) “Kant’a göre estetik us, kuramsal us’la uygulayıcı us arasında bir köprüdür ve kuramın uygu alanındaki denetçisidir” (Hançerlioğlu: 1993: 81). Aynı zamanda tanımladığı bu kavramı bir “yargı gücü” (Hançerlioğlu: 1993: 81) olarak ifade eden Kant, bahsettiği bu estetik yargıyı bir “beğeni yargısı” olarak kavramsallaştırıp, “güzel”i bu yargının nesnesi olarak yorumlar (Hançerlioğlu: 1993: 81).

“Kant’ta temelde ve öncelikle güzelliğe, yüce olana, estetik yargılara ilişkin felsefi teori anlamına gelen estetik, Hegel’de güzel sanatlar felsefesini tanımlar” (Cevizci, 2020: 725). Tarihsel süreç içerisinde daha yaygın bir şekilde kullanılan anlamı da “sanat felsefesi olarak estetik düşüncesidir” (Cevizci, 2020: 725). Şu halde “güzellik ne anlama gelir? Güzel diye nitelediğimiz bir şeyi güzel kılan etmenler nelerdir?...Birtakım estetik standartlar var mıdır?” (Cevizci, 2020: 724) gibi sorular ve cevaplarındaki estetik yargılar, daha çok sanat felsefesi kapsamında değerlendirilmektedir.

Klasik Türk mûsikîsi içerisindeki pratisyenler de yaptıkları müzik ile ilgili bazı estetik yargılar dile getirirler. Bu yargılar, içinde buldukları müziğin anlamı ve değeri üzerinde etki sahibidir. Nitekim sanat felsefesi anlamında, içerisinde buldukları alan üzere dile getirilen ifadeler, icrâ ettikleri müziğin sınırlarını düşünsel manada belirlemeye yöneliktir.

Örneğin klasik Türk mûsikîsi içerisindeki bazı icrâcılar, “sanatlı icrâ”nın “dengeli” olması gerektiğini vurgular. Buradaki “denge” ifadesi ile kastedilen, icrâda yapılacak olan melodik ifadelerin yerinin ve zamanının iyi tespit edilmesi gerektiğidir.⁸⁶

Dengeli olmasının yanında, “perde hassasiyeti yüksek olan icrâlar” da “sanatsal” olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada her müzisyen ile çalışılmayacağını, ancak perde konusunda titiz müzisyenlerle çalışılabileceğini öne süren birçok icrâcı bulunmaktadır. Ancak burada vurgulanan “perde konusundaki titizlik”, enstrümanını veya sesini iyi kullanabilen her müzisyenin teknik yeterliliğiyle karşılayabileceği anlamda değerlendirilmez. Bu icrâcılar, bahsedilen perdelerin daha çok “sezgisel” olduğunu ve ancak aynı hissiyatta buluşabilen icrâcıların “sanatsal değeri yüksek” bir müzik yapabileceklerini ifade ederler. Bu görüşe göre, bahsedilen sanatsal icrâ ajiliteden uzak olmalıdır. Odaklanması gereken yegâne unsur ise perde baskısının temiz olmasıdır. Bunlara ek olarak hızlı çalmanın, icrâyı daha “iyi” konuma getirmeyeceği vurgulanır.⁸⁷

“Sanatlı icrâ” konusunda bir diğer önemli bileşen, “mekanik olmaması” gerektiği görüşüdür. Daha çok nota odaklı ve metrik olarak “kusursuz” bir icrânın, “mûsikî zevkini öldürdüğüne” yönelik olan bu düşünce, bahsedilen mekanik icrânın sanatsal olarak da yeterli olmadığına gönderme yapmaktadır.⁸⁸

Kimi icrâcılara göre sanatsal olarak değerlendirilen icrâlar ise icrâcının kendisine ait bir tavrı olması ile ilişkilendirilir. Bu tavır özgün bir karakter yaratacağından dolayı sanatsal olarak da değerli görülmektedir.⁸⁹

Bahsedilenlerin hepsi klasik üslubun müzikalitesini doğrudan etkileyen bir düşünceler bütünüdür. Ağırlıklı olarak bu yargılar üzerinde şekillenen klasik üslup, bahsedilen kolektif hafızadan etkilenir. Klasik üslubun söylemsel ve edimsel olarak şekillenmesindeki en önemli etkenlerden biri ise meşk sistemi ve benzeri uygulamalardır. Yukarıda vurgu yapılan estetik göndermelerin birçoğu bu sistem içerisinde oluşturulmuştur.

⁸⁶ Murat Salim Tokaç ile Ağustos 2023’te yapılan görüşmeden elde edildi.

⁸⁷ Oğuz Kaan Birhekimoğlu ile Ağustos 2023’te yapılan görüşmeden elde edildi.

⁸⁸ Oğuz Kaan Birhekimoğlu ile Ağustos 2023’te yapılan görüşmeden elde edildi.

⁸⁹ Murat Salim Tokaç ile Ağustos 2023’te yapılan görüşmeden elde edildi.

Bütün bahsedilenlerin haricinde, klasik üslubun tarihsel süreç içerisinde hep aynı biçimde kullanılmadığı söylenebilir. Meşk içerisindeki kulaktan kulağa devam hoca-öğrenci aktarımı, bireysel ve dönemsel farkların ortaya çıkmasındaki önemli sebeplerden biridir. Ancak meşk hattının süreklilik konusundaki etkisi de yadsınamaz. Dolayısıyla devam eden kültürel dinamiklerin, kendi içerisinde değişerek kabul gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu çalışmada konu edilen süreklilik ve değişim, yukarıda bahsedilen bileşenler çerçevesinde değerlendirilecektir. Burada bahsedilen süreklilik ifadesi bize, klasik üslubun günümüze kadar taşınmasında değişmeyen unsurların devamlılık sürecini yansıtmaktadır. Bu devamlılık süreci belli dönemlerdeki (genellikle 16. 17. ve 18. yüzyıllar klasik dönem olarak adlandırılır) klasik üslubun olduğu gibi korunduğunu ifade etmez. Klasik Türk müzikî ve dolayısıyla klasik üslup, tarihsel sürecin beraberinde getirdiği politikalarından etkilenmiştir. Bahsedilen bu politikalar -özellikle Tanzîmat ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde- Batılılaşma kavramı etrafında şekillenmiştir.

Çalışmanın ilerleyen kısımlarında, Tanzîmat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen zaman dilimindeki ve Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki Batılılaşma ile ilgili müzik politikalarının klasik üslubun süreklilik ve değişimine etkisi tartışılacaktır.⁹⁰ Ancak ilk olarak burada bahsi geçen Batılılaşma olgusu özelinde tarihsel bir perspektif sunmak, toplumsal süreçlerin bu olguyu nasıl ortaya çıkardığını anlamak açısından tutarlı bir zemin hazırlayacaktır. Bütün dünya sistemi üzerinde etkisi olan bu olgu, yaşanan insani dönüşümün bir ürünüdür. Bu dönüşümün izlerinin özellikle de Avrupa tarihi içerisinde bulunabileceğini söylemek yanlış olmaz. Bu kapsamda Avrupa'nın yaşadığı dönüşüm sürecine ışık tutmak, Avrupa dışı toplumlarda Batılılaşma gibi bir fenomenin nasıl uygulandığına açıklık getirecektir. Nitekim Osmanlı'daki Batılılaşmanın hangi nedenler üzere yaşandığını anlamlandırmak için de öncelikle dünyada yaşanan siyasal, kültürel, bilimsel ve ekonomik dönüşüm süreçlerini tespit etmek gerekir. Bu kapsamda sıradaki kısımda, Batılılaşma kavramına yönelik tarihsel bir panorama oluşturulacaktır.

⁹⁰ Tanzîmat Dönemi içerisinde ses kayıt teknolojileri yaygın olmadığından, bu bölüm bestelededeki süreklilik ve değişim konusu özelinde değerlendirilecektir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ise bestelededeki süreklilik ve değişime ek olarak ses ve saz icrâlarındaki süreklilik ve değişime de yer verilecektir.

5. KLASİK ÜSLUBUN SÜREKLİLİK VE DEĞİŞİMİNDEKİ SİYASAL DİNAMİKLER

5.1. Geleneksel Toplum Yapısından Modern Dünya Sistemine

Avrupa, kendi tarihi içerisinde birçok kez dönüşüme uğramıştır. Öncelikle bu dönüşüm sürecini kavramak için, Ortaçağ Avrupası'nın yaşadığı dönüşümü anlamak gerekir. Modern dönem öncesinde işleyen sistem, modern sistemden oldukça farklı dinamiklere sahiptir. Geleneksel süreçteki üretim şekilleri, toplumsal yapılanma, yönetim biçimleri ve daha birçok dinamik, günümüzde milyonlarca kişinin ilelebet var olduğuna inandığı unsurlardan farklı işler. Örneğin; Fransız İhtilâli öncesindeki toplumsal yapıyı, belirli bir toplumsal yasa ve bu yasa ile yönetilen gruplardan ziyâde, yönetme erkini elinde bulunduran tek bir kral (monark), toplumun önde gelen kurumlarındaki (askerî, dînî vs.) yöneticiler (oligarklar) veya toplumdaki soylu kesimler (aristokratlar) ile birlikte bu grupların yönettiği insanlar oluşturmaktadır. Bu insanlara bu bakımdan “birinin arkası sıra giden, ona uyan, boyun eğen, bağlı kalan ve birinin emri altında bulunan” (Devellioğlu, 2017: 1179) anlamında ve “tâbi” kelimesinden türemiş olan “uyruk bir devletin hükmü altında bulunan kimseler” (Devellioğlu, 2017: 1219) anlamında “tebaa” denilebilir. Ancak günümüzde yönetimi belirleme erki çoğunlukla halkın elindedir. Özellikle Ortaçağ Avrupası'ndaki toplum yapısı ve buna bağlı üretim şekilleri, süreçteki değişim aşamalarını anlamamız açısından önem arz etmektedir. Nitekim yukarıda bahsedilen soylu sınıfın karşısında yer alan kitle, üretimin merkezinde bulunmaktadır. Bu üretimin bağlı olduğu unsur ise ‘toprak’tır. Ayrıca bu sistem içerisinde söz sahibi olan daha çok ‘feodal’ beyler olduğundan bu sisteme ‘derebeylik sistemi’ de denmektedir. Bu dönemde, Kilise ve soyluların egemen sınıflar olduğunu ve toprakta bulunan kudrete el koyduklarını ifade etmek gerekir. (Huberman, 2019: 24-25). “Feodal sistem, son kertede, çok zaman hayâlî olan bir koruma karşılığında çalışan sınıfları aylak sınıfların insâfına bırakan ve toprağı işleyenlere değil, gasbetmeyi becerebilenlere veren bir örgütlenmeye” dayanmaktadır (akt. Huberman, 2019: 25).

Feodal Toplum yapısı içerisinde Kilise'nin kilit bir role sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bahsedilen bu yapılanma, dînî tahakküm uygulamakta ve bu sayede egemenliği ağırlıklı olarak elinde bulundurmaktadır. Nitekim Fransız Devrimi öncesi toplumsal düzeni sağlayan kurumların en önemlilerinden biri olan ‘dîn’, ‘iktidar’ın da

en önemli simgesi konumundadır. Bu ‘iktidar’ı destekler nitelikteki sözleriyle Susan Wise Bauer *Rönesans Dünyası* adlı kitabının daha ilk kısmında şunları dile getirmektedir: “Bir Hristiyan olmanın birçok anlamı içinde bir tanesi vardı ki, bir Tanrı adamı olmak iktidar demektir” (Bauer, 2019: 21).

Avrupa’da, özellikle ‘Rönesans’tan itibaren başlayan zihinsel dönüşüm, yaşamın birçok alanında da değişimi beraberinde getirmiştir. Örneğin; önceden bir ‘tahakküm’ aracı olarak kilise tarafından kullanılan ‘din’in, Fransız Devrimi’ne giden süreçte -reform hareketleri ve ‘Protestanlık’ ile birlikte- eski kudretini kaybettiği görülür. Bahsedilen ‘Protestanlık’, değişen Avrupa algısı içerisinde etkin bir role sahiptir. John Merriman bu kavramı aşağıdaki ifadelerle dile getirir:

“Papalığa karşı bu muhalefet, 16. yüzyılın ikinci on yılında başlayarak, Hristiyanlığı parçalayacak olan bir bölünme yarattı. Alman devletlerinde ve İsviçre’de doğan bir dinsel reform hareketi, Rönesans hümanizminin Kuzey Avrupa’daki etkisini kısmen yansıtacak şekilde, Avrupa’nın büyük bölümüne yayılmaya başladı. Bazı reformcular papanın otoritesini reddederken, bazıları buna ek olarak Kilise doktrinini de reddetti. Bu reform ya da “protesto” hareketi, “Reformasyon” olarak anılır oldu. Bu hareket, Hristiyanlık bünyesinde birçok Protestan mezhebin kurulmasına yol açtı” (Merriman, 2020: 110-111).

Özellikle Avrupa’nın büyük bir bölümünde yayılan bu protest ruh, toplumsal algının yeniden şekillenmesine katkı sağlamıştır. Geline bu noktada ‘Rönesans’ ruhunu anlamak, konu açısından yol gösterici olacaktır. ‘Rönesans’ (Fr. *Renaissance*), kelimesindeki “re” ön ekinin ‘yeniden’, ‘tekrardan’ gibi anlamlarla kullanıldığı söylenebilir. ‘Naissance’ kelimesi ise Fransızca ‘doğuş’ anlamına gelmektedir. Buradan hareketle ‘Rönesans’, ‘yeniden doğuş’ demektir. Avrupa tarihi incelendiğinde, ‘yeniden doğuş’ kelimesinin, ‘insan’ın yaşadığı zihinsel dönüşüme atıfta bulunan bir anlamı ihtivâ ettiği anlaşılacaktır. Buradaki ‘insan’, Kilise etkisinden sıyrılmış bir düşünce yapısını simgeler. Bahsedilen bu sıyrılmaya, kilise doktrininin sarsılmasıyla (bu sarsılmanın toplumsal, kültürel ve ekonomik birçok nedeni vardır) tadrîcî bir şekilde yaşanmıştır.⁹¹ Rönesans kelimesindeki ‘rö’ (yeniden, tekrardan) ifadesinin ise Ortaçağ’dan önce, ‘insan’ zihninin ve ürettiklerinin değerli olarak kabul

⁹¹ Kilise öğretisinin sarsılmasının nedenlerinden birinin, bu kurumun bunalıcı baskısından kurtulma istenci olduğu söylenebilir.

edildiği ‘Antik Yunan’daki “klasik kültür”ün (Cevizci, 2020: 1618) ‘tekrardan’ canlanmasını simgelediği düşünülebilir.

Tabanda başlayan bu büyük zihinsel dönüşüm; toplumsal, kültürel, siyâsal ve dînî algıyı etkilediği gibi ekonomik algıyı da şekillendirmektedir. Özellikle barut, matbaa ve pusulanın Batı’ya girişinin (Cevizci, 2020: 1618) ardından dönüşen paradigma, ekonomik refâhı da beraberinde getirmiştir. Nitekim bu icatlar sayesinde kültürel, askerî ve coğrafi imkânlar olduğundan daha kapsamlı bir hâle gelmiştir. Artık süreç daha seküler bir hal almış, toplumsal algı ‘insan’a ve ‘dünyevî’ işlere yönelmiştir. *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla* kitabında Leo Huberman; “Zamanla kilise öğretisi gitti, “gündelik ticârî işler” geldi. İnançlar, yasalar, birlikte yaşama yolları, kişisel ilişkiler; toplum yeni bir gelişme aşamasına girerken hepsi değişti” (Huberman, 2019: 53) ifadelerini kullanarak benzer bir dönüşüm sürecine işaret etmektedir.

Bahsedilen bu “ticari işler” ortaya çıkacak olan yeni bir sınıfın habercisi niteliğindedir. Reform, Rönesans ve coğrafi keşiflerin beraberinde getirdiği ekonomik refah düzeyi, ‘burjuva’ adıyla anılan ‘kentsoylu’ların ekonomik yaşantıya dâhil edilmesini sağlamıştır. Bu sınıf ile birlikte dünyanın daha çok sermaye (kapital) odaklı bir merkezî ekonomi modeline geçtiği söylenebilir. Burada yapılan “sermaye” vurgusu dönemin iktisâdî algısındaki dönüşümü ve burjuvazinin toplumdaki ticârî ilişkilerini anlamak açısından değerlidir.

‘Burjuvazi’ yi ve ortaya çıktığı sürecin sosyo-ekonomik temellerini ustaca ele alan ünlü Ortaçağ Avrupası tarihçisi Henri Pirenne, *Ortaçağ Avrupası’nın Ekonomik ve Sosyal Tarihi* adlı kitabının *Tacirler ve Burjuvazi* bölümünde “burjuvazi” ile ilgili olarak aşağıdaki ifadeleri dile getirmektedir:

“Doğmakta olan kentlerin zanaatkâr ve tacirleriyle, içinden çıktıkları tarımsal toplum arasındaki en temel fark, birincilerin hayat tarzının artık toprakla olan ilişkilerine göre belirlenmemesiydi. Bu açıdan kelimenin her anlamında, bir yerinden yurdundan edilenler sınıfı oluşturuyorlardı. O zamana kadar varlıkları, kendilerini istihdam eden büyük mülk sahipleri tarafından garanti edilen manor (bir yönetim birimi) ajanlarının yalnızca arızî ve aralıklarla sürdürdükleri bir uğraş olan ticaret ile endüstri, şimdi bağımsız meslekler oldu. Bu işlerle uğraşanlar, itiraz kabul etmez bir şekilde ‘yeni insanlar’dı” (Pirenne, 2018: 56).

Pirenne’nin yaptığı vurgu, bu ‘yeni insan’ların açık bir şekilde Feodal Toplumdan ayrılması bakımından önem arz eder. Tarihsel süreçte birçok fenomenin

gerçekleşmesinde ‘burjuvazi’ sınıfının etkisi vardır denilebilir. Devrimlerin genellikle -bu sınıfın oynadığı rol dikkate alınarak- Burjuva Devrimi olarak adlandırıldığı görülür. Nitekim bu sınıfın özellikle de Fransa’da Aristokrasi ile yaşadığı çatışma, beraberinde Fransız Devrimi’ne kadar giden yolun kapılarını aralamıştır. Bu sınıf, değişen algı içerisinde ‘toprağa bağlı’ bir servetin yerine ‘para’ odaklı ticaretin getireceği zenginliğe daha çok önem vermiştir. Bunun sonucunda, şiddetli bir şekilde bu duruma karşı çıkan aristokrasi ile aralarında fikrî çatışmalar ve -en nihâyetinde- fizikî ayaklanmalar cereyan etmiştir. Bahsedilen bu ayaklanmaların en etkili olanı Fransız İhtilâlidir. “Fransa’da, 14 Temmuz 1789’da, halkın ayaklanması ve Bastille’yi (monarşik otorite’yi simgeleyen bir hapisane) zaptetmesi ile başlayan toplumsal dönüşüm, tarihte sadece tek bir ulusa değil, bütün insanlığa eşitlik ve özgürlük kapılarını aralayan bir dönüşüm olarak yorumlanmıştır” (Timur, 2017: 279). Bu devrimin ana aktörü olan ‘burjuvazi’ sayesinde -servetini toprak rantına bağlı kalarak elde eden ‘aristokrasi’den farklı olarak- ekonomi akışkanlaşır, hareketli hale gelir. Bunun sonucunda Avrupa, tarihi boyunca deneyimlemediği bir sürecin kapılarını aralar. Bilimsel icatların bulunması ve bu icatların beraberinde getirdiği sermaye ağı, fabrikaların kurulması, ticari ilişkilerin yayılması gibi dünyevî işlerin varlığı, bu yeni düzenin ilk göstergeleridir. Bunun yanı sıra toplumsal hayatta yaşanan devrimler (örn. Sanayi Devrimi vb.) yeni bir zihinsel düzleme geçişin adeta birer simgesidir. Bahsedilen uygulamaların hepsi, keskince belirlenmiş tarihsel bir fenomenden ziyade, Aydınlanma, Hümanizm, Rasyonalizm ve Sekülerizmin beraberinde getirdiği bir dönüşüm sürecine işaret eder.

Bahsedilen bu yeni düzen, ‘modern’ dünya düzenidir. ‘Modern’ kelimesi, kökeni itibarıyla Latince bir sözcük olan modo’dan (modo: son zamanlar, tam şimdi) türetilen modernus, hodiernus (hodie: bugün) gibi terimlerden gelir ve düşüncedeki açıklığı, özgürlüğü, otoritelerden bağımsızlığı ifade eder (Cevizci, 2020: 1334). Buradaki ‘modern’ kavramı, ‘yeni’ ve ‘güncel’ gibi anlamlarının yanı sıra ‘değişen yaşam modeli’ni simgelemektedir. Abel Jeanniere, bu kavramı aşağıdaki ifadeler ile dile getirir:

“ ‘Modern’, radikal bir değişmeden sonra ortaya çıkanı adlandırır ve insana olduğu kadar çevresine de uygulanır. Modern dünya, tarımsal dünyanın yerini alır. Kendisini önceleyenlerle bağdaştırılmaz yeni bir dünya görüşü belirir. Burada söz konusu olan, geçmişin bilinmedik semantik alanını yapılaştıran yeni bir mantık, yeni bir dünya görüşünün mantığıdır. Modern olmak, artık

düneye ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir” (Jeanniere, 2018: 112).

Bahsedilen bu modern algı, “bilimsel, siyâsal, kültürel ve endüstriyel” devrimler tarafından belirlenir (Jeanniere, 2018: 113). Bu devrimlerin zemin hazırladığı radikal değişim sürecinin etkisi ile Avrupa, büyük bir dönüşüm evresine girer. Buradaki en önemli devrimlerden biri de daha ziyade finansal alan üzerinde etkili olan Endüstri Devrimi’dir.

“Yalnız Batı’yı değil, dünyanın tümünü derinden etkileyen... Endüstri Devrimi, kimi batılı devletlere tarihte daha önce bir eşi daha görülmemiş olan bir refah ve güç sağlarken, Batı’yla, coğrafi veya kültürel bakımdan Batılı olmayan devletler arasında maddî ve teknolojik açıdan büyük bir uçuruma yol açmıştır” (Cevizci, 2020: 240).

Yaşanan bu tadrîcî dönüşüm süreci, Avrupa’daki sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapılarda dinamizmi ve refahı beraberinde getirir. Bu süreçte gerilemeye ve sarsılmaya başlayan Osmanlı iktidârı, imparatorluğun kalkınması için bir dizi faaliyette bulunmak zorundadır. Batı’nın bu ilerlemeyi nasıl gerçekleştirdiği bir merak konusudur. Bunun üzerine Osmanlı aydınında başlayan çalışmalar berâberinde sırasıyla; Tanzîmat ve Islâhat Fermanlarını getirmiştir. Bu fermanlar Batılılaşma’nın ilk izlerini taşımaktadır. Bundan sonra siyasî, askerî, iktisâdî ve kültürel alanda yapılan çalışmalarda bir şekilde Batı’nın izlediği yollar benimsenmiş ve değişiklikler uygulamaya koyulmuştur.

Yukarıda çizilen tarihsel perspektif, Batılılaşma gibi bir fenomenin içeriğinde hangi dinamiklerin bulunduğu dair fikrî zemin sağlamaktadır. Bu doğrultuda Osmanlı’da başlayan dönüşümün hangi düsturlarla gerçekleştiği daha rahat anlaşılacaktır. Bu perspektif, Batı dışı toplumların yaşadığı dönüşümün niteliğini anlamak bakımından da ayrıca önemlidir. Nitekim Batı’nın yüzyıllar boyunca kendi doğal akışı içerisinde yaşadığı dönüşüm ile Osmanlı’nın yaşadığı dönüşüm arasında nitelik farkı vardır denilebilir. Oluşturulan bu kapsam ışığında çalışmanın bir sonraki kısmında; Tanzimat Dönemi’nden Cumhuriyet’e kadar uygulanan müzik politikalarının, klasik Türk mûsikîsi içerisindeki klasik üslubun süreklilik ve değişimi üzerindeki etkisi tartışılacaktır.

5.2. Tanzimat Dönemi'nden Cumhuriyet'e Kadar Uygulanan Müzik Politikalarının Klasik Üslubun Süreklilik ve Değişimi Üzerindeki Etkisi

Avrupa'nın yaşadığı -yukarıda tarihsel arka planı sunulan- dönüşüm süreci, Batı dışı toplumlarda 'Batı gibi kalkınma istencini' beraberinde getirmiştir. Bu istenç, toplumsal alan içerisinde birçok kurumu yeniden şekillendirmeyi gerekli kılar. Ancak Osmanlı içerisindeki toplumsal dinamikler ve uygulanmak istenilen değişimler düşünüldüğünde, bu süreç oldukça sancılı olmuştur denilebilir. Getirmek istenilen yeniliklerin bazıları toplum tarafından kabul görmüş, bazıları ise kaygıyla karşılanmış hatta reddedilmiştir. Nitekim devlet yönetimine ilişkin bazı uygulamalar keskin kararlar ile açıklanıp kabul edilirken; kültürel kodlara ilişkin uygulamaların kabul süreci daha meşakkatli olmuştur. Müziğin de bahsedilen kültürel kodlarla ilişkili konumunu vurgulamak gerekir.

Osmanlı Devleti içerisinde yukarıda bahsedilen Batılılaşma politikalarının yoğun bir şekilde uygulandığı tarihsel dönem ise Tanzimat Dönemi'dir. "Tanzimat Fermanı ve onunla birlikte başlayan dönem, tepeden tırnağa, her alanda Osmanlı devlet yapısını ve sosyal dokuyu yeni baştan şekillendirmeye başlamıştır" (İnalçık ve Seyitdanlıoğlu, 2021: IX). Bahsedilen şekillenme sürecinin kültürel alan içerisindeki müzikte de yaşanması kaçınılmazdır. Bülent Aksoy'un da belirttiği üzere; "hemen her alanda olduğu gibi musikide de toplu bir "yenileşme" kararının, "Garplılaşma"nın resmen ilanını Tanzimat" (Aksoy, 1985: 1212). Ancak müzikte Batılılaşma hareketlerinin, Tanzimat Fermanı'nın (1839) ilânından daha önce baş gösterdiğini belirtmek gerekir. Nitekim 1826'da II. Mahmud, o yıl Yeniçeri Ocağı'nı kaldırırken, bu örgütün bir parçası saydığı Mehterhâne'yi de kaldırmış, yerine, ilk Batı müziği öğretim kurumu olan Muzika-yı Hümayun'u kurmuştur (Aksoy, 1985: 1212).

Tanzimatların getirdiği reformlar, -yukarıdaki örnekte olduğu gibi- yeni kurumların varlığını zorunlu kılar ve bu kurumlar kendileriyle birlikte var olan eski kurumları doğal olarak göz ardı ederler (Ülken'den akt. Bozarlan, 2018: 130). Aynı durum bu kurumlarda görev yapan şahıslar için de geçerlidir. Nitekim bu süreçte, modern okulların sırtını medreselere dönmekte olduğu; yargıçların ise kadıların yaptığı işleri beğenmediği görülür (Bozarlan, 2018: 130). Yaşanan bu ikilikler, Osmanlı Devleti'ndeki değişim sürecini yansıtmaktadır. Ancak yukarıda da bahsedildiği gibi bu değişimi kabullenmenin her alanda aynı hızda gerçekleşmesini

beklemek mümkün değildir. Müzik gibi kültürel dinamiklere bağlı bir uğraş alanının, değişim öncesindeki kodlarına sıkıca bağlı bir imaj çizmesi olağandır. Nitekim bu bağlar günümüze kadar uzanan müzikal hafızanın belli ölçüde saklı kalmasını sağlamıştır.

Bahsedilen değişim sürecine tam anlamıyla adapte olunamamasının en önemli sebeplerinden biri, Osmanlı Devleti'ndeki Batılılaşma'nın "aşağıdan yukarı iletilen toplumsal ihtiyaç veya taleplerin bir sonucu olmayıp, yukarıdan aşağı uygulamaya konan bir devlet siyaseti biçiminde" (Ayas, 2020: 51) ortaya çıkmış olmasıdır. Bundan dolayı hafızalardaki dönüşümün belli ölçüde devlet eliyle şekillendiği söylenebilir. Dolayısıyla tabanda kuvvetli bir dönüşümden bahsetmek çok iddialı bir yargı olur. Güneş Ayas bu süreci şu şekilde dile getirir:

"Batıcı ütopyayı gerçekleştirme adına toplum kimliğinin zorlanması ters tepti ve bastırılmaya çalışılan kültürel unsurlar farklı biçimlerde sürekli olarak geri döndü. Batıcılığa döneminde birbirine karşıt olarak tanımlanmış unsurlara (Osmanlı-İslam-Türk-Doğu) bölünen tarihsel kimlik, tabandan gelen bir refleksle yeniden birleştirildi" (Ayas, 2020: 34).

Bahsedilen bu durum kültürel alışkanlıkların önemini gösterir. Yalnız tabanda değil, dönemin müziğinde Batılılaşma politikalarını uygulayan padişahlarda da bu alışkanlıkların devam ettiğini söylemek yanlış olmaz. Nitekim Bülent Aksoy II. Mahmut hakkında şunları ifade eder:

"II. Mahmud klasik yolda başarılı bir şarkı bestecisiydi; ayrıca ney üfler, tanbur çalardı. Muzika-yı Hümayun'un kurulmasıyla birlikte Batı musikisi dinliyor, onu sevmeye çalışıyordu, ama öbür yandan, sarayda eskiden olduğu gibi devam eden fasılları dinlemekten de geri kalmıyordu" (Aksoy, 1985: 1217).

Bu ifadelerin tamamı III. Selim için de söylenebilir. Nitekim III. Selim, bu müzik içerisinde eserler vermiş, makâmlar terkip etmiş ve hâmilik görevini üstlenmiştir. Hâmilik, II. Mahmut için de ayırıcı bir niteliktir. Öyle ki bu padişahlar, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi ve Dellâlîzâde İsmâîl Dede gibi isimlere sahip çıkmış, müziklerini ifade edecekleri bir ortam sağlamıştır. Bu sayede "eski" kültürel kodların himâyesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda himâyenin, "bir haminin himaye ettiği şeyi desteklemesi, güçlendirmesi, yaygınlaştırması veya onu tehdit eden unsurları ortadan kaldırması gibi birçok eylemi içerisinde barındırma potansiyeline

sahip bir süreç” (Alimdar, 2016: 174) olduğunu belirtmek gerekir. Ancak bu süreç, Batılılaşma içerisinde de kendisini hissettirir. Batı müziğiyle ilgili üretim faaliyetlerinde bulunan ticari işletmelere verilen izinler, tiyatro ve özel müzik örgütlerinin kurulması için verilen imtiyazlar ve bazı öğrencilerin yurtdışındaki müzik eğitimi için verilen maddi destekler bu himâyenin kanıtı niteliğindedir (Alimdar, 2016: 175). Yukarıda bahsi geçen padişahlar, “eski” müzikal kimliklerini reddetmemekle beraber, oluşturulmak istenen “yeni” algıyı yansıtacak uygulamaları da desteklemektedirler. Bunun en önemli örneklerinden biri, Muzika-yı Hümayun’un içerisindeki fasıl heyetleridir. II. Mahmud sarayındaki -önceleri tek parça halinde olan- fasıl heyeti, daha sonra iki ayrı tarzda düzenlenmiştir. Fasl-ı Atîk adındaki tarz, geleneksel kodlara bağlı bir yapıda iken; Fasl-ı Cedîd adındaki tarz, Batı sazlarıyla Türk sazlarını bir araya getiren bir yapıya sahiptir. Ayrıca Fasl-ı Cedid’in; Batı müziğindeki majör ve minöre yakın makâmlardaki peşrev ve saz semailerinin, hafif şarkıların, köçekçelerin ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan özel bir repertuarı olduğu bilinmektedir (Aksoy, 1985: 1217). Bu fasıllar, dönemin bakış açısındaki yansıtacak şekilde, kültürel alan içerisinde kendilerine yer bulurlar.

II. Mahmut Dönemi’nden sonraki Abdülmecid Dönemi’nde ise Batı müziği kendisine daha sağlam bir yer edinir. Nitekim Abdülmecid, çocukluğundan itibaren Batı müziği ile iç içe yaşamış, Batılılaşma hareketlerinin en hareketli günlerine şahit olmuştur ve tam bir Batı müziği eğitimi almıştır (Okan, 2015: 20). Yukarıda diğer padişahlar için bahsedilen Türk müziği hâmîliği, Abdülmecid için de geçerlidir. Ancak bu dönemde Batı müziğinin himâyesi, Türk müziği himâyesinin önüne geçmiştir. Öyle ki devletin tek resmî müzik kurumu olan Muzika-yı Hümayun’un içerisinde de öncelik artık Batı müziğindedir (Ayas’tan akt. Okan: 2015: 23).

Opera ve operetlerin yaygınlaşması da Abdülmecid Dönemi’nde gerçekleşmiştir. Babasından farklı olarak özel hayatında da daha çok Batı müziği dinleyen Abdülmecid, operalara büyük ilgi göstermiştir (Aksoy, 1985: 1219). “Sultan Abdülmecid’in, sarayındaki opera çalışmalarıyla ilgili en önemli girişimi 1853’de inşa edilen Dolmabahçe Sarayı’na bağlı olarak 1858’de bir tiyatro yaptırması olmuştur” (Turan, 1998: 87). Ayrıca eşine ender rastlanan “kadınlar fanfarı ve orkestrası” olarak da bilinen yapıyı oluşturmuş ve çeşitli müzisyenlerin konserler vermesini sağlamıştır

(Aksoy, 1985: 1219-1220). Bahsedilen bu girişimler, Batı ezgilerinin Osmanlı Sarayı nezdinde de itibarlı bir konumu olduğunu gösterir.

Batılı bir devlet olma yolunda kuvvetli adımlar atan Abdülmecid'in 25 Haziran 1861'de ölmesi üzerine tahta çıkan Abdülaziz'in iktidarında, sarayın Batı müziğine olan ilgisi azalmıştır (Turan, 1998: 87). Nitekim Abdülaziz'in Batı müziğinden hoşlanmadığı; ayrıca bu müziği "kuru gürültü" diye nitelediği söylenir (Aksoy, 1985: 1221). Bu dönemin politikalarının da bahsedilen düşünceler üzere şekillenmesi olağan bir durumdur. Öyle ki Abdülaziz, padişah olunca kızlar fanfarıyla orkestrasını ve baleyi kaldırmış; operet, opera, orkestra çalışmalarını durdurmuş; yanan Dolmabahçe Tiyatrosu'nu da yeniden yaptırmamıştır (Aksoy, 1985: 1221). Bu faaliyetlerinin yanında, fasıl heyetleri güçlendirilmiş; ortaoyunu ve tulûat gibi geleneksel gösteri sanatlarına da önem verilmiştir (Aksoy, 1985: 1222).

Abdülaziz Dönemi'nden sonraki II. Abdülhamit Dönemi'nde ise dikkatler, tekrar Batı müziği üzerinde toplanmıştır. Batı müziğine ilgisi oldukça fazla olan II. Abdülhamit'in aşağıdaki sözleri, dönemin algısındaki dönüşümü ve Ziya Gökalp'e kadar giden fikrî zemini temsil eder niteliktedir:

"Doğrusu, alaturka musikiden pek o kadar hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlılardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır" (Aksoy, 1985: 1223).

Bu dönemde, müzik etkinlikleri ve müzikte yaşanan gelişmeler değerlendirildiğinde "Yıldız Saray Tiyatrosu" nun ayrı bir yeri olduğu görülür. Özellikle II. Abdülhamit Dönemi'nde "Yıldız Sarayı Tiyatrosu", Osmanlı müzik yaşantısının merkezine dönüşmüştür (Akkol, 2008: 50). II. Abdülhamit bu sarayda - yukarıdaki sözlerinin bir sonucu olarak- daimi bir opera ve operet takımı kurduştur (Aksoy, 1985: 1224). Bu tarz politikalar Batı müziğinin kurumsallaşmasında ve yaygınlaşmasında önemli bir etkiye sahiptir.

Yukarıda bahsedilen Batılılaşma politikaları ile birlikte kültürel hayata yenice dâhil olan Batı müziği unsurlarının, klasik üslup üzerinde yalnızca değişime yönelik bir etkide bulunabileceğini düşünmemek gerekir. Bu politikalar klasik üslubun muhafaza edilmesi yönünde de etkili olabilir. Türk müziğine yönelik politikalarda da aynı ikiliğin değerlendirilmesi gerekir.

Çalışma özelinde ise Tanzîmat Dönemi içerisindeki Batılılaşma politikalarının üslubun hangi bileşenini hangi yönde etkilediğinin tespit edilmesi bir gerekliliktir. Ancak Tanzîmat Dönemi'nden yaklaşık 1900'lü yıllara kadarki -yukarıda bahsedilen-tarihsel süreçte, ses kayıt teknolojilerinin yaygın olmamasından dolayı, klasik üslubun süreklilik ve değişimi, bestelededeki bileşenler üzerinden değerlendirilecektir. İlk olarak Tanzîmat öncesi ve sonrası döneme tanıklık etmiş bir isim olan Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin besteleri üzerinden örnekler verilecektir.

Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi; III. Selim, II. Mahmud ve Abdülmecid Dönemi'nde etkin bir bestekârdır. Besteleri, günümüz icrâcıları ve dinleyicileri tarafından klasik üslubun önemli temsilleri arasında görülür. Ancak yaptığı besteler, klasik üslup özelinde değerlendirildiğinde, -yukarıdaki devlet yönetimlerinin siyâsî tercihleriyle ilişkili olarak- tedricî bir değişimin/yenileşmenin varlığı da göze çarpmaktadır. Rauf Yekta Bey, Dede Efendi'nin hem klasik üsluba olan hâkimiyetini hem de yenilikçi anlayışını aşağıdaki sözlerle ifade eder:

“Bila-tereddüt denilebilir ki son asırda yetişen Türk bestekârları içinde Dede Efendi derecesinde hem “klasik” üslûba tamamıyla sadık kalmış, hem de bu üslûbun kuyûd ve şurûtundan dışarı çıkmamak şartıyla nağmekârlıkta müteceddidâne (yenilikçiliğe yakışan biçimde) ve terakkiperverâne (ilericiliğe yakışan biçimde) eserler vücûda getirmeye muvaffak olmuş bir bestekâr daha gösterilemez” (Yektâ'dan akt. Şenduran ve Özüyılmaz, 2022: 281).

Yukarıda bahsedilen yenilikçilik ve ilerencilik kavramları Dede Efendi'nin yaşadığı dönemlerdeki Batılılaşma politikaları ile ilişkili olan kavramlardır. Bu politikaların müziği etkilediği gibi klasik üslubu da etkilediğini söylemek yanlış olmaz. Nitekim Dede Efendi'nin son bestelerine bakıldığında, Batılılaşmanın izlerini görmek mümkündür. Örneğin *Yine Bir Gül-nihâl Aldı Bu Gönlümü* adlı şarkısı bu politikaların bir temsili olarak görülür. Bu şarkı, Batı'da “vals” olarak bilinen dansın ritmine uygun olarak, Türk müziğindeki “semâî” usûlünde bestelenmiştir. Ayrıca melodik seyrin, Batı müziği içerisindeki do majör ton ile örtüştüğü söylenebilir. Aşağıda bu şarkıdan bir kesit gösterilmektedir:

RAST ŞARKI

YİNE BİR GÜL-NİHÂL ALDI BU GÖNLÜMÜ

BESTE : İsmail DEDE
(Hammâmîzâde)

USÛLÜ : SEMÂÎ

(ARANAĞME)

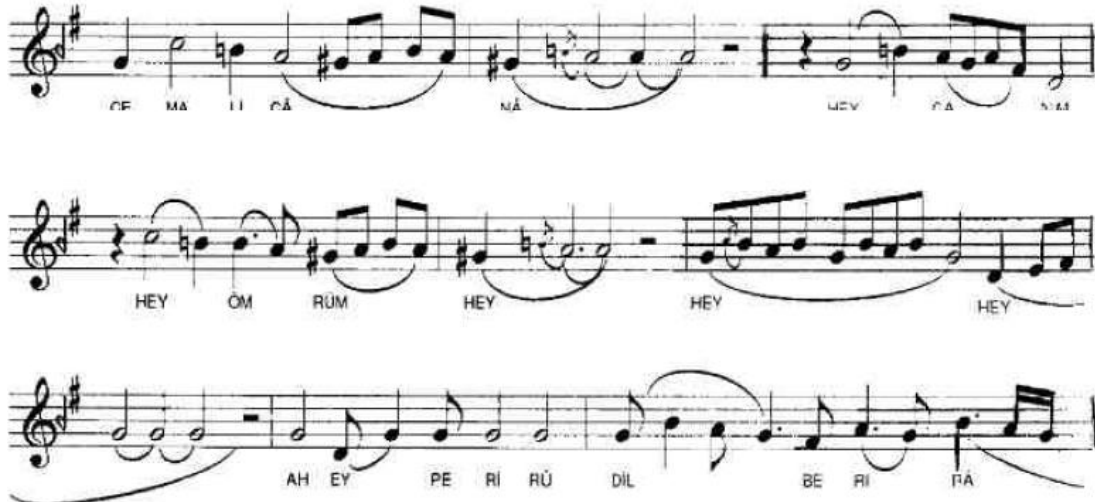
Yi Gör ne me bir dim gül kim ni se hâl de al böy dı le

bu bir gön dil lü mü bā gön dil lü mü bā

Nota 5.1. Hammâmîzâde ismâîl dede efendi'nin râst şarkısı.⁹²

Görüldüğü üzere aranağmedeki kromatik yapıdan usûle kadar birçok unsur, dönemin değişim algısına paralel bir görünüm sergilemektedir. Hayatının büyük bir bölümünü eski kültürel kodlara göre yaşayan Dede Efendi'nin, siyâsî yönlendirmelerle yaşanan müzikteki Batılılaşmanın etkisiyle, dönemin düsturlarını yansıtan eserler üretmeye başladığı görülür. Ancak yaşadığı bu değişim üzerine söylediği “artık bu oyunun tadı kaçtı!” (Aksoy, 1985: 1227) sözleri, Dede'nin konumu hakkında argüman sağlamaktadır. Kendisini tanımlayan kültürel dinamikler her ne kadar “eski”yi yansıtırsa da dönemin algısal dönüşümü kuvvetli bir etki yaratmıştır. Bu etkinin hissedildiği bir diğer eseri “Râst Kâr-1 Nev”dir (Salgar'dan akt. Şenduran ve Özüyılmaz, 2022: 281). Aşağıda gösterilen “Râst Kâr-1 Nev” eserinden alınan kesitte, bahsedilen etkilerin bir yansıması olan melodiler bulunmaktadır:

⁹² https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yine_bir_gul_nihal.pdf



Nota 5.2. Hammâmîzâde İsmâîl dede efendi'nin rast kâr-1 nev'inden bir kesit.⁹³

İlk portenin ilk iki ölçüsündeki minör duyum ve son ölçüsündeki arpej ile birlikte ikinci portenin son ölçüsünden itibaren başlayan majör duyum ve atlamalı sesler, yukarıda bahsedilen yargıların bir argümanı niteliğindedir. Ayrıca Batılılaşmanın etkisinin hissedilmediği dönemlerde, kârların ağırlıklı olarak büyük usûllerle (Hafif, Muhammes vs.) bestelendiği görülür. Ancak Tanzîmat Dönemi ve sonrası için kârların usûl yapılarında bir küçülmeden bahsedilebilir.⁹⁴ Dede Efendi'nin yukarıdaki kârında da bu durum açıkça görülmektedir.

Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin değişim hususundaki tutumunun, yaşadığı son dönemin iktidarı ile de ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim Abdülmecid Dönemi'nde Batı müziğinin kurumsallaşması ve yaygınlaşması bu yargıyı açıklar. Ancak Abdülmecid Dönemi'nden sonraki Abdülaziz Dönemi, Türk müziğine yönelik uygulamaların ön planda olduğu bir dönemdir. Bundan dolayı genel yönelim “eski” ye sadık kalmak yönündedir. Öyle ki bu dönemde, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin öğrencisi olan Hâfız Zekâî Dede'nin bestelerinde de yenilikçi anlayıştan ziyade klasik üslubu muhâfaza ettiği görülür. Nuri Özcan, Zekâî Dede'nin bu durumunu; “Zekâî Dede klasik anlayışa İsmâîl Dede'den bile daha bağlı bir tavır ortaya koymuştur” ifadeleriyle dile getirmiştir. (Özcan, 2013: 195). Bu doğrultuda Zekâî Dede'nin üslup ile ilgili tutumunun, Abdülaziz dönemindeki politik yönelim ile paralel olduğunu vurgulamak gerekir. Bütün bunlar iktidar ve müzik ilişkisinin ne

⁹³ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gozumde_daim_hayal-i_cana.pdf

⁹⁴ Usûllerin küçülmesi durumu, kârların yanı sıra diğer formlar için de geçerlidir. Ayrıca bu dönemde büyük formların yerini küçük formlara bıraktığı görülür.

kadar iç içe olduğu gösteren argümanlardır. Anlatılanların sonucunda Zekâî Dede'nin, üslubun sürekliliğinde etkisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Abdülaziz Dönemi her ne kadar Türk müziğine yönelik uygulamaların ön planda olduğu bir dönem olsa da -genel olarak- Tanzîmat Dönemi'nde, Batılılaşma politikalarının daha baskın olduğu rahatlıkla hissedilir. Tanzimat Dönemi'nin sonlarından Cumhuriyet'in ilânına kadarki kısımda da bu politikaların etkileri görülür. Mısırlı İbrahim Efendi'nin⁹⁵ (1872-1933) *Acemaşîrân Sâz Semâisi*'nin birinci hânesi ve teslîmi bu etkileri açıklayacaktır:

ACEMAŞİRÂN SAZ SEMÂİSİ

USÛLÜ : AKSAK SEMÂİ

MÜZİK : ÜDÎ İBRAHİM EFENDİ

♩ = 160

1. HÂNE

TESLİM

Nota 5.3. Mısırlı İbrahim Efendi'nin acemaşîrân sâz semâisi.⁹⁶

Yukarıda gösterilen notada, Batı müziği içerisindeki majör duyum ve kullanılan arpej rahatlıkla fark edilir. Tanzîmat Dönemi ve sonrasındaki politikalar bazı makâmlarda kendisine daha rahat bir zemin bulur. Bu makâmlar, -duyum olarak Batı'daki majör ve minör tonlara daha yakın olan- Râst, Acemaşîrân, Bûselik ve Nihâvend gibi makâmlardır. Batılılaşma politikalarının etkisinin çoğunlukla adı geçen makâmlarda hissedilmesi de bu bakımdan şaşırtıcı değildir. Nitekim klasik Türk mûsikîsi repertuarı incelendiğinde bu makâmların kullanımının Tanzîmat Dönemi'nde arttığı görülür.

⁹⁵ Mısırlı İbrahim Efendi'nin yaşadığı dönem Batı müziği politikalarının yaygın olduğu II. Abdülhamit Dönemi'dir. Dolayısıyla Zekâî Dede ve Abdülaziz Dönemi arasında kurulan iktidar-müzik ilişkisi II. Abdülhamit ve Mısırlı İbrahim Efendi arasında da kurulabilir.

⁹⁶ <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/acem-asiran-saz-semaisi-udi-ibrahim-efendipdf1544698592.pdf>

Cumhuriyet Dönemi'ne gelmeden önce, bahsedilmesi gereken en önemli isimlerden biri de Tanbûrî Cemil Bey'dir. Tanbûrî Cemil Bey, günümüze ulaşan kayıtlarındaki icrâlarıyla ve besteleriyle bugün, klasik üslup konusunda ekol olarak kabul edilen bir müzisyendir. Ancak dönemin besteleme anlayışı ve Batılı kültür unsurlarının ön planda olması durumu, Tanbûrî Cemil Bey üzerinde de etkili olmuştur denilebilir. Nitekim Batı kültürü içerisinde makbul olan ve saz icrâsında uzmanlaşmayı simgeleyen virtüözite kavramı, Tanbûrî Cemil Bey için de belirleyici bir kavramdır. Ayrıca saz icrâsında uyguladığı kromatik ve atlamalı sesler, onun, yaşadığı dönemdeki temel hedefler ile uyum içerisinde olduğunu gösterir. Diğer yandan günümüze ulaşan ses kayıtları, -gelenek ile bağlantı sağlaması açısından- klasik üslubun devamlılığındaki en önemli unsurlardan biridir. Burada Tanbûrî Cemil Bey'in bestelerinden ve saz icrâlarından örnekler sunulurken, Cemil Bey'in "eski" kültürel dinamikler ile birleştiği ve ayrıldığı yerler açıklanmaya çalışılacaktır. Bestelemeye üslubun değişimi konusu özelinde değerlendirilebilecek olan, Tanbûrî Cemil Bey'in Nihâvend şarkısının notası aşağıda gösterilmektedir:

NİHAVEND ŞARKI Tanbûrî Cemil Bey

Yürük Semâî (Aranağmesi) (Sevdim seni ey işvebaz)

Sev dimse ni ey iş ve baz çek.. tiklerim- ta kat gu

baz..... bun ca za man et dim ni yaz

bil... mem ne den - bu ih ti râz

- SAZ - (Aranağmesi)

Nota 5.4. Tanbûrî Cemil Bey'in nihâvend şarkısını zemin bölümü.⁹⁷

⁹⁷ <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sevdimsenিয়েisve-bazpdf1594491738.pdf>

Yukarıda notası gösterilen şarkıdaki usûl seçimi, seyir özellikleri ve arpejler, Tanbûrî Cemil Bey'in -bu beste özelinde- yaşadığı dönemin perspektifi üzere hareket ettiğini göstermektedir. Ancak besteleme özelindeki bu değişimin, Batı kültürü içerisindeki tonlar ile -nispeten- benzeşen duyumlardaki makâmlarda daha ön planda olduğunu da eklemek gerekir. Nitekim Tanbûrî Cemil Bey'in mikrotonal aralıklara sahip olan makâmlardaki bestelerinde, geleneksel makâm anlatımına büyük oranda sadık kaldığı görülür. Bu durum, üslubun sürekliliğinin sağlanması açısından önemlidir. Bu yargıyı desteklemesi bakımından Cemil Bey'in mikrotonal aralıklara sahip Eviç makâmındaki şarkısının notası aşağıda gösterilmektedir:

Aksak Semâî (NÂZİRİN YOK SENİN) E V İ Ç Şarkı
Tanbûrî Cemil Bey

Na zi rin yek. se nin ey mah.
hi yer de ma. hi yer de. a mah.
a zar gön lüm. se ni sey yâ.
re lar de sey. yâ re lor. de a
mah. SAZ mah. SAZ

Nota 5.5. Tanbûrî cemil bey'in eviç şarkısının zemin bölümü (nazirin yok senin).⁹⁸

Yukarıda notası verilen şarkıda da görüldüğü üzere, bütün melodik yapı geleneksel makâm anlatımı içerisinde değerlendirilebilir. Bu bakımdan Cemil Bey'in bestelerinin çoğu, klasik üslubun sürekliliğinin bir parçasıdır. Klasik üslubun süreklilik ve değişiminde, Tanbûrî Cemil Bey'in bestelerinin yanı sıra saz icrâlarının da belirleyici bir etkisinin olduğu rahatlıkla söylenebilir. Örneğin, Nihâvend makâmındaki taksimnin⁹⁹, dönemin müzik politikaları ile doğru orantılı olacak şekilde kurgulandığı görülür. Nitekim taksimdeki arpejler, kromatik geçişler ve akor sesler bu yargıyı doğrulayacaktır.

⁹⁸ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/nazirin_yok_senin_ey_mah_yerde.pdf

⁹⁹ https://youtu.be/MGj387a0oH8?list=OLAK5uy_kwepxcngm6x4eS87EqHgo2R7K6-Oir2as

Tanbûrî Cemil Bey'in icrâlarındaki bir başka ayırt edici faktör, seri mızrap darbelerinin varlığıdır. Bu noktada bu tavrın Cemil Bey ile başladığı düşünülse de öncesinde “bir öncülünden ilham alması” (Baloğlu, 2021: 115) gerektiği düşüncesi de genel kanılar arasındadır. Bekir Şahin Baloğlu bu durumu ve Cemil Bey ile aynı dönemde yaşayan Tanbûrî İsak tavrını aşağıdaki ifadelerle dile getirir:

“Daha önceki tanbur üsluplarına dair fikir verebilecek bir ses kaydı bulunmaması, seri pasajların çalınmasına imkân veren bol mızraplı tanbur üslubunun Cemil Bey ile başladığı algısına sebep olmuştur. Dönemdeki bir diğer tavır olan Tanburî İsak tavrının mensupları ise Cemil Bey ile şöhret bulan, kendi iktidarlarının önüne geçen bu tavrı eleştirmişler, karşı çıkmışlardır. İtirazlar, tanburun eskiden sadece İsak tavrıyla çalındığı iddiasıyla bu dinamik akım karşısında gelenek kozunu öne sürerek meşruiyet kazanmak ister. Ne var ki, her sanatsal akımın birdenbire ortaya çıkmayacağı, bir öncülünden ilham alması gerekliliğinin umumî yasası, Cemil Bey üslubunun da bir geçmişi olduğunu tasdik eder. Bu varsayım, tüm zorluklarına rağmen, selefleri ile Cemil Bey arasındaki bağlantıların belli belirsiz izlerini aramayı, bir tarihsel sorgulamayı gerekti kılmaktadır” (Baloğlu, 2021: 115).

Yukarıdaki ifadelerden yola çıkarak, Cemil Bey'in, öncülü olsun ya da olmasın klasik üsluptaki değişimin bir öznesi olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ancak Cemil Bey'in geleneksel bağlarının kuvvetli bir şekilde hissedildiği saz icrâları da mevcuttur. Bestelemeye verilen süreklilik örneği gibi saz icrâlarında da aynı yönde bir devamlılıktan bahsetmek yanlış olmayacaktır. Bu yargılara örnek olarak *Hüseynî tanbûr taksimi*¹⁰⁰ ve *Bestenigâr kemençe taksimi*¹⁰¹ verilebilir. Nitekim bu taksimlerin geleneksel makâm anlayışından çok uzak olduğu söylenemez.

Tanbûrî Cemil Bey'in yaşadığı dönemde sazlarını icrâ ettiği mekânlar da klasik üslubun sürekliliğinde önemli bir etkiye sahiptir. Nitekim bu dönemlerde “yüksek rütbeli memurların (Paşaların) konakları, şehirde eski gelenekleri devam ettiren kültürel hareketliliğin merkezleri olmuştur” (Hisar'dan akt. Baloğlu, 2021: 67). Tanbûrî Cemil Bey'in bu tarz mekânlarda saz icrâ ediyor olması ve bu sayede klasik üslubun tekâmül edebileceği bir ortam sağlanması, klasik Türk mûsikîsinin sürekliliği açısından da belirleyicidir.

Genel olarak Batılılaşma merkezli politikaların uygulandığı bu süreçte, Osmanlı mirası olarak kabul edilen kültürel değerlerin de göz ardı edilmediği

¹⁰⁰ https://youtu.be/dW6fQlbRGm0?list=OLAK5uy_kwepxcngm6x4eS87EqHgo2R7K6-Oir2as

¹⁰¹ https://youtu.be/WmeWkVaePIY?list=OLAK5uy_kwepxcngm6x4eS87EqHgo2R7K6-Oir2as

söylenbilir. Nitekim “Maarif Nezareti, 1914’te İstanbul’da “Dârü’l-elhan” adıyla bir devlet konservatuarı açar” (Tura, 1983: 1511). Klasik Türk mûsikîsi kültürünün tatbîk edildiği bir kurum olan ‘Dârü’l-elhân’ (Nağmeler Evi), klasik üslubun da sürekliliğini sağlayan önemli bir faktördür. ‘Dârü’l-elhân’da verilen Türk müziği derslerinin, meşk silsilesindeki aktarıma benzer bir aktarım sağladığı rahatlıkla söylenbilir. Bu kurumun Türk müziği kısmında, Rahmi Bey, İsmail Hakkı Bey ve Rauf Yektâ Bey (Tura, 1983: 1512) gibi geleneksel kodlara sahip isimlerin bulunması, bu aktarımın önemli bir parçasıdır.

Tanzimat Dönemi’nden Cumhuriyet’e kadar uygulanan Batılılaşma politikaları ile birlikte, müziksel dinamikler her ne kadar değişime uğrasa da geleneksel bir eğitim-aktarım sistemi olan ‘meşk’ sistemiyle, icrâ heyetleriyle ve Dârü’l-elhân’daki derslerle bahsedilen dinamiklerin sürekliliği sağlanmıştır. Osmanlı Sarayı’nda ve şehirde yaşayan müzisyenler bu sürekliliğin öznelidir. Ancak bahsedilen sürekliliğin, dönemin sosyo-kültürel yapısına bağlı olan bir değişim ile oluşturulduğunu da belirtmek gerekir. Bu dönemde Batı bir “erek” olarak görülmüştür. Batılılaşma politikalarının bu denli belirginleşmesi Cumhuriyet’i hazırlayan süreçteki politikaların da tedricî bir şekilde hızlanmasına zemin hazırlar. Hatta Erken Cumhuriyet Dönemi’nde kültürel alanın tamamıyla yeni baştan yaratıldığı ve Batı kültürünün pedagojik yöntemlerle halka aşılandığı bir yapı görülür (Balkılıç, 2009: 78). Sıradaki kısımda, ilk olarak Cumhuriyet’in müzik ideolojisine ve bu ideolojiye getirilen eleştirilere değinilecektir. Sonrasında Erken Cumhuriyet Dönemi’nde¹⁰² uygulanan müzik politikaları ve bu politikaların klasik üslubun hangi bileşenini hangi yönde etkilediği tartışılacaktır.

5.3. Cumhuriyet’in Müzik İdeolojisi ve Erken Cumhuriyet Dönemi’ndeki Müzik Politikalarının Klasik Üslubun Süreklilik ve Değişimi Üzerindeki Etkisi¹⁰³

Yukarıdaki tarihsel süreç içerisinde konu edilen “Batılılaşma” politikaları, beraberinde, modern bir kavram olan ulus-devlet modelini getirir. Bu süreçte dünyanın

¹⁰² Kaynaklardaki incelemeler genellikle bu süreci -mûsikî inkılabını (1934) sınır alarak- iki ayrı tarihsel dilime ayırır. Bu tarihsel dilimler, 1924-1934 arası ve 1934-1952 arasıdır. Ancak bu çalışmada bahsedilen dönem bir bütün şeklinde sunulacaktır.

¹⁰³ Bu bölümde Kemalist modernleşme kapsamında değerlendirilen politikalar ele alınmaktadır. Çok partili hayatın temel yönelimi olan muhafazakâr modernleşmenin getirdiği politikalara yer verilmemiştir.

da artık modern paradigmanın bir ürünü olan ulus-devletleşme sürecine girdiği söylenebilir. Dünya üzerinde ilan edilen cumhuriyetler ile artık “millet” (ulus) kavramı yerini sağlamlaştırmıştır. Bu doğrultuda oluşturulan milletler, yönetme erkini elinde bulundurma gücüne erişmiş olur. Dolayısıyla bu süreçler egemenliğin, genellikle milletin elinde bulunduğu bir dünya algısına geçişi simgeler. Batı’dan devşirilen ve bu dönemin en belirleyici unsurlarından biri olan ulus-devlet, beraberinde yeni düşüncelerin ve -Batı’ya yönelik- politikaların varlığını da zorunlu kılar. Bu kapsamda hemen her alanda olduğu gibi müzik alanında da ideolojik birçok düşünce öne sürülmüş ve çeşitli politikalar uygulanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi’ndeki müzik politikaları ve ideolojik alt yapı, Tanzîmat Dönemi’nde olduğu gibi ‘Batılılaşma’ perspektifinde ilerler. Bu dönemde vurgu yapılan en önemli unsurlardan biri, model alınan Batı’nın kültürel dinamiklerinin “mevcut” kültürel dinamiklerle sentezinin sağlanmasıdır. Oluşturulan “Türk” kimliği için de bu politikanın uygulandığı rahatlıkla görülür.

Diğer yandan yeni oluşturulan “ulus” un varlığını sürdürebilmesinin en önemli yollarından biri de ortak bir millî kimlik ve kültürel bağ oluşturulmasıdır. Ancak bahsedilen “Türk” ulusunun oluşturulması konusunda temel dayanağın Osmanlı kültürü olmadığını belirtmek gerekir. Bahsedilen dönemde, bu konudaki en kritik noktalardan biri, eski Türk devletlerinin sahip olduğu kültürel mirasa yapılan vurgudur. Bunun sebebinin, devrim sürecinde oluşan kültürel boşluğun doldurulması olduğu düşünülebilir. Nitekim devrimler bir önceki sistemin ilgâsı üzerine kuruludur. Bu dönemde birçok devlet kurumu ve kültürel dinamik bu prensip üzere şekil almıştır.

Yukarıda bahsedilen düşüncelerin en önemli temsilcilerinden biri ise Ziya Gökalp’tir. Cumhuriyet Dönemi’nin önde gelen ideologlarından olan Ziya Gökalp, - yukarıdaki yargılara paralel bir şekilde- dönem müziği ile alakalı olarak aşağıdaki ifadeleri dile getirir:

“Bugün işte şu üç musikin karşısındayız: Şark Musikisi, Garb musikisi, halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta hem de gayr-ı milli olduğunu gördük. Halk musikisi kültürümüzün, Garb musikisi de yeni medeniyetimizin (Batı medeniyeti) musikisi olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisi ile Garb musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garb musikisi usulüne göre

armonize edersek, hem milli, hem de Avrupaî bir musikiye sahip oluruz” (Gökalp, 2019: 161).

Ziya Gökalp’in çizdiği bu perspektif, konjonktürel olarak millî kültüre yönelik çabalardan yalnızca müzik ile ilgili olanıdır. Gökalp aynı zamanda, oluşturulmak istenen millî bilince yönelik olarak kültürel hayatın pek çok noktasında benzer bir düstur benimsemiştir. Bu yönelim, dönemin politikalarında kendine oldukça yer bulmuştur. Ancak Gökalp’in de fikrî gelişimine katkıda bulunduğu bu perspektif, özellikle klasik Türk mûsikîsi pratisyenleri tarafından oldukça eleştirilmiş ve yaptığı ayrımın politik olduğu vurgulanmıştır. Bu konuda Cinuçen Tanrıkorur’un ifadeleri oldukça çarpıcıdır:

“Amacı ne olursa olsun yalan ve riyaya hiç tahammülü olmayan sanatın politikaya bulaştırılması, politik heves ve emellere alet edilmesi, ona kültürler ve inançlarüstü yüceliğini kaybettirip soysuzlaştırmaktan başka şeye yaramaz. İhtisas alanları olmayan konularda konuşan insanlar bazen öyle büyük hatalar yaparlar ki, kuyuya taş atan deli misali, kırk değil, kırk milyon akıllı kırk yıl uğraşsa düzeltemez. Müzikten hiç anlamadığı halde kendini müzikolog zanneden sosyolog Z. Gökalp de, Osmanlı düşmanlığı politikası hatırına, bu büyük günahı işleyenlerdendir” (Tanrıkorur, 2018: 24).

Ziya Gökalp’in ve dönemin baskın düşüncelerine getirilen eleştiriler de - yukarıda görüldüğü üzere- bir o kadar baskın karakterlidir. Bu süreçte ve sonrasında yaşayan birçok müzik insanı, dönemin ideolojisini (ağırlıklı olarak “köken ve sentez” üzerinden yürütülen bir ideoloji kastedilmektedir) hedef almış ve klasik Türk mûsikîsi üzerindeki “baskıyı” azaltmaya yönelik ifadelerde bulunmuştur. Cinuçen Tanrıkorur’un yukarıdaki düşüncelerine paralel olarak Yalçın Tura da Ziya Gökalp’in ve ona yakın düşünen ideologların düşüncelerini sert bir biçimde eleştirir:

“Türk musikisini Arap, Acem, Bizans artığı sayıp onun yerine Batı musikisini koymak, Batı tekniğini yerleştirmek isteyenlerin düştüğü çelişki de bize çok garip gelmektedir. Ata yadigârı bir sanatı yabancı sayıp kovmak ve onun yerine büsbütün başka bir yabancıyı almak istemek, nasıl bir mantık, ya da nasıl bir mantıksızlıktır, doğrusu anlaşılması pek güç görünmektedir” (Tura, 1983: 1513).

Bahsedilen bu görüşler, Cumhuriyet Dönemi’ndeki algının “yanlışlığını ve gereksizliğini” ifade etmektedir. Ayrıca bu ifadelerde Osmanlı içindeki müziğin kökeni olarak bahsedilen medeniyetlerin de reddi söz konusudur. Ancak üzerinde yorum yaptığımız ve hükümler verdiğimiz dönemin genel perspektifi, bulunduğumuz dönemden farklı dinamiklere sahip olabilir. Daha açık bir ifade ile ortaya konulan görüşleri dönemsel ideolojiler, politikalar ve toplum yapısı bakımından

değerlendirmek, bizi tarafgîrlikten uzaklaştırır. Dönemin hâkim ideolojisinin ve bu ideolojiye yönelik eleştirilerin yanı sıra bu dönemdeki uygulamalar da önem arz etmektedir. Nitekim bahsedilecek uygulamalar, klasik üslubun süreklilik ve değişiminde belirleyici bir etkiye sahiptir.

Bir önceki bölümde klasik Türk mûsikîsi'nin sürekliliğine katkıda bulunan bir kurum olan Dârü'l-Elhân'dan bahsedilmişti. Bu kurumun Erken Cumhuriyet Dönemi içerisinde de etkin bir role sahip olduğu görülür. Dârü'l-Elhân, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında, "Maarif Nezâreti'nden ayrılmış ve İstanbul Şehremaneti'ne bağlanarak, İstanbul Belediye Konservatuvarı adını almıştır" (Tura, 1983: 1512).¹⁰⁴ Sonrasında Türk müziği bölümü de ortadan kaldırılarak, sadece üç kişilik bir Tasnif Heyeti kurulmuştur (Tura, 1983: 1512). Heyet azaları başlangıçta Zekâizade Ahmed Bey, İsmail Hakkı Bey ve Rauf Yektâ Bey'dir. İsmail Hakkı Bey'in vefâtı üzerine, onun yerine Ali Rifat Bey getirilmiştir (Tura, 1983: 1512).

Bahsedilen bu isimler, yaptıkları çalışmalarla klasik Türk mûsikîsi içerisindeki eserlerin tespitini gerçekleştirir. Yapılan bu tespit ve sınıflama belli ölçüde klasik Türk mûsikîsi repertuarının korunmasına katkıda bulunmuştur. Böylelikle klasik üslubun, belirlenen eserler üzerinde uygulaması da gerçekleştirilmiş olacaktır. Ancak bu noktada, gelenek içerisindeki yazılı kaynakların gerçekliği yansıtması da önemlidir. Nitekim bu dönemde farklı nota sistemleri ile yazılan eserlerin, günümüz notasına çevirisi yapılmıştır. Bu konuda yapılan çevirilerin, bahsedilen eserlerin üretildiği dönemin müzik algısı ve nüshayı kaleme alan kişinin özellikleri üzerine düşünülüp yapılması oldukça önemlidir. Bu ilkeler çerçevesinde hareket edilmeyen bir çeviri süreci, beraberinde, çeviri yanlışlıklarını ve çeviri farklılıklarını getirecektir. Burada Hamparsum notası özelinde bir örnek verilerek, durumun önemi açıklanacaktır.

Neyzen Emîn Dede'nin Hamparsum nüshaları incelenmek istenirse; başta dikkat edilmesi gereken unsur, bu nüshaları kaleme alanın 'neyzen' olduğudur. Bu durum, ney enstrümanı ile belli ölçüde neler yapılabileceğinin bilinmesini gerekli

¹⁰⁴ Bahsedilen bu isim dönüşümü, daha "yenilikçi" bir düzene geçişi simgeler niteliktedir. Burada verilen derslerde Batı müziği enstrümanlarının ağırlık kazanması da bahsedilen dönüşümün önemli bir parçasıdır. Nitekim Dârül-Elhân'ın içerisinde oluşan Türk müziği yapılanmaları, İstanbul Belediye Konservatuvarı döneminde giderek etkisini yitirmiştir. Ayrıca bu kurumda, Türk müziği eğitimi verilmesinin yasaklanması da, müzik reformu alanında devlet tarafından atılan bir diğer adımdır (Balkılıç, 2009: 80).

kılar. Örneğin; ney enstrümanındaki Segâh perdesi, üst taraftan üç parmağın kapalı konumda olduğu (arkadaki baş parmağın da kapalı olduğunu belirtmek gerekir) ve orta şiddette üflendiği zaman ortaya çıkan bir perdedir. Ancak bu perde, başın yönü değiştirilerek, neyin iç tarafına doğru üflenirse, ortaya çıkan ses Segâh perdesinden daha pes olan Dik Kürdî perdesi olacaktır.¹⁰⁵ ‘Neyzen’ Emîn Dede’nin Hicâz makâmında bir eseri icrâ ederken bu perdeyi Segâh perdesinin olduğu konumdan - bahsedilen şekilde- üflediği tahmin edilirse (bu konumda üflediğinin düşünülmesinin sebebi; klasik Türk mûsikisindeki Hicâz makâmında, konu edilen perdenin, üstten dört parmak kapalı konumda üflenirken çıkan Kürdî perdesinden daha tiz olması yönündeki beklentidir), defterine yazarken de bu perdeyi Segâh perdesinin Hamparsum notasındaki karşılığı ile ifade ettiği söylenebilir. Nitekim Hamparsum notası genellikle hatırlatmak amaçlı kullanılan bir yapıya sahiptir. Emîn Dede’nin, Segâh işaretini gördüğünde esasen üfleyeceği perdeyi hatırladığı rahatlıkla ifade edilebilir. Emin Dede’nin, Hicâz aralıklarının gösteriminde ağırlıklı olarak bu temel prensibi izlediği söylenbilir. Çeviri yapılırken bu düsturlara hâkim olunmazsa, ortaya çıkan çeviri, dönem ve nüsha sahibinin algısını yansıtmayacaktır. Bu durum, yapılan çeviri çalışmalarının, -gerçeği yansıtmadığı takdirde- klasik üslubun değişimi üzerindeki etkisini gün yüzüne çıkarır.

Bu dönemlerde, üslubun değişimi konusunda örnek olarak gösterilebilecek bir başka önemli faktör, nazariyata ilişkin değişimlerdir. Türk müziği pratisyenlerinin 1900’lü yıllara kadar çoğunlukla “geleneksel” nazarî kaynakları benimsediği rahatlıkla söylenebilir. Bu kaynakların en önemlilerinden biri Abdülbâkî Nâsır Dede’nin *Tedkîk u Tahkîk* adlı kitabıdır. Bu kaynaktaki ve muadili bazı kaynaklardaki nazarî bilgiler, -özellikle makâm bilgileri- perde ismi sayılarak oluşturulan bir seyre işaret eder. Burada perde isimlerinin sayılmasındaki maksat, bir makâmın hangi sesler üzere oluştuğunu anlatmaktır. Anlatılan bu seyirler ve müzikal teoriler, gelenek içerisinde üretilen ezgileri oluşturmanın en önemli yollarındandır. Ancak Cumhuriyet Dönemi’nde başlayan nazarî algıdaki değişimler ile birlikte makâmlar, genellikle Batı kültürü içerisinde bulunan “gam” üzerinden tarif edilmiştir. Bahsedilen bu süreci Yalçın Tura şu şekilde açıklar:

¹⁰⁵ Bu uygulama, Hicâz makâmında kullanılan bir uygulamadır.

“Geçmiş devirlerde, Safîü’-d-dîn, Abdülkadir Meragî, Ladikli Mehmed Çelebi, Hızır bin Abdullah ve son olarak da Nâsır Abdülbâki Dede Efendi gibi üstatlar tarafından işlenen Türk musikisi nazariyatı giderek unutulmuş, fakat 20. yüzyılın başında bilhassa Rauf Yekta Bey’in çalışmalarıyla yeniden ehemmiyet kazanmıştır. Dr. Suphi Ezgi ile H. S. Arel, Rauf Yekta’nın çalışmalarını geliştirmişler ve bu yolda Salih Murad Uzdilek’ten de istifade etmişlerdir. Ne var ki, gerek Rauf Yekta, gerek Ezgi, Arel ve Uzdilek üçlüsü, Türk musikisi nazariyatını, geleneksel temellerden çok, Batı musikisini örnek alarak canlandırmaya çalışmışlar ve pek çok noktada onu pratikle bağdaştıramamışlardır” (Tura, 1983: 1515).

Bahsedilen bu nazari anlayışın değişimi, Cumhuriyet’in beraberinde getirdiği modern dünya algısının bir ürünüdür. Bu durumun yansıması, bahsedilen dönemdeki ve sonrasındaki birçok bestede hissedilebilir. Özellikle de dönemin peşrev ve saz semâîlerinde, geleneksel makâm anlatımındaki seyir anlayışından ziyade, gam üzerinden tarif edilen, güçlü, yeden, dörtlü, beşli vs. kavramların ön planda olduğu ezgiler ile karşılaşılmaktadır. Nitekim Hüseyin Sadettin Arel’in bestelerinde, bahsedilen değişimin etkilerini görmek mümkündür. Aşağıda Arel’in bestelerinden bazı örnekler gösterilmektedir:

ZİLLERLE RAKSEDEN KIZ

Semai : (d: 152) Yürük *Büselik* H. Sadettin Arel

Nota 5.6. Hüseyin sadettin arel’in buselik oyun havası.¹⁰⁶

Yukarıdaki oyun havasında, o dönemlerde oluşturulan nazari sistemin uygulandığı görülür. Atlamalı sesler ve kromatik geçişler ise dönemin ideolojisini yansıtabilecek şekilde varlık göstermektedir. Ayrıca yukarıdaki beste, Batı müziğindeki la

¹⁰⁶ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_0363.pdf

minör ton ile oldukça benzer bir duyuma sahiptir. Semâî usûlü ile bestelenmesi ise - Batı'daki vals dansının ritmine benzerliği bakımından- ayrıca önemlidir. Bu doğrultuda usûl seçiminin de dönemin genel yönelimine paralel olduğu söylenebilir. Aynı söylemler Arel'in aşağıda notası gösterilen *Nihâvend Saz Semâîsi* için de geçerlidir:

NIHAVEND SAZ SEMAİSİ

Aksak Semâî (♩ = 208) H. Sadettin Arel



Nota 5.7. Hüseyin sadettin arel'in nihâvend saz semâîsi.¹⁰⁷

Hüseyin Sadettin Arel'in, yaşadığı dönemlerdeki ideolojik ve siyasal yönelim üzere üretimlerde bulunması, müziğin toplumsal olgular ile ne kadar yakın bir ilişki içerisinde olduğunu gösterir. Bu dönemlerde Arel gibi birçok müzik insanı, bahsedilen yönelimlerin etkisi ile üretimlerde bulunmuştur.

Erken Cumhuriyet Dönemi içerisinde yapılan faaliyetler ağırlıklı olarak Batı kültüründeki ürünlerin daha yaygın hale gelmesi için zemin oluşturmuştur. Bu kapsamda oluşturulan kurumlar belirgin bir öneme sahiptir. Nitekim Tanzimat Dönemi içerisinde oluşturulan Muzika-i Hümayûn, Ankara'ya aktarılıp adı Riyaset-i Cumhur Mûsikî Heyeti'ne dönüştürülmüş; bu takımın üyelerinden bir bölümüne öğreticilik görevi de verilerek Mûsikî Muallim Mektebi açılmış ve böylece ortaöğretime çoksesli musikiyi yerleştirecek öğretmenler yetiştirilmeye başlanmıştır (Oransay, 1983: 1520). Ayrıca Batı müziği içerisindeki özelliklerin sürece daha hızlı bir şekilde dâhil edilmesi için 1925'te açılan yarışma sınavlarıyla devletçe, sanatçı ve

¹⁰⁷ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_2172.pdf

öğretmen olarak yetiştirilmek üzere Paris, Berlin, Budapeşte ve Prag'a 10 kadar genç gönderilmiştir (Oransay, 1983: 1520). Bu tarz uygulamalar, entegrasyonun hızlanmasına olanak sağlamıştır.

Bu dönemde çoksesli müziğin yaygın hale gelmesi için de bazı uygulamalar devreye alınmıştır. İstanbul Belediyesi'nin 1927'de kurduğu Şehir Bandosu gibi, birçok kent ve kasabada belediye ya da dernek bandoları oluşturulmuş; devlet, çoksesli müziğin temel kuram kitaplarını yayınlamış (1928-30); 1932'den başlayarak bütün ülkede kurulan halkevlerinde, çoksesli müzik eğitimi doğrultusunda koro, mandolin takımı ve benzeri çalışmalar ele alınmıştır. (Oransay, 1983: 1520). Bu uygulamalar neticesine bu dönemde çoğunlukla Batı kültürü içerisindeki dinamikler konumunu sağlamlaştırmıştır. Üretilen bestelerin de bu doğrultuda olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dönem bestelerinde makâmsal olarak Batı majör ve minör tonlarına benzer makâmın sıkça kullanılması ve bu makâmın kullanımının geçen yüzyıla göre artış göstermesi, bu yargının argümanı niteliğindedir. Ancak bahsedilen yargıyı daha somut örneklerle kuvvetlendirmek gerekir. Bu doğrultuda bahsedilen etkilerin yansıdığı dönem bestelerinden örnekler verilecektir. İlk olarak Refik Fersan'ın Sultâniyegâh makâmındaki sirtosunun birinci hânesi ve teslimi aşağıda gösterilmektedir:

SULTÂNİYEGÂH SİRTO

USÛLÜ : NİM SOFYAN

♩ = 88

MÜZİK : REFİK FERSAN

1. HÂNE

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff is labeled '1. HÂNE' and the second staff is labeled 'TESLİM'. The score ends with a double bar line and the word '(SON)' in parentheses.

Nota 5.8. Refik fersan'ın sultâniyegâh sirtosu (birinci hâne ve teslim).¹⁰⁸

Yukarıdaki notada görülen ikinci dizeğin sonundaki arpej ve teslimdeki kromatik sesler dönemin dönüşümüne koşut olarak değerlendirilebilir. Aynı koşutluk, Refik Fersan'ın aşağıda birinci hânesi ve teslimi verilen *Acemaşîrân Saz Semâisi* için de kurulabilir:

¹⁰⁸ <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sultaniyegah-sirtos-refik-fersan-pdf1590138454.pdf>

I - HANE
 HANCI DEHA
 (120)

ACEM ASIRAN - S. SEM.

REFİK FERSAN
 (1893-1965)

Kemeçe Viçla

Hep beraber

TESLİM
 Kemeçe Kemâr.

Hep beraber

2. HANE
 De-re-mi-fa

Nota 5.9. Refik fersan'ın acemaşîrân saz semâisi (birinci hâne ve teslim).¹⁰⁹

Bestelededeki değişim, yalnızca majör ve minör tonlara yakın makâmlarda değil, mikrotonal aralıklara sahip makâmlarda da yaşanmıştır. Bu yargıyı güçlendirmek için de somut bazı örnekler verilecektir. Mikrotonal aralıklara sahip makâmlardaki dönüşümü göstermesi bakımından, Hüseyin Sadettin Arel'in Hicâz makâmındaki saz eseri örnek olarak gösterilebilir:

¹⁰⁹ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_0081.pdf

H. SADETTİN AREL

SOYTAN ANDANTE (♩=104)

ALLEGRO (♩=160)

MAESTOSO (♩=96)

ALLEGRETTO (♩=126)

(SON)

Rall.

Nota 5.10. Hüseyin sadettin arel hicâz saz eseri.¹¹⁰

Yukarıda gösterilen bestede de geleneksel makâm anlatımından farklı bir kullanım görülmektedir. Örnek olarak gösterilen tüm besteler dönemin politikalarının bir yansımasıdır.

Erken Cumhuriyet Dönemi içerisindeki algı, beraberinde “söylemsel” bir bilinç de getirmektedir. Devletin üst tabakalarının ise oluşturulmaya çalışılan bu bilince yönelik hareket ettiği görülür. “Yönetici seçkinler, Cumhuriyet”i “eskiye ait gelenek” ve akımlardan koruma zihniyeti ve kültür yapısını şekillendirirken başta

¹¹⁰ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_0983.pdf

müzik olmak üzere sahne sanatlarını modernleştirme ve çağdaştırma anlayışı ile yasaklama ve son verme gibi yöntemlere başvurmuşlardır” (Özdemir, 2018: 166-167). Bu sayede yeni oluşturulan ortak kültürel düzlemin daha hızlı yayılması sağlanacaktır. Nitekim bu söylemler, Mustafa Kemal Atatürk tarafından da paylaşılan bir ideolojik zemini yansıtır. Bu ideolojik zemin doğrultusunda “Atatürk’ün Türk müziğine ilişkin bilinen ilk yorumu 9 Ağustos 1928 yılında yapmış olduğu Sarayburnu konuşmasıdır” (Özdemir, 2018: 171). Bu meşhur konuşma, açık bir şekilde Ziya Gökalp’in fikirlerine paralel bir düzlemde gerçekleşmiş ve sonucunda alaturka-alafranga arasına net bir çizgi çekilmiştir. Oransay, Atatürk’ün bu konuşmasına yönelik olarak şu ifadeleri dile getirir:

“Bütün çağdaşları gibi “şark musikisi” olarak adlandırdığı geleneksel Türk sanat musikisi, Atatürk’e göre, yeni Türk toplumunun çok gelişmiş ruhunu ve duygularını tatmine yetmeyen, basit bir musikiydi” (Oransay, 1983: 1520).

Atatürk’ün genel tutumu hakkında söylenen bu ifadeler, Sarayburnu konuşmasında kullandığı sözel unsurları barındırmaktadır. Çeşitli kaynaklarda ve müzik camialarında, bu konuşma üzerine oldukça fazla spekülasyon yapılmıştır. Bazı kesimler bu konuşmayı, o gece icrâda bulunan Eyüp Mûsikî Cemiyeti’nin kötü icrâsına (Özyıldırım, 2013: 46) bağlamaktadır. Bazı kesimler ise Şark mûsikîsine karşı söylenen bu sözlerin, dönemin Batılılaşma hareketleri içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır (Özyıldırım, 2013: 46). Konuşmanın ayrıntılarına değinilmesi, bu noktada işlevsel olmayacaktır. Burada önemli olan nokta, Atatürk’ün bu konuda gösterdiği ideolojik tutumdur. Nitekim yukarıda zikredilen seçkinlerin düşüncelerine paralel olan bu ifadeler, dönemin prensipleriyle de tutarlıdır. Sarayburnu’ndaki icrâ “yapılmak istenen musiki devriminin ülkede başlama ya da başlatma nedeni” (Özyıldırım, 2013: 46) olmasa da onun bu tutumu, “Türk müziğinin yasaklanma sürecine ivme kazandırmış, basın ve kamuoyu bu sürecin hızlanması yönünde etkin bir şekilde kullanılmıştır” (Özdemir, 2018:171).

Atatürk’ün bahsedilen konuşmasından sonra, ulusal opera bestelenmesine yönelik çalışmalara ağırlık verildiği görülür (Balkılıç, 2009: 83). “Bu bağlamda, hükümetin izni ile 1931 yılında Opera Cemiyeti kurulur” (Balkılıç, 2009: 83). Bu cemiyetin; Batı kültürü içerisindeki eserlerin icrâ edilmesini, koro heyeti oluşturmayı, operaların İtalyanca ve Türkçe çevirileri üzerinde çalışmayı ve İstanbul’un tüm ses

amatörlerini bir araya getiren bir okul olmayı amaçlamakta olduğunu ifade etmek gerekir (Balkılıç, 2009: 83). Bu durumun beraberinde oturmuş bir müzikal bilinç getirdiği, oluşan bu bilinçle birlikte Batı müziği eserlerinin üretilmesinin hız kazandığı söylenebilir. Bu kapsamda, Atatürk'ün konularını önerdiği ya da uygun gördüğü, hazırlanan taslakları kendi el yazısıyla işleyip düzelttiği sözler üzerine operalar yazılmıştır (Oransay, 1983: 1520). Bahsedilen operaların içerisinde Özsoy Operası öne çıkmaktadır. 1934 Haziranı'nda Atatürk ile konuğu İran Şehinşahi Rıza Şah Pehlevî'nin katında Ankara Halkevi'nde oynanan Özsoy Operası (Oransay, 1983: 1520), dönemin ideolojik altyapısına olan yakınlığı bakımından da dikkat çekicidir. Müziksel yapı açısından, Batı kültürü içerisindeki seslere sahip olması ve sözel unsurlar bakımından Türklüğün ön planda olması, bahsedilen ideolojik yakınlığın argümanları niteliğindedir. Özsoy Operası, bu bakımdan Ziya Gökalp'in ortaya koyduğu ideolojik perspektifle de oldukça tutarlıdır.

Dönemin bazı düşüncelerinde ise, bestelenen operalar üzerine yapılan eleştirilere rastlanmaktadır. Örneğin Kadro dergisi yazarlarından Burhan Asaf Belge, Türk müzisyenlerinin eğitim eksikliğine bağlı olarak opera bestelemek konusunda başarısız oldukları üzerinde durur (Balkılıç, 2009: 84). Nitekim bu eleştirileri haklı çıkaracak şekilde, Özsoy Operası'nın icrâsından sonra ulusal opera çalışmaları bir kesintiye uğrar (Balkılıç, 2009: 85). Ancak bu durumun gözden geçirilmesinin ardından Batıcı perspektifteki politikaları belirleyecek ve müzik reformunun altyapısını hazırlayacak bir komisyon kurulmasına karar verilir (Balkılıç, 2009: 85). Bu komisyonun oluşturulmasındaki önemli dinamiklerden biri de; TBMM'nin, "Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi" yasasını onaylamasının (Oransay, 1983: 1520) ardından Atatürk'ün 1 Kasım 1934'te yaptığı konuşmadır. Bu konuşma birçok kaynakta müzik devriminin başlangıcı olarak ifade edilmiştir. Oransay bu konuşmayı ve ardından doğan uygulamaları şu şekilde aktarır:

"Atatürk, 1 Kasım günü TBMM'nin açış söylevinde "Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz" sözleriyle konuya en yüksek kürsüde değinince, İçişleri Bakanlığı'na bağlı Basın Müdürü'nün önerisi, Bakanın da uygun görmesiyle hemen o gün Türkiye'deki her iki radyonun yayınlarından geleneksel Türk sanat musikisi kaldırıldı" (Oransay, 1983: 1520-1521).

Erken Cumhuriyet Dönemi içerisindeki yasak ve kapatmaların sonuçlarının klasik üslubun sürekliliği açısından değerlendirilmesi elzemdir. Klasik üslubun

sürekliği üzerinde etkisi olabilecek bir başka hamle, radyodaki yayın yasağından yaklaşık on sene önce 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılması (Balkılıç, 2009: 80) olmuştur. Bu iki olayın tatbiki, ideolojik olarak benzer sebeplere dayansa da farklı düzlemlerde değerlendirilmelidir. Ayrıca bahsedilen kurumların niteliklerinin de belirlenmesi gerekir.

Öncelikle bahsedilen yasak ve kapatma süreçlerinin ikisinde de klasik üslubun devamlılığının özel meşkhânelerdeki ve konaklardaki icrâlarla sağlandığını belirtmek gerekir. Nitekim bir önceki yüzyılda küme fasılları ile uygulanan klasik Türk mûsikîsi, bu dönemlerde İstanbul'un zengin konaklarında hayat bulmuştur (Baloğlu, 2021: 66). Bu kapsamda yasak ve kapatmaların belli ölçüde klasik üslubun sürekliliğini etkilediği düşünülse de tabanda, bu yasakların tam anlamıyla bir karşılık bulduğunu söylemek güçtür. Ayrıca burada vurgu yapılması gereken yer bahsedilen kurumların -süreklilik bakımından- nitelikleridir.

Tekke ve zaviyelerin geleneksel dinamiklere daha bağlı bir yapıda olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu bakımdan bu kurumlar, klasik üslubun en önemli aktarım yerlerindedir. Bu tarz meclislerin ağırlıklı olarak klasik üslubun sürekliliğinde etkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.¹¹¹ Modern kodlara daha bağlı bir imajı olan radyodaki yasak sürecinin sürekliliğe etkisinin ise tekke ve zaviyelerin kapatıldığı süreçteki etkiden daha fazla olduğunu söylemek iddialı bir yargı olur.

Bahsedilen yayın yasağı iki yıl sürmüştür. Bu yasağın ardından radyolarda, Osmanlı kültürüne ait ezgilerin tekrar duyulmaya başladığı söylenebilir. Oransay bu süreci şu şekilde dile getirir:

“Yeni ulusal musikinin halkın gündelik gereksinimini karşılayabilecek nitelik ve nicelikte üretilebilmesine dek yıllar geçeceği 1935 başında kesinlik kazanınca, bu süre boyunca toplumu musikisiz bırakmamak için geleneksel musikilere ilişkin tutum ve önlemlerde değişiklik yapıldı” (Oransay, 1983. 1522).

Yapılan bu değişikliğin sebebi kimilerine göre, insanların radyoda Türk müziği yerine Arap müziğini dinlemesinin farkına varılması; kimilerine göre de insanları

¹¹¹ Tekke ve zaviyelerde klasik üslup, hocadan öğrenciye aktarıldığı için belli ölçüde değişimin meydana geldiğini de unutmamak gerekir.

ulusal ve modern müziğe alıştırmının beklenenden çok daha uzun bir süre alacağını idrak edilmesidir (Balkılıç, 2009: 91).

Dönemle ilgili bazı görüşler, bu yasak sürecinin kasıtlı olduğuna, bazı görüşler ise Atatürk'ün sözlerinin yanlış anlaşıldığına yöneliktir. Nitekim Atatürk'ün kendisi de aşağıdaki ifadeleriyle sözlerinin yanlış anlaşıldığını vurgulamaktadır:

“Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar... Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara (Batılılara) da dinletmek çaresi bulunsun... “Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım da sadece Batı milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize maledelim, yalnız onları dinleyelim” demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum...” (Özyıldırım, 2013: 68).

Mustafa Kemal Atatürk'ün, klasik Türk mûsikîsine olan düşkünlüğü ve hatta Batı müziğine büyük bir ilgisinin olmadığı herkes tarafından kabul edilmektedir (Özyıldırım, 2013: 67-68). Yapılan uygulamaların politik ya da ideolojik olarak değerlendirilmesi ve bu koşullar içerisinde yorumlanması ortaya daha tutarlı sonuçlar çıkaracaktır.

Bu politikaların paralelinde gerçekleştirilen bir diğer önemli husus ise, yabancı müzisyenlere ulusal ve modern müziğin yaratılmasında önemli bir rol biçilmesidir (Balkılıç, 2009: 91). Bu konuda, modern müziğin öğretilmesi için radyonun ve konservatuvarın öneminden bahseden Lico Amar, uluslararası opera örneklerinin standart versiyonlarının Türkçe olarak sahnelenmesinde önemli roller üstlenen Carl Ebert gibi isimler örnek olarak verilebilir (Balkılıç, 2009: 92). “Türkiye'ye gelen yabancı müzisyen ve bestekârların hem müzik reformunun gidişatı açısından hem de tanınmışlıkları açısından en önemlileri ise Paul Hindemith ve Béla Bartok'tur” (Balkılıç, 2009: 92).

Bu isimler de dönemin ideolojik bakışına paralel hareket etmişlerdir. Nitekim Paul Hindemith, Türklerin çoksesli müziği anlaması ve halkın müzik zevkinin değişmesi için, öncelikle Türk halk müziği eserlerinden yola çıkılmasını önermiştir; böylece Türklerin kulağına yabancı olmayan melodilerle bezenmiş çoksesli müzik örnekleri, ilerde yeni çalışmalara hazırlık ya da alıştırma aşamasını oluşturabilecektir (Özyıldırım, 2013: 65).

Bartok ve Hindemith'in ortak olarak benimsediği düstur ise Batı müziği unsurlarının Halk müziğine entegrasyonu konusudur. Bu tutum Ziya Gökalp'in ortaya

koyduğu ideolojik perspektifle uyumlu olması bakımından da önem arz etmektedir. Bu dönem içerisindeki çoğu uygulama Batı müziğinin tabanda yaygın hale gelmesi için yapılmıştır. Bunun en büyük örneklerinden biri, Hindemith'in de katkılarıyla açılan Ankara Devlet Konservatuvarı'dır. Bu kurum vb. kurumlar Türk halkının kulağını çok sesliliğe alıştırmak için Batı müziği eserlerinin sıklıkla halka dinletilmesi (konserler, dinletiler vs.) (Balkılıç, 2009: 96) görevini de üstlenmiştir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki Mûsikî İnkılâbı'ndan sonra, milli opera çalışmaları -yaşadığı kesintinin ardından- tekrardan uygulanmaya başlanmıştır. Bu noktada karşımıza "Türk Beşleri" adı verilen isimler çıkmaktadır. Bu isimler, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Hasan Ferid Alnar'dır. Bahsedilen "Türk Beşleri", Batı kültürü içerisinde de hâkimiyeti olan -yurtdışında müzik eğitimi alan- isimlerdir. Dolayısıyla Mûsikî İnkılâbı'nda, Kemalist modernleşme perspektifinin de savunucuları konumundadırlar. Ayrıca bu kişiler "Türk müziğinin istikbali için Rus müziğinin model alınmasını, yani millî müzik geleneğinden ilham alan bir çoksesli müzik yaratılmasını savunurlar" (Ayas, 2018: 144). Bu dönemde yapılan çoksesli çalışmalar, bestelenen operalar ve operetler belirtilen amaçlar doğrultusunda yapılmıştır.¹¹² Türk Beşleri bu dönemde, Batı kültürünün tabana yayılmasını ve benimsenmesini sağlamak amacıyla devletin müzik eğitim kurumlarında (Mutlu, 2014: 229) da görevler yapmıştır. Türk Beşleri'nin bu tutumunun, dönemin reformist anlayışına paralel olduğu söylenebilir.

Yukarıdaki paragraflarda ve dönemin genelinde sunulan politikaların, hem Erken Cumhuriyet Dönemi içerisindeki hem de bu dönemden sonraki bestelere, saz icrâlarına ve ses icrâlarına yansıdığı rahatlıkla söylenebilir. İlk olarak besteleme hususunda çokseslilik politikalarının da etkisini göstermesi bakımından Reşat Aysu'nun bestelerinden örnekler sunulacaktır.¹¹³ Aşağıda Reşat Aysu'nun mikrotonal aralıklara sahip olan Hicâz makâmındaki saz semâîsi ile Batı'daki minör tona yakın bir duyuma sahip olan Nihâvend makâmındaki Saz Semâîsinin birinci hânesi ve teslimi gösterilmektedir:

¹¹² Ancak yapılan bu çalışmaların kısmen ilgisizlikle karşılandığını da belirtmek gerekir. Ulusal ve modern müziğin halka aşılması konusunda, müzik reformlarının halkın çoğunluğu tarafından benimsendiğini söylemek iddialı bir yaklaşım olur (Balkılıç, 2009: 98).

¹¹³ Reşat Aysu'nun örnek olarak gösterilen besteleri, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin sonlarında ve daha sonraki dönemde bestelenmiştir.

Birinci hâne No. 232

Teslim
Cok hislenerek

Nota 5.11. Reşat aysu'nun hicâz saz semâîsi (birinci hâne ve teslim).¹¹⁴

Birinci Hâne
PIYANO

Ağırca
YAY- MIZ
Teslim
YAY MIZ YAY MIZ

Nota 5.12. Reşat aysu'nun nihâvend saz semâîsi (birinci hâne ve teslim).¹¹⁵

Reşat Aysu'nun bu bestelerinde; çok seslilik, arpejler, hızlı tartımlar ve akor duyumlar ilk bakışta göze çarpmaktadır. Bütün bu unsurlar, Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki politik uygulamaların bestelemeye üslubun üzerindeki tesirini gün yüzüne çıkarmaktadır. Bahsedilen bu tesir, yalnız bestelemeye değil saz icrâlarında da kendisini gösterir. Mesut Cemil'in tanbûr ile yaptığı *Hicâz*¹¹⁶ ve *Sûzidi*¹¹⁷ Taksîm'inde kullandığı arpejler ve kromatik sesler bu yargıyı açıklayacaktır.

¹¹⁴ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_0955.pdf

¹¹⁵ https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_2215.pdf

¹¹⁶ <https://youtu.be/RleYXpX-oqE>

¹¹⁷ <https://youtu.be/GqLOCYE2Hik>

Dönem politikalarının klasik üslubun değişimindeki etkisi açıkça görülmektedir. Bu değişimin ana aktörlerinden biri ise modern düsturlara göre bir politika benimseyen radyodur.¹¹⁸ Nitekim dönemin ideolojik boyutu dikkate alındığında, radyodan yayınlanan icrâların, modern paradigmanın düsturları ile benzerlik gösterdiği rahatlıkla söylenebilir. Yukarıdaki tarihsel süreçte bahsedilen Batılılaşma'nın bir gereği olacak şekilde ortaya konulan sentez fikri, bu noktada belirleyici etkiye sahiptir. Öyle ki Batı müziğindeki orkestra ve koro mantığı, radyodaki klasik Türk mûsikîsi yayınlarında da benimsenir.

Batı tarzı orkestra ve korolarda olduğu gibi bu yayınlarda da belirli bir sahne düzeni mevcuttur. Bütün sazların belirli bir yeri ve çalması beklenen ayrı partiyonları bulunur. Ayrıca bu düzen içerisinde herkesin alanında uzman ve eğitilmiş olması da önem arz etmektedir. Koral icrâ ön plandadır. Koronun 'standart' olarak belirlenmiş kıyafetinden, 'homojen' ses üretimine (ses ve saz icrâları kastedilmektedir) kadar bütün unsurlar Batı'daki gibi belirlenmiştir. Bu noktada radyo yayınlarda, klasik Türk mûsikîsi unsurlarının bulunması müziğin sürekliliğini belli ölçüde sağlasa da yapılan icrâlar, klasik üslubun değişimini beraberinde getirecektir. Nitekim bu yayınlardan sonra ortaya çıkan "radyo tavrı" ifadesi de ortada bir değişim olduğunun kanıtı niteliğindedir.

Dönem icrâlarına bakıldığında radyo dışında bu düsturların benimsendiğini söylemek tutarlı olmayacaktır. Hatta radyo ile iltisaklı yakın dönem icrâcıları¹¹⁹ ile bahsedilen Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki icrâcılar üslup bakımından karşılaştırıldığında, aralarında bariz bir farkın olduğu âşikârdır. Örneğin, Zeki Arif Ataergin¹²⁰, *Karanlık Ufuktan Güneş Doğmadı*¹²¹ isimli Dilkeşhâverân şarkısını, günümüz icrâcılarından farklı olarak hafız tavrına yakın bir üslup ile icrâ etmiştir. Ancak aynı şarkının 1955-63 kayıtlarındaki Zeki Müren icrâsı, üslup açısından Zeki Arif Ataergin'in icrâsından farklıdır. Nitekim icrâda ağız açıklığına ve pürüzsüz ses üretimine verilen önem açıkça hissedilir. Bu kapsamda Zeki Müren'in çalıştığı radyo

¹¹⁸ Radyo kurumunun daha çok ses ve saz icrâlarındaki değişim üzerinde etkili olduğunu belirtmek gerekir.

¹¹⁹ Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu gibi yakın dönemin makbul görülen icrâcıları kastedilmektedir.

¹²⁰ Zeki Arif Ataergin, bestelerinde, daha seri hançere hareketlerini yapmayı gerektiren tartımlar kullanmıştır. Bu yönüyle klasik üslup içerisinde değerlendirilen farklı bir yorum ortaya koymuştur. Ancak günümüzdeki klasik üslup algısında, onun uyguladığı hançereler tercih edilmemektedir.

¹²¹ <https://youtu.be/-8GIYCR57eA>

kurumunun icrâ üzerinde belirleyici bir etkisi olduğu söylenebilir. Yakın dönem icrâcılarının radyonun düsturlarına yönelik bir üslup sergilemesi de zaman içerisinde bu kurumun klasik üslup üzerindeki etkisine örnek teşkil eder.¹²² Nitekim radyo, “kültürel ve ideolojik alanı kontrol etmede en önemli araçlardan biri” olarak görülür (Balkılıç, 2009: 90).

Erken Cumhuriyet Dönemi’nin sonlarına doğru, Batı müziğine olan yönelimde bir kırılma olduğu söylenebilir. Nitekim 1943 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı’nda sınırlı da olsa klasik Türk mûsikîsi eğitime izin verilmesi ve bu müziğin önemli müzisyenlerinden biri olan Hüseyin Saadeddin Arel’in bu kurumun başına atanması, müzik politikalarında ilk önemli çatlak olarak görülebilir (Balkılıç, 2009: 98). Ayrıca radyo yayınlarında Batı müziği ve Türk müziğine verilen süreler, Meclis’te bile tartışılır hâle gelmiştir. Meclis’te dönen tartışmalar, hâkim ideolojik pozisyonda bir yarılma olduğunu gösterir (Cantek’ten akt. Balkılıç, 2009: 99).

Erken Cumhuriyet Dönemi’nin genel yapısı değerlendirildiğinde, reformist bakışın ve Kemalist modernleşme çabalarının belli noktalarda amacına ulaştığı söylenebilir. Cumhuriyet devriminin ve bu devrimin ana aktörlerinden biri olan Mustafa Kemal Atatürk’ün hedefi, “Türk ulusunu son yüzyıllarda geri bırakmış olan kurumları yıkarak, yerlerine ulusun en yüksek uygarlık gereklerine göre ilerlemesini sağlayacak yeni kurumları koymuş olmaktır” (Uçan, 2012: 20). Bahsedilen bu hedef, genel itibarıyla gerçekleşmiş olan uygulamalar bütününe içerir. Bu hedef doğrultusunda uygulanan politikalar, kimi zaman başarıya ulaşmış, kimi zaman istediği başarıyı elde edememiştir. Devrim sürecinin müzik reformu kolunda da “kısmen” başarı elde edildiği söylenebilir. “Böylece halkın çoğunluğu tarafından şu ya da bu nedenle pek benimsendiği söylenemeyecek olan veya insanların gündelik yaşamlarını, tavırlarını, alışkanlıklarını ‘medenileştirme’ konusunda muvaffak olamayan müzik reformu, 1940’ların ortalarından itibaren yönetici kadroların kendisi tarafından da eleştirilmeye başlanır” (Balkılıç, 2009: 100). Bu eleştiri süreci, Muhafazakâr paradigmaya geçişin adeta habercisidir. Nitekim 1945’te kurulan

¹²² Sabite Tur Gülerman gibi, icrâlarında seri hançere kullanımı yapan Erken Cumhuriyet Dönemi ses icrâcıları ile yakın dönem ses icrâcıları karşılaştırıldığında, seri hançerelerin yerini düz (stabil) seslerin aldığı görülür. Bu durum da radyo politikasının klasik üsluba tadrîci olarak yansıdığını gösterir.

1950’de iktidara gelen Demokrat Parti’nin sahip olduğu Muhafazakâr bakış, dönemin politikalarının da bu yönde belirlenmesine zemin hazırlayacaktır.



6. SONUÇ

Çalışmada ele alınan süreklilik ve değişim kavramlarının ışığında, klasik Türk Mûsikîsi içerisindeki klasik üslubun -özellikle- besteleme bileşenlerinde değişim yönünden belirgin farklar gözlemlenmiştir. Bu farklar, ağırlıklı olarak Erken Cumhuriyet Dönemi'nin içerisinde bulunduğu modern dünya algısının yansımalarıdır. Makâmsal anlayıştaki değişim (nazarî anlayışın formal hâle gelmesi gibi), “eski”ye göre daha küçük formların tercih edilmesi, makâm tercihlerinin Batı müziği içerisindeki tonlara duyum olarak daha yakın makâmlara yönelik olması, güftelerin etimolojik köken olarak -“eski”ye nazaran- Türkçeleşmesi ve saz icrâlarındaki virtözite durumu bu farklılara örnek olarak gösterilebilir.

Bütün bunların yanında geleneksel kodlara daha yakın makâmların kullanımının belli ölçüde “eski” ile tutarlı bir imaj çizmesi, büyük formların tekrar besteleniyor olması, meşk silsilesinden gelen isimler ile klasik üslubun belli ölçüde -değişerek- aktarılması ve -Tanzîmat ve Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki- konaklarda ve özel meşkânelerdeki icrâlar, klasik üslubun sürekliliğinin sağlanması hususunda söylenebilecek unsurlardandır.

Genel anlamda bir değerlendirme yapıldığında, çalışma içerisinde ele alınan Batılılaşma politikalarının klasik üslubun sürekliliği ve değişimine etkisi, konu edilen dönemler (Tanzîmat ve Erken Cumhuriyet Dönemi) özelinde daha belirgin hissedilmektedir. Nitekim kitle iletişimini sağlayacak araçlar, bahsedilen dönemlerde yaygın olmamakla beraber Tanzîmat Dönemi ve Cumhuriyet'in inşâ süreci de değişimi tetikleyebilecek uygulamaları bünyesinde barındırmaktadır. Ancak günümüz kitle iletişim araçlarının varlığı sayesinde, klasik üslubu meşk sistemi ile tatbîk etmiş insanlara ulaşmak kolaylaşmakta ve kültürün dolaşımı büyük ölçüde sağlanmaktadır.

Üslubun bir ifade biçimi olarak ele alındığı bu çalışmada öncelikle üslup kavramına yönelik kavramsal bir çerçeve sunulmuştur. Bu çerçeve içerisinde kavramın etimolojik kökenine ve sözlük anlamlarına yer verilmiştir. Bahsedilen bu kısımda, üslup kavramına tarihsel ve toplumsal bir anlam yüklendiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu kısımdan sonra, Batı müzik literatürü içerisinde, müzik ile üslup arasındaki ilişki hakkında önemli argümanlar sunan isimlerin ifadelerine yer verilmiştir. Bu isimlerin ifadelerinin sonucunda, ağırlıklı olarak müzikal özelliklerle birlikte kalıplaştırılan üslubun, dinleyici ve icrâcılarının zihninde -bahsedilen

özelliklerle- belirginleştığı söylenebilir. Ayrıca bu ifadelerde, üslupların mensup oldukları müziklerin ifade biçimi oldukları rahatlıkla görülür. Bahsedilen kısımdan sonra, klasik Türk mûsikîsi içerisindeki bir ifade biçimi olarak ele alınan klasik üslubun -pratisyenler tarafından- üzerine yüklenen anlamlara yer verilmiştir. Oluşturulan bu kısımda, klasik Türk mûsikîsi pratisyenlerinin genel kanısının, klasik üslubun yetkin isimlerden öğrenilmesi gerektiği yönünde olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca -ifadeler özelinde- klasik üslubun iki ayrı türünün bulunduğu (dînî ve lâ-dînî) ve bu türlerin güfte, usûl, makâm, form vb. unsurlar ile birbirinden ayrıldığı söylenebilir. Bahsedilen bu duruma klasik Türk mûsikîsine yönelik tanımlamalar bölümünde de yer verilmiştir.

Kavramsal çerçeve bölümünün son kısmında ise çalışmanın konu ettiği süreklilik ve değişim kavramları ile ilgili bir perspektif sunulmuştur. Bu bölümdeki açıklamalar ile konu edilen kavramların iç dinamikleri yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu sayede klasik üslubun süreklilik ve değişimi konusunda yapılacak yorumların teorik altyapısı hazırlanmıştır. Bu bölümden sonra çalışma konusuna yönelik metin yer almaktadır.

Bu metinde ilk olarak klasik Türk mûsikîsine yönelik tanımlamalara yer verilmiştir. Tanımlamalar ile ilgili oluşturulan bu kısımda, klasik Türk mûsikîsine yönelik tarihsel, müziksel ve ideolojik tanımlamalara yer verilmiş ve klasik Türk mûsikîsinin -özelde klasik üslubun- bir üst başlık olarak kabul edildiği ve iki ayrı alt türü olduğu sonucu pekiştirilmiştir. Bu türler dînî ve lâ-dînî olarak isimlendirilmektedir.

Buradan hareketle iki tür arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların belirlenmesinin klasik üslubun sınırlarını çizmede fayda sağlayacağı düşünülmüştür. Bu doğrultuda ilk olarak klasik üslubun ses icrâsı kapsamındaki melodi, tını ve telaffuz bileşenleri üzerinde, iki türün benzerlikleri ve farklılıkları değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda, iki tür arasında büyük ölçüde melodik farklılıkların olmadığı görülmüştür. Bunun yanı sıra iki türün tını ve telaffuz bileşenleri yönünden ayrıldığı rahatlıkla söylenebilir.

Klasik üslubun çerçevesini daha belirgin çizmek için çalışmanın ilerleyen bölümlerinde -klasik üslubun- bestelededeki, sözel unsurlardaki ve saz icrâsındaki bileşenlerinin tespiti yapılmıştır. Klasik üslubun bestelededeki temel özellikleri

başlığı içerisinde bu bileşenler üç nazarî unsur etrafında şekillenmiştir. Bu unsurlar bestelenen eserlerdeki form, makâm ve usûl yapılarıdır.

Klasik üslubun içerisinde değerlendirilen formlar başlığı içerisinde klasik fasıldaki formlar ve klasik üsluba en çok katkıda bulunduğu pratisyenlerce dile getirilen Mevlevî âyîni formu yapısal bakımdan incelenmiştir. Bu incelemenin sonucunda form bilgisinin klasik üslup açısından elzem olduğu söylenebilir. Klasik üslubun bestelemedeki özelliklerinden bir diğeri olan makâmsal anlayış ile ilgili bölümde ise edvar geleneğinin ve repertuar bilgisinin bestelemedeki gerekliliğine odaklanılmıştır. Ayrıca bu kısımda nazarî bilgi ile ameli bilgi arasında kuvvetli bir bağın varlığından da bahsedilmiştir. Bestelemede klasik üslubun son ayağı olan usûl konusunda ise verilen örnekler ile üslup ve usûl darpları arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bölümde yalnızca saz eserleri üzerinden açıklanan usûl konusu, klasik üslubun sözel bileşenleri bölümünde sözlü eserler üzerinden de örneklendirilmiştir. Ayrıca bu bölümde usûl-arûz vezni ilişkisi de -prozodi konusu özelinde- tartışılmıştır.

Klasik üslubun saz icrâlarındaki melodik kullanımı başlığında ise, klasik üsluba hâkim olduğu ifade edilen kişilerin icrâları ile icrâ edilen eserlerin TRT notaları arasındaki farklılıklar tespit edilmiştir. Bu bölümden sonra saz icrâlarında üretilmesi beklenen ideal tını konu edilmiştir. Bölüm özelinde, çeşitli enstrüman icrâcılarının görüşlerinden yararlanılarak yapılan değerlendirmelerden sonra genel bir ideal tınının varlığından bahsetmek yanlış olmaz. Bu noktada daha çok pürüzsüz bir ses üretiminin beklenildiği söylenebilir. Klasik üsluba yönelik olarak tasarlanan son bölümde ise klasik Türk mûsikîsi icrâcılarının sanatsal değerlendirmeleri yer almaktadır. Bu değerlendirmelerin sonucunda, edimsel ve söylemsel bilincin birbirleriyle yakın temas halinde olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu bölümden sonra klasik üslubun süreklilik ve değişimindeki siyasal dinamikler ele alınmıştır.

Bahsedilen bölüm, Tanzimat ve Erken Cumhuriyet Dönemi içerisindeki Batılılaşma politikaları odaklı kurgulandığından dolayı öncelikle Batılılaşma ile ilgili bir arka plan oluşturulmuştur. Geleneksel toplum yapısından modern dünya sistemine isimli bu kısımda, öncelikle Avrupa'nın yaşadığı dönüşüm/ilerleme sürecine değinilmiştir. Bölümün sonlarına doğru Osmanlı'nın bu ilerleme üzerindeki tasarrufuna odaklanılarak Batılılaşma kavramının içeriği oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu tarihsel arka plandan sonra ise Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar uygulanan

Batılılaşma eksenli müzik politikalarının klasik üslubun süreklilik ve değişimindeki etkisi tartışılmıştır. Bu bölümde öncelikle yapılan politikalar sunulmuş sonrasında üslubun devamlılığının sağlandığı ve değiştiği noktalar tespit edilmeye çalışılmıştır. Bahsedilen tarihsel dönem özelinde Batı'nın bir "erek" olarak görüldüğü söylenebilir. Ancak Cumhuriyet Dönemi'nde bu politikaların daha sistematik bir şekilde uygulandığı görülür. Nitekim Cumhuriyet'in müzik ideolojisi ve Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki müzik politikalarının klasik üslubun süreklilik ve değişimi üzerindeki etkisi isimli bölümde bahsedilen politikaların etkisi daha açık bir şekilde hissedilmektedir. Bölüm içerisinde verilen örnekler ile bu etkiler pekiştirilmiştir. Bütün bunların yanında yukarıda bahsedilen iki bölümde de geleneksel kodlarla bağlantılı sayılabilecek örnekler de üslubun sürekliliğini temsil etmesi bakımından elzemdir.

Ele alınan olgular yukarıda bahsedilen toplumsal, siyasal ve teknolojik değişimler bağlamında değerlendirildiğinde daha kapsamlı bir bakış sunulabilir. En nihâyetinde araştırma özelinde ortaya konulan tez, tarihsel ve toplumsal uygulamalar özelinde değerlendirilerek kanıtlanmaya çalışılmıştır. Müziğin tarihsel ve toplumsal olgular ile organik bağı düşünüldüğünde, araştırmanın müzikoloji içerisinde makbul bir yer edinmesinin en önemli yollarından birinin bu bağlantıya yapılan vurgu olduğu rahatlıkla anlaşılabilecektir.

KAYNAKLAR

- Akalın, H. Ş. (Başkan) vd. (2019). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. (11. Baskının Tıpkıbasımı).
- Akkol, M. L. (2008). *Türkiye'deki Modernleşme Sürecinde Müzik*. (Yüksek Lisans Tezi). <https://tez.yok.gov.tr>
- Aksoy, B. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi 5. Cilt: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Müzik ve Batılılaşma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arel, H. S. (1946). *Musikide Prozodi*. (<https://www.zdergisi.istanbul/makale/musikide-prozodi-388>). (01.10.2023 tarihinde saat 15.40'ta bağlantı adresi verilen siteden ulaşılmıştır).
- Arslan, A. (2019). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Serbest Kitaplar. (27. Baskı).
- Ayan, Ö. (2020). *Saadet Güldaş'ın Arşivindeki Mûsikî Sohbetleri*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları. (1.Baskı).
- Ayas, O. G. (2018). *Müziği Boğan Gürültü İdeolojinin Kıskaçındaki "Musiki"*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ayas, O. G. (2019). *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ayas, O. G. (2020). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Baloğlu, B. Ş. (2021). *Tanbûrî Cemil Bey Efsane ve Realite Arasında Bir Portre*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Basart, A. P. (ed.). (1991). *Reviewed Work(s): Style and Music: Theory, History, and Ideology by Leonard B. Meyer: Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Music Library Association. (Article). <https://www.jstor.org/stable/941770>.
- Bauer, S. W. (2019). *Rönesans Dünyası*. çev. Mehmet Moralı. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A. Ş.
- Bozarıslan, H. (2018). *İmparatorluktan Günümüze Türkiye Tarihi*. çev. Işık Ergüden. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Campbell, M. R. (1991). *The Development of Musical Style Sensitivity in Elementary School- Age Children*. (Dissertation). Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign.

- Cevizci, A. (2020). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. (I. Cilt-İkinci Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2020). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. (II. Cilt-İkinci Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Çetinkaya, Y. (2016). *Müziği Düşünmek*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Çevikoğlu, T. (2017). *Bir Hayâlin Peşinde Klâsik Türk Müziği Yazıları-1*. Ankara: Edebiyat Ortamı Yayınları.
- Demirel, Ş. (2000). “Ateş” Redifli İki Matla Beytinin Karşılaştırmalı Tahlili. (Makale). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.
- Develi, H. (2015). *Osmanlı Türkçesi Kılavuzu 1*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2017). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğruöz, M. D. (2018). *Türkiye’de Modernleşme Sürecinin Müziğe Yansımaları Bağlamında “Klasik Koro” Örneği*. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5909-7212>.
- Dönmez, B. M. (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ergin, M. (2020). *Türkçe Dil Bilgisi*. (2. bs). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Ersönmez, M. (2013). *Güftelerin Dili*. İstanbul: Yayın B Toplumsal Çözüm Yayınları.
- Ginocchio, J. (2006). *Music Style Preference: A Ranking of Musical Styles And Comparison By Age; Gender; Ethnicity; Music Training, And Rural, Suburban, or Urban Upbringing*. Indiana: Ball State University. (Dissertation).
- Gökalp, Z. (2019). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A. Ş.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Ansiklopedisi Kuramlar ve Akımlar*. (Cilt 2, estetik maddesi). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (Der.). (2013). *Gelenegin İcadı: Gelenekleri İcat Etmek*. (Hobsbawm, E.) çev. Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Mesele Kitapçısı.
- Hornby, A. S. etc. (2020). *Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English*. (10th Edition). Oxford: Oxford University Press.
- Huberman, L. (2019). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. çev. Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnalçık, H. ve Seyitdanlıoğlu, M. (Ed.). (2021). *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jeanniere, A. (2018). *Modernite Nedir?* Küçük, M. (Der.), *Modernite versus Postmodernite* içinde (ss. 111-124). çev. Nilgün Tural. İstanbul: Say Yayınları.
- Kanar, M. (2015). *Farsça Dilbilgisi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar ilkeler teknikler*. (36. bs.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Merriman, J. (2020). *Modern Avrupa Tarihi*. çev. Şükrü Alpagut. İstanbul: Say Yayınları.

- Metin, O. ve Ünal, Ş. (2022). *İçerik Analizi Tekniği: İletişim Bilimlerinde ve Sosyolojide Doktora Tezlerinde Kullanımı*. (Makale). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22 (Özel Sayı 2), 273-294.
- Michels, U. ve Vogel, G. (2021). *Müzik Atlası*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San, ve Tic. Ltd. Şti.
- Mutlu, F. A. (2014). *Cumhuriyet'in İlanından Sonra Türkiye'de Çağdaş Müzik Politikaları (1923-1945)*. (Doktora Tezi). <https://tez.yok.gov.tr>
- Nişanyan, S. (2022). *Nişanyan Sözlük Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. (6. bs.). İstanbul: Liberus Kitap.
- Okan, B. (2015). *Müzikte Batılulaşma Hareketleri Işığında Hâşim Bey Mecmûası*. (Doktora Tezi). <https://tez.yok.gov.tr>
- Onions, C. T. (ed.) etc. (1966). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. New York: Oxford University Press. (1st Published)
- Oransay, G. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 6.Cilt: Çoksesli Müzik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, S. (2018). *Cumhuriyetin Müzik Politikaları: Türk Müziği Radyo Yasağı ve 1934 Medyası*. Fırat Kutluk (Der.). İstanbul: H2O Yayıncılık.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A. Ş.
- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Pirenne, H. (2018). *Ortaçağ Avrupa'sının Ekonomik ve Sosyal Tarihi*. çev. Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Quirk, R. (chair) etc. (2014). *Longman Dictionary of Contemporary English*. (6th Edition). Essex: Pearson Education Limited.
- Riggs, S. (1994). *Singing for the stars*. Alfred Music Publishing.
- Sever, M. (2013). *Türk Halk Şiiri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Şenduran, M. ve Özüyılmaz B. D. (2022). *Râst Kâr-ı Nev (Yeni Kâr) Üzerine Bir Çalışma*. (Makale). International Journal of Social Sciences. DOI Number: <http://dx.doi.org/10.30830/tobider.sayi.12.13>.
- Tanrıkörur, C. (2014). *Türk Müziği Kimliği*. (2.bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2018). *Müzik Kültür Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Timur, T. (2017). *Mutlak Monarşi ve Fransız Devrimi*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Tura, Y. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 6.Cilt: Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkik ü Tahkik)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turan, N. S. (1998). (Yüksek Lisans Tezi). *Türkiye'de Çağdaşlaşma ve Müzik*. <https://tez.yok.gov.tr>

- Uçan, A. (2012). *Aramızdan Ayrılışının Kırkıncı Yılında Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Williams, R. (2018). *Anahtar sözcükler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (12. bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, A. (Ed.). (1991). *İslâm Ansiklopedisi*. (Cilt: 3, *arûz maddesi*. Yazar: Nihad M. Çetin. ss: 424-437). İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticâret İşletmesi.
- Yılmaz, A. (Ed.). (1995). *İslâm Ansiklopedisi*. (Cilt: 12, *fasıl maddesi*. Yazar: İsmail Hakkı Özkan. ss: 207-209). İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticâret İşletmesi.
- Yılmaz, A. (Ed.). (2004). *İslâm Ansiklopedisi*. (Cilt: 29, *meşk maddesi içindeki mûsiki bölümü*. Yazar: Nuri Özcan. ss: 374-375). Ankara: Türkiye Diyânet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticâret İşletmesi.
- Yılmaz, A. (Ed.). (2013). *İslâm Ansiklopedisi*. (Cilt: 44, *Zekâi Dede maddesi*. Yazar: Nuri Özcan. ss: 195-196). İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticâret İşletmesi.
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

Notalar

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ol_gulun_gulzari_husnu_badi_mihnet_bu_lmasin.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gulzara_nazar_kildim_virane-misal_olmus.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/dinle_sozumu_sana_direm_ozge_edadir.pdf

[https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kudumun_rahmeti_zevk_u_safadir_ya_re_sulallah\(1\).pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kudumun_rahmeti_zevk_u_safadir_ya_re_sulallah(1).pdf)

<https://defteriniz.com/wp-content/uploads/2018/02/tsm-14567.pdf>

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_0663.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kasr-i_cennet_havz-i_kevser_ab-i_hay.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/beste-i-zencir-i-zulfundur-gonul-ey-dil_rubapdf1606928918.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/muptelayim_bir_periye_dil-sitanim_kim_bilir.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/nice_doyunca_gorem_sen_gibi_nazik-bedeni.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kurban_olayim_gamzene_bir_kez_nazar_eyle.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/hava_guzel_yine_gulsende_gosteris_gunudur.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bulbulum_bir_gule_kim_sevkimi_efzun_eyler.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/severim_can_u_gonulden_seni_tersa_cice_gim.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_1797.pdf

<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/cargahayinipdf1453038105.pdf>

<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/acembuselikayinipdf1453037402.pdf>

<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ussakayinipdf1587291214.pdf>

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ey_lebleri_gonca_yuzu_gul_serv-i_bulendim.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bir_teselli_beklerim_gonlumdeki_bin_yar_eye.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_3356.pdf

<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/acem-asiran-pesrev-neyzen-salih-dedepdf1544698440.pdf>

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_1014.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_1691.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/dil-i_pur-iztirabim_mevce-i_seylabdir_sensiz.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bilmedik_yari_ki_bizden_bu_kadar_gafil_imis.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yine_bir_gul_nihal.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gozumde_daim_hayal-i_cana.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/acem-asiran-saz-semaisi-udi-ibrahim_efendipdf1544698592.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_0363.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_2172.pdf

<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sevdimseniyisve-bazpdf1594491738.pdf>

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/nazirin_yok_senin_ey_mah_yerde.pdf

<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sultaniyegah-sirto-refik-fersan-pdf1590138454.pdf>

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_0081.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_0983.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_0955.pdf

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri_2215.pdf

Videolar

<https://youtu.be/7L3OPOG-nNM> Bekir Sıdkı Sezgin (Ol Gülün Güzlâr-ı Hüsni Bâd-ı Mihnet Bulmasın).

<https://youtu.be/Ppf3Zf2nFNM> Alâeddin Yavaşca (Güzlâra Nazar Kıldım Virâne Misâl Olmuş).

<https://youtu.be/9rxKaVDuPuI> Kânî Karaca (Dinle Sözümü Sana Direm Özge Edâdır).

<https://youtu.be/-2mO0yqgDfY> Kânî Karaca (Kudûmün Rahmet-î Zevk-û Safâdır).

<https://youtu.be/W6V4wmjTm4E> Kânî Karaca (Îlâhel Alemînsin - Zekâî Dede).

<https://youtu.be/NzxTgsgNKA> Alâeddin Yavaşca (Âteş-i Sûzan-ı Firkat Yaktı Cism-ü Canımı)

<https://youtu.be/YbIjCgxibDI> Hâfız Burhan (Nevâ Gazel - Bir elif çekti yine sîneme cânan bu gece).

<https://youtu.be/awFdGkCjLVo> Hâfız Sadeddin Kaynak (Yâ sâhibe'l-cemâlî ve yâ seyyide'l-beşer).

<https://youtu.be/WTPUXdLydcQ> Uşşâk Sâz Semâîsi Dede Sâlih Efendi (Necdet Yaşar İcrâsı).

<https://youtu.be/rfpWBHtv8mY> Acemaşîrân Peşrev Neyzen Sâlih Dede (Niyâzî Sayın İcrâsı).

<https://youtu.be/-Oi3sE11Tvk> Aldım Hayâl-i Perçemim Ey Mâh Dîdeme (Bekir Sıdkı Sezgin icrâsı).

<https://youtu.be/Cm3bMof2Nks> Aldım Hayâl-i Perçemim Ey Mâh Dîdeme (Alâeddin Yavaşca icrâsı).

<https://youtu.be/V6RJF4R5Rao> Aldım Hayâl-i Perçemim Ey Mâh Dîdeme (Doğan Dikmen icrâsı).

https://youtu.be/Zm1DdxKo_VI (Necati Çelik Uşşâk Sâz Semâîsi).

<https://youtu.be/saGXTDsoaSM> (Yurdal Tokcan Uşşâk Sâz Semâîsi).

<https://youtu.be/gys3IdORHK0> (Niyâzi Sayın Bayâtî Taksim).

https://youtu.be/MGj387a0oH8?list=OLAK5uy_kwepxcngm6x4eS87EqHgo2R7K6-Oir2as (Tanbûrî Cemil Bey Nihâvend Taksim).

https://youtu.be/dW6fQlbRGm0?list=OLAK5uy_kwepxcngm6x4eS87EqHgo2R7K6-Oir2as (Tanbûrî Cemil Bey Hüseyinî Taksim).

https://youtu.be/WmeWkVaePIY?list=OLAK5uy_kwepxcngm6x4eS87EqHgo2R7K6-Oir2as (Tanbûrî Cemil Bey Bestenigâr Taksim).

<https://youtu.be/-8GIYCR57eA> (Zeki Arif Ataergin Dilkeşhâverân Şarkı).

<https://youtu.be/RleYXpX-oqE> (Mesut Cemil Hicâz Taksim).



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı: Oğulcan Güven TURAN

Uyruğu: T.C. vatandaşı

Eğitim

Derece/Eğitim Birimi

Mezuniyet Tarihi

Yüksek Lisans: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Lisansüstü Eğitim Fakültesi, Türk Müziği Ana Bilim Dalı.

27.12.2023

Lisans: Gazi Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı,
Ses Eğitimi Bölümü.

08.07.2020

Lise: Ömer Seyfettin Anadolu Lisesi

17.06.2016

İş Deneyimi

2020-2021 Bahar Dönemi: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Misâfir Öğretim Elemanı.

2021-2022 Güz Dönemi: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Misâfir Öğretim Elemanı.

2021-2022 Bahar Dönemi: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Misâfir Öğretim Elemanı.

2022-2023 Güz Dönemi: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Misâfir Öğretim Elemanı.

2022-2023 Bahar Dönemi: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Misâfir Öğretim Elemanı.

2023-2024 Güz Dönemi: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Misâfir Öğretim Elemanı (Devam ediyor).

Yabancı Dil

İngilizce : Okuma: İyi

Yazma: İyi

Anlama: İyi

Farsça : Okuma: Orta

Yazma: Başlangıç

Anlama: Başlangıç

Osmanlıca : Okuma: İyi

Yazma: Orta

Anlama: İyi

Latince : Okuma: Başlangıç

Yazma: Başlangıç

Anlama: Başlangıç



