

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**1950'LERDEN BUGÜNE TÜRK MAKAM MÜZİĞİNİN DEĞİŞİMİ
SÖZLÜ TARİH ÇALIŞMASI**

DOKTORA TEZİ

Togay ŞENALP

Anabilim Dalı: Müzikoloji ve Müzik Teorisi

Programı: Müzikoloji ve Müzik Teorisi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK

EKİM 2012

**1950’LERDEN BUGÜNE TÜRK MAKAM MÜZİĞİNİN DEĞİŞİMİ
SÖZLÜ TARİH ÇALIŞMASI**

DOKTORA TEZİ

**Togay ŞENALP
(414062009)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 14 Eylül 2012

Tezin Savunulduğu Tarih : 30 Ekim 2012

**Tez Danışmanı : Doç. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK
(İTÜ)**

**Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Ruhi AYANGİL (YTÜ)
Prof. Nihal ÖTKEN (İTÜ)
Prof. Nermin KAYGUSUZ (İTÜ)
Doç. Dr. Hülya UĞUR TANRIÖVER
(GSÜ)**

EKİM 2012

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 414062009 numaralı Doktora Öğrencisi **Togay ŞENALP**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**1950'LERDEN BUGÜNE TÜRK MAKAM MÜZİĞİNİN DEĞİŞİMİ SÖZLÜ TARİH ÇALIŞMASI**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı: **Doç. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri: **Prof. Ruhi AYANGİL**
Yıldız Teknik Üniversitesi

Prof. Nihal ÖTKEN
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Nermin KAYGUSUZ
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Hülya UĞUR TANRIÖVER
Galatasaray Üniversitesi

Teslim Tarihi :14.Eylül.2012
Savunma Tarihi :30.Ekim.2012

Sevgili Eşim ile Kara Kedimize ve Makamsal Müziğimizi sahiplenene herkese,

ÖNSÖZ

İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi programı bünyesinde hazırlanan bu doktora tezi çalışması 1950'lerden bugüne Türk Makam Müziğinin müzikal olarak ne yönde değiştiğini ve ne yönlerden değişmeden kalabildiğini incelemektedir. Türk Makam Müziği yüzyıllardan beri değişerek bugüne gelmiş ve makamsal müzik dünyasında kendine has bir üslup oluşturup bunu koruyabilmiştir. Değişimi bir doktora tezinin konusu olarak seçerken, şehirli ve çokkültürlü anlayıştaki bir üst dil olan Türk Makam Müziğinin inceliklerinin bilimsel bir tespitini yapmak ve böylece müziğimizin kimliğini koruyarak gelişmesine hizmet etmek hedeflenmiştir.

Üç bölüm olarak hazırlanan çalışmanın ilk bölümü giriş niteliğindedir; amaç, literatür ve yöntemin sunumundan oluşmaktadır. İkinci bölümde dokuz altbölüm bulunmaktadır. İlk altbölümde çalınan eserler konusundaki değişime, ikinci altbölümde bu eserlerin nasıl öğrenilegeldiği, üçüncü altbölümde hangi çalgılarla ve nasıl bir teknik anlayışla icra edildiği, dördüncü altbölümde ritim anlayışı, beşinci altbölümde makamsal devamlılık, altıncı altbölümde taksim ve gazel anlayışı, yedinci altbölümde kimler tarafından müziğin günümüze taşındığı, sekizinci altbölümde üslup, dokuzuncu altbölümde refâkat bağlamlarında nasıl değiştiği ve değişmekte olduğu tanıklıklar ve bilimsel kaynaklara dayanan analizler üzerinden ortaya konmuştur. Son bölümde tespitlerin sunulması ve önerilere yer verilmiştir.

Bu çalışmanın hazırlanmasındaki katkıları için başta danışmanım Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz'e, pratik fikirleriyle yazım aşamamı kolaylaştıran Prof. Nihal Ötken'e, 2007'den beri Türk Makam Müziği ile ilgili belgesel film projelerimi destekleyip ufkumu açan Prof. Ruhi Ayangil'e, değerli katkılarından dolayı Prof. Nermin Kaygusuz ve Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver'e teşekkür ederim. Aynı zamanda projenin özgün kaynakçası olan sözlü tarih görüşmeleri için başta Agnes Agopian olmak üzere, İnci Çayırılı, Selma Ersöz, Tülin Yakarçelik, Yüksel Kip, Nesrin Sipahi, Serap Mutlu Akbulut, Süheyla Altmışdört, Tülün Korman, Alaeddin Yavaşça, Sadun Aksüt, Cüneyd Kosal, Nihat Doğu, Ahmet Hatipoğlu, Mutlu Torun, Rıza Rit, Nurettin Çelik ve Kemal Demir'e teşekkürlerimi sunarım.

Eylül 2012

Togay ŞENALP
(Akademisyen - Yönetmen)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR.....	xiii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xvii
SUMMARY.....	xxi
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Tezin Amacı.....	4
1.2 Literatür Araştırması.....	4
1.3 Sözlü Tarih Yöntemi.....	6
1.3.1 Sözlü kültürden yazılı kültüre geçerken yöntemin önemi.....	9
1.3.2 Medyanın ve iletişim mesleklerinin yeri.....	10
1.3.3 Yöntemin uygulanması ve çalışmamızın değerlendirilmesi.....	11
1.3.4 Veri toplanması ve değerlendirilmesi.....	12
1.3.4.1 Verinin toplanması.....	12
1.3.4.2 Verilerin değerlendirilmesi.....	13
1.4 Sözlü Tarih Çalışmasına Genel Bakış.....	14
1.4.1 Çalışmanın uygulama alanı.....	14
1.4.2 Görüşme yapılmış kişilere bakış.....	15
1.4.3 Görüşmelerin faydalı olacağı araştırmalar.....	16
1.4.4 Görüşmelerde kültürel kimlik ve Türk Müziğinin bugünkü yeri.....	17
1.4.5 Görüşmelerin dokuz kavram altında sıralandırılması.....	20
2. 1950'LERDEN BUGÜNE TÜRK MAKAM MÜZİĞİ VE DEĞİŞİM.....	23
2.1 Fasıl.....	23
2.1.1 Fasıl kavramının tanımı ve değişim.....	23
2.1.2 Tarihte fasıl geleneği.....	24
2.1.3 Fasıl bilmenin önemi.....	24
2.1.4 Form olarak fasıl.....	25
2.1.5 Fasıl ve dini müzik.....	26
2.1.6 Ev toplantılarında fasıl geleneği.....	27
2.1.7 Fasılda makamsal bütünlük.....	28
2.1.8 Fasılda maharet: eserleri birbirine bağlamanın önemi.....	29
2.1.9 Fasılın ortalama süresi.....	29
2.1.10 Fasıl ve repertuar.....	30
2.2 Meşk.....	32
2.2.1 Temel eğitim yöntemi olarak meşk.....	32
2.2.2 Eserlerin hafızaya alınmasında meşkin önemi.....	33
2.2.3 Meşkin yapılış şekli.....	34
2.2.4 Meşk ve mevlevi dergâhları.....	35
2.2.5 Eserlerin hafızaya alınmasında iletişim teknolojileri.....	35
2.2.6 Meşk ve nota.....	37

2.2.7	Farklı müzik türlerinde meşk yöntemi.....	38
2.3	Çalgı ve Ses.....	39
2.3.1	Çalgıların seçilmesi	40
2.3.2	Otodidakt müzisyenler	41
2.3.3	Ders alan müzisyenler	42
2.3.4	Virtüözite kavramının değişimi.....	42
2.3.5	Çalgılarda değişim.....	43
2.3.6	Ses tekniğinde değişim	44
2.3.7	Türk makam müziğinde koro şefliği	45
2.3.8	Tercih edilmeyen çalgılar	45
2.4	Usûl.....	47
2.4.1	Usûllere genel bakış.....	47
2.4.2	Büyük usûllerin bilinirliğinin azalması.....	49
2.4.3	Usûl değişikliği yapılması.....	51
2.4.4	Serbest usûl	51
2.4.5	Usûl çeşitliliği	52
2.4.6	Usûllerde giderin/temponun önemi	53
2.5	Makam	53
2.5.1	Tarihi süreçte makamsal devamlılık.....	53
2.5.2	Makam müziğinde Osmanlı-Türk üslubu	55
2.5.3	Makam kavramının tanımı	55
2.5.4	Makamın tonal müziğe kıyasla tanımı.....	56
2.5.5	Türk makam müziği ve tonal müzik arasında etkileşim	57
2.5.6	Makamların bilinirliği ve değişim	58
2.6	Taksim Ve Gazel.....	59
2.6.1	Batı müziğine kıyasla taksim ve gazelin tanımı.....	59
2.6.2	Taksim sanatçıları ve gazelhanlar	61
2.6.3	Doğaçlamanın öğrenimi.....	62
2.6.4	Taksim yapmada makamsal hakimiyet ve besteciliğin önemi	63
2.6.5	Taksimle taksimi yapan kişinin kişiliği arasındaki ilişki.....	64
2.6.6	Taksim ve gazelin nadirliği.....	64
2.7	Makam Müziğindeki Nakil Zinciri.....	65
2.7.1	Doğu kültüründe bilgi zincirinin önemi.....	65
2.7.2	Medyanın nakil zincirindeki yeri	66
2.7.3	Çalgı sanatçılarında nakil zinciri.....	67
2.7.3.1	Tanburda nakil zinciri	67
2.7.3.2	Kanunda nakil zinciri	68
2.7.3.3	Kemençede nakil zinciri.....	69
2.7.3.4	Kemanda nakil zinciri	69
2.7.4	Solistlerde nakil zinciri	69
2.8	Üslup.....	71
2.8.1	Batı sanatına kıyasla üslubun tanımı	71
2.8.2	Tavırla genel üslup arasındaki bağın önemi	72
2.8.3	Genel üslup olarak Osmanlı/Türk üslubu	73
2.8.4	Genel üslup içinde tavrın yeri	74
2.8.5	Üsluplu olarak yeniyi aramak	75
2.8.6	Piyasa tarzı – klasik üslup ayrımı.....	75
2.8.7	Klasik üslup içinde tavrı kurmak.....	76
2.8.8	Klasik üslubu koruyarak batılılaşmak	77
2.9	Refâkat.....	79

2.9.1	Refâkatın önemi ve değişim	79
2.9.2	Refâkatte eşzamanlılık ve Vecihe Daryal	80
2.9.3	Sazın solisti geriden takip etmesi.....	81
2.9.4	Sazın solisti dinlemesinin önemi	82
2.9.5	Solistin saza liderlik etmesi	82
2.9.6	Refâkat edilen solistler	83
2.9.6.1	Sadun Aksüt'ün refâkat ettiği solistler	83
2.9.6.2	Cüneyd Kosal'ın refâkat ettiği solistler	83
2.9.6.3	Nihat Doğu'nun refâkat ettiği solistler	85
3.	SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	87
3.1	Fasıl Konusundaki Tespitler.....	87
3.2	Meşk Konusundaki Tespitler.....	88
3.3	Çalgı Ve Ses Konusundaki Tespitler	88
3.4	Usûl Konusundaki Tespitler.....	89
3.5	Makam Konusundaki Tespitler	90
3.6	Taksim ve Gazel Konusundaki Tespitler	91
3.7	Nakil Zinciri Konusundaki Tespitler	91
3.8	Üslup Konusundaki Tespitler	92
3.9	Refâkat Konusundaki Tespitler	92
3.10	Kimlik ve Değişim.....	93
3.11	Öneriler.....	94
KAYNAKLAR.....		97
EKLER.....		101
ÖZGEÇMİŞ		119

KISALTMALAR

TMM	: Türk Makam Müziği
TSM	: Türk Sanat Müziği
THM	: Türk Halk Müziği
KTM	: Klasik Türk Müziği
Kİ	: Kitle İletişim
KİA	: Kitle İletişim Araçları
TV	: Televizyon

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 1.1 : Kültür karşılaştırma çizelgesi.	2
--	---

1950'LERDEN BUGÜNE TÜRK MAKAM MÜZİĞİNİN DEĞİŞİMİ SÖZLÜ TARİH ÇALIŞMASI

ÖZET

1950'li yıllardan bugüne olan süreç Türk Makam Müziğinin bir yandan geleneksel olarak devam ettirildiği bir yandan aksi yönde büyük bir dönüşümün yaşandığı önemli bir dönemdir. Dönemi, içerden yaşayan müzisyenlerin gözünden öğrenmek yakın tarihimizi ayrıntılı olarak oluşturmak ve değerlendirmek açısından çok önemlidir. Çalışmanın amacı şehrli ve çokkültürlü anlayıştaki bir üst dil olan Türk Makam Müziğinin bugüne ulaşabilmiş inceliklerinin bilimsel bir tespitini yapmak ve böylece müziğimizin kimliğini koruyarak gelecekte var olmasına destek olmaktır.

Çalışmayı gerçekleştirebilmek için literatür taraması ve sözlü tarih görüşmeleri yapılmıştır. Görüşmelerin kayıtları kopyalanıp incelendikten sonra deşifreler hazırlanmıştır. Ardından görüşmelerin değişim adına işaret ettiğı temel başlıklar ayrıştırılmış ve görüşmeler bu başlıklar üzerinden tekrar analiz edilmiştir. Görüşmelerden ortak bir anlatı oluşturulması için iki senelik bir süre ayrılmıştır.

Görüşülen kişilerin hassasiyetleri göz önünde tutularak makamsal müziğimizin kimlikli olarak devam ettirilmesi için özen gösterilecek müzikal hususlar dokuz başlık etrafında toplanmıştır. Kurumsal konular analiz kapsamı dışında bırakılmış çalışma müzikal unsurlarla sınırlandırılmıştır.

Değişimin değerlendirilmesinde yararlanılan dokuz kavram şu şekilde sıralanmıştır; Fasil-Repertuar, Meşk, Çalgılar ve İcra Teknikleri, Usûl Bilgisi, Makam Bilgisi, Taksim-Gazel, Nakil Zinciri, Üslup, Refâkat.

İlk bölüm, tez çalışmasının amacı ile yöntemlerini ve kapsamını içeren bir giriş niteliğindedir.

İkinci altbölümde dokuz başlık altında değişim ortaya kondu. İlk altbölümde fasıl kelimesinin büyük bir anlam kaymasına uğradığı ortaya kondu. Görüşülen kişilerin çocukluk dönemlerinde halen tüm formlarıyla makamsal bütünlük içinde bir buçuk saat süren müzik buluşmalarının yapıldığı tanıklıklarla tespit edildi. Bu anlayıştaki fasılların eğlence mekânları dışında amatör katılımcılarla birlikte evlerde de sosyal yaşamın bir parçası olarak yaşandığı tespit edildi. Bugün ise fasılın sevilen alaturka şarkıların okunduğı hoşça vakit geçirme programı olarak anlaşıldığı görüldü. Öte yandan makamsal bütünlük olmasa da makamsal benzerlik yoluyla akıcılığın gözetildiğı, kısaltılmış olsa da başında ve sonunda saz eseri çalınmaya devam edildiğı ortaya kondu. Sosyal olarak evlerde buluşma vesilesi olmaktan çıktığı tespit edildi.

İkinci altbölümde meşkin 1950'li yılların başında ve görüşülen kişilerin müziğı öğrenme dönemleri süresince en güvenilir eğitim yöntemi olarak görüldüğü ve yapılageldiğı tanıklıklarla ortaya kondu. Meşkin hafıza yönünden önemi vurgulandı. Notanın bu dönemde iyice yaygınlaşan fakat yine de hala tek başına eksik kabul edilen bir makamsal müzik aktarım aracı olarak müzik dünyamıza yerleştiğı görüldü.

Üçüncü altbölümde çalgı seçimleri yönünden önemli bir değişikliğin olmadığı fakat icra tekniklerinde değişimin gerçekleştiği görüldü. Çalgılarda geleneksel anlamda makamsal hâkimiyet ve batılı anlamda teknik virtüözitenin beraber aranmaya başlandığı bir döneme girildiği dikkat çekmektedir. Bu dönemin müzisyenlerinin önemli bir kısmının otodidakt olduğu tespit edilmiştir. Görüştüğümüz çalgı sanatçılarının teknik virtüöze olarak, işaret ettikleri genç kuşakların ise makamsal hâkimiyet açısından zayıf oldukları görüşü hâkimdir. Ses sanatçılarının tamamının batılı ses eğitiminden az ya da çok da olsa geçtikleri ve bu etkiyi seslerinde taşıdıkları görülmüştür.

Dördüncü altbölümde görüşülen kişilerin gençlik yıllarında büyük usûllerin geçerli olduğu ve zamanla kullanımlarının azaldığı, küçük usûllerde de kullanımdaki çeşitliliğin azaldığı tespit edildi. Usûllerin içselleştirilmek için büyük çaba gerektirdiği, hata yapılmaması gereken bir konu olduğu görüşmelerde öne çıktı ve giderlerin yani temponun şarkı içinde değişebileceği, önce ya da arkasından gelen şarkıya göre de şekil alabileceği hususunun altı çizildi. Usûllerdeki en temel değişikliğin usûl zenginliğinin bilinirliğinin azalması olarak görüldü.

Beşinci altbölümde görüşülen kişilerin çoğunluğunun gençken öğrendikleri bazı makamların unutulduğuna şahit oldukları görüldü. Makamsal çeşitliliğin ve makamlar arası geçiş becerisinin, çeşni hâkimiyetinin azalmasının bu dönemde yaşandığı, merakın azaldığı görüşü öne çıktı.

Altıncı altbölümde bir ustalık konusu olan taksim ve gazelde yaşanan değişim ortaya konuldu. Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıtkı Sezgin'den bugüne yaşanan sessizlik hesaba katıldığında gazelhanlığın devam etmediği ve üst başlıkta incelenen makam konusundaki değişim doğrultusunda taksimde lezzetin azaldığı, teknik virtüözitenin arttığı görüşü öne çıktı.

Yedinci altbölümde bu makamsal müziğin görüşülen kişilerden geriye giderek kimlerden kimlere geçerek bugüne ulaştığı tespit edilmeye çalışıldı. Bugün yaşayan müzisyenlerin örnek aldıkları kişilerden geriye doğru kaynak taraması yapılarak gidildiğinde Safiye Ayla, Münir Nurettin Selçuk, Tanburi Cemil Bey, Dede Efendi ve Tanburi İzak'ın öne çıktığı yani III. Selim dönemine dek benzer müzikal hatlarla geri gidilebildiği görüldü.

Sekizinci altbölümde hem genel anlamda hem de şahsi anlamda üslup kelimesinin nasıl anlaşıldığı ve nasıl bir değişime uğradığı ortaya konuldu. Türk Makam Müziğinin genel üslubunun makamsal müzik dünyasında çokkültürlü ve batıya nispeten yakın Osmanlı üslubunun devamlılığıyla oluştuğu görüldü. Şahsi özellikte olan tavrın genel üslubu devam ettirdiği durumlarda kabul gördüğü sonucuna varıldı. Piyasa tarzının ise klasik üslubun sadeliğini tehdit ettiği görüşünün genel kabul gördüğü anlaşıldı.

Dokuzuncu altbölümde hanende ile sazende arasındaki ilişkide refâkat anlayışının önemi ortaya konuldu. Hanendelerin solisti dinleyerek solisti biraz geriden takip edip neredeyse aynı zamanda aynı sesi vermelerinin uyum açısından önemi olduğu ve bunun tempoda ve seslerde soliste yorum yapma fırsatı tanınmasının önemli kabul edildiği tespit edildi.

Üçüncü ve son bölümde 1950'ler itibari ile fasıl, meşk, çalgılar ve icra teknikleri, usûl, makam, taksim ve gazel, nakil zincirindeki kişiler, üslup, refâkat başlıkları altında sonuçlar ayrıntılı olarak ortaya kondu. Dönemin temel değişimi olan müzikte batılılaşma üzerinden bu değişimlerin değerlendirilmesinin ardından, çözüm önerilerine geçildi. Çözüm önerilerinde incelenen döneme bakarak sivil toplum örgütlenmesi ve medya ile makamsal müziğin gündemdeki yerini arttırması hedeflendi.

THE CHANGE OF TURKISH MUSIC FROM 1950'S ORAL HISTORY PROJECT

SUMMARY

This study, which has been conducted as doctorate thesis in the Istanbul Technical University Social Sciences Institute, Department of Musicology and Music Theory, Program of Musicology and Music Theory, consist of three main sections. The purpose of the study is to analyze the change and the continuity in Turkish Maqam Music from 1950's.

It was decided to review the literature and do an oral history project. The oral history project has been realized with the contribution of Ottoman/Turkish Music Center of Agnes Agopian between 2008-2010. Via the sensibility and memories of interviewed musicians who was born between 1925-1944, the musical key points of Turkish Maqam Music tradition has been determined.

Nine key points has been discovered; Fasıl (Repertory), Meşk (Traditional Teaching System), Instruments and Playing Techniques, Usûl (Rhythm), Makam (Maqam-Mode), Taksim-Gazel (Instrumental and Vocal Improvisation), Transmission Chain, Üslup (Style), Refâkat (Accompaniment).

The first section serves as an introduction which includes the aim, methods and content of the thesis. The aim is to find a solution for a Turkish Music who keeps his identity and who open him self to the world culture in the same time. The pentatonic music who were the music of Turks before maqam is not used anymore. The same thing is happening today with maqam music also. Turkish music is loosing his identity second time. Today tonal music is used much more than maqam music in Turkey and the pentatonic is forgotten. For a music who can be modern and traditional in the same time we have to analyse the traditional music of Turkey and keep learning in the same time western music. In this project we have used oral history methodology for analysing the current situation of maqam music. Twenty musicians gave us their life stories and their memories about music. Every interview has recorded in two days and the duration is six or eight hours. The musicians with whom we have done oral history interview are; Alaeddin Yavaşca, İhsan Özgen, Mutlu Torun, Ahmet Hatipoğlu, Cüneyd Kosal, Erol Deran, Nihat Doğu, Kemal Demir, Nurettin Çelik, Rıza Rit, Nevzat Atlığ, Sadun Aksüt, Süheyla Altmışdört, İnci Çayırılı, Nesrin Sipahi, Serap Mutlu Akbulut, Tülün Korman, Tülin Yakarçelik, Yüksel Kip, Selma Ersöz. Generally they are instrument players, choir teachers and soloists who were active between 50's and 80's. This interviews has proved that maqam music knowledge is not asked anymore today as much as before. As the culture is developed with oral tradition in Turkey oral history methodology is an important methodology for describing and analysing a cultural matter.

The second section consist about nine key points discovered. During the interviews we have discovered that there are some important points that every musician want to talk about. We have talked about what they were playing, what they have learned about their masters and how, what they have taught and how, the rhythms that they

have used, the maqam that they have used, their opinion about improvisation on maqam music, style, transmission chain, accompaniment. The first subsection about the term “Fasil”. It has been discovered that the meaning of the word has been changed in this period. When the interviewed people were child the “fasıl”s were a performance who were generally one and half an hour and performed in one maqam, consisted from several forms and it was also performed for social reasons in homes. Today it’s performed in professional purposes in restaurants, it’s no more in one makam and the most of musical forms are forgotten. However maqam coherence and continuity in performance is still important.

The second subsection is about how they have learned this music. It has been proved that this music tradition has to be learned via a master, by memory. The musical notes are more and more used but still some notes are not written exactly. It has been seen that the radio was a common teacher between these musicians.

The third subsection is about the instruments and the meaning of the virtuosity. The instruments were nearly same but the meaning of virtuosity is changing. The old musicians were strong on maqam knowledge but weaker than youngs on technical ability on westerner sense of the term. The vocalists were all been influenced by westerner singing style.

The fourth subsection consists of the change on rhythmic tradition. The big rhythms (Usûl like 14/8 or 24/8) are used less and less and the variety of the little (Usûl like 5/8 or 6/8) rhythms has decreased.

The fifth subsection is about the maqam’s. Several maqams that interviewed people know are not playing commonly today. They think that while doing music the ability of passing from a maqam to another asks a master level on maqams and it’s also decreasing.

The sixth subsection is about improvisation. After Munir Nurettin Selçuk and Bekir Sıtkı Sezgin they think that there is no more vocal improvisation and in the instruments the technique has been improved but the composition ability on maqam is weaker.

The seventh subsection is about the chain, the reference person said by the interviewed musicians. Safiye Ayla, Münir Nurettin Selçuk, Tanburi Cemil Bey, Dede Efendi are commonly said so we can go back until Tanburi İzak and Selim the Third period.

The eighth subsection is about the style. The interviewed people point us that in this music tradition the style can be understood by the continuity of general style who is Ottoman Style of Maqam Music and personal style is accepted if it’s different from the others and also a continuity of classic style. They think that the classic style today is threatened by commercial style.

The ninth subsection is about the accompaniment understanding. The soloist must be listened and followed every moment by the instrumentalist.

The third and last section serves to show the relationship between the sections, showing the change in general sense and also related to the westernisation in music and discuss the modern transmission methods for the continuity of this style and its characteristics. Consequently Turkish traditional maqam music has changed a lot in the last 250 years and especially in the last fifty years. The youngs are not generally interested to learn this music from the old experienced people. When they learn they

don't learn the same repertory. Today the old repertory seems hard to learn and too slow to feel for most of the youngs. Even the language is different; a young person has to use an ottoman-turkish dictionary to understand the lyrics. The methodology of learning is not based on memorisation anymore. The notes are used, on the other hand as the some notes are not written precisely the memorisation is always important but not as much as before. The big rythms are not learned and used anymore so the memorisation of old compositions becomes harder. The big rythms are also helpfull for memorisation of complicated and hard instrumental pieces. The variety on little rythms also are not known as much as before and not used in the new compositions. They genarally talk about the existence of five hundred musical maqams but if today someone get a book of popular maqam music songs he can note find more than thirty maqam. In fact there is no problem on that because the maqams is based on "çeşni". The çeşni means flavor. This little flavors formed of maqamic tetrachord, pentachord give us the capacity of inventing new maqams. There are some living musicians who invent new makams even today like Ruhi Ayangil and his "Vecd-i Dil" maqam. On the other hand this is not a common and popular musical way anymore. The youngs are generally far from discovering the old maqams and inventing the new ones. Improvisation has changed his sense also. Improvisation with maqam music ability has decreased. Technical level has improved but this understanding is like on the tonal music, the technical ability has been improved. So if we care about cultural identity and the continuity of maqam music the use of several maqams are also important while doing improvisation. Starting from one maqam, passing to an another, coming back is the must of a maqam music improvisation. As the mastering of the maqams and his flavors are not like before the power of maqamic expression is not strong enough generally. As the youngs are not generally trying to learn maqam music, they don't go and ask the old experienced people and this experinced people don't talk about their masters and what they have learned from them. So the oral tradition, the transmission chain is not working anymore. When this communication between young and old musician start they talk about the masters of their masters and this way of thinking put them in communication with their past, ancestors. This communication between old and young about maqam music is not common today. The style is threatened by commercial style. The classical style is rarely used but still is accessible. The accompaniment understanding has changed also. Today young people who learn maqam music can play perfectly a song but if he doesn't follow the solist vocalist or solist instrumantalist, if he plays only the notes he will be wrong. In this maqam music feeling the moment is so important that the solist can change the tempo even the notes and the other musicians has to follow the solist as the moon follows the earth.

Today learning only maqam music is not enough for expressing the music of the modern times but letting maqam music like the pentatonic music can not lead Turkish music culture to a better place. During our research we have discovered that medias and non governmental organisations collaboration can help to the contunuity in musical culture. By making worldwide maqam music festivals, tonal-maqam music synthesis workshops and contests, radio programs, public relation works we can show the musical meaning of maqam music and even of pentatonic music and promoting the modern and deep musical synthesis in Turkey as well as in the world.

1. GİRİŞ

Bugün kültürün birçok alanında geleneksel değerlerin ve becerilerin kaybolmakta oluşu aktarılamayışı ya da yeterince yeniden üretilemeyişi yani kültür zincirindeki zayıflıklar özellikle Doğu Kültüründeki birçok farklı kesimi ve bu bilgilerin uygarlık açısından öneminin farkındaki batılıları rahatsız etmektedir. Bu bir kesimi değil toplumun tamamını ilgilendiren ve toplumun birbirine uzak kesimlerinden birçok insanın sahiplendiği ya da kaybettiği toplu bir kimlik sorunudur. Aktarılamayan makamsal müziğimiz olduğu kadar bir bütün olarak kim olduğumuzdur. Modernleşme ve günümüzün teknolojik hayatına uyum gösterme gerekliliği değişimin hızına hız katmakta kimlikli olarak değişebilmeyi daha zorlu bir süreç haline getirmektedir, öte yandan araştırma kapsamında makamsal müzikte ilerlemek isteyenler için bu dezavantajın dahi bir fırsata dönüştüğü sadece radyo ile müzikal bilgilerin ilerletilebildiği görüldü. Bu süreçte daha dinamik, açık görüşlü ve esnek hamleler ve özellikle iletişim teknolojileriyle uyumlu bir atılımla eskiyi yenide eritmenin ve böylece kişilikli bir yeni kimliğin kendini üretmesinin bir yolu bulunabileceği düşüncesindeyiz. Kültürlerarası anlayışa önem veren bakış açısının incelenmesi ve farklı kültürlerin bakışlarının kültürlerarası denge prensibine uygun bir terkipde kullanılması ve ürünlerin medya imkânlarıyla yaygınlaştırılması ile Türk Makam Müziği'nin değişimine yön verebilir, değişmiş ve değişmekte olan dünyada kimlikli bir şekilde eskiyle bağı güçlü aynı zamanda dünyanın tüm renklerine ve imkânlarına açık bir Türk Müziği eser üretimi yolu açılabilir.

Sözlü tarih çalışmaları genellikle olmakta olanı tespit ederken onu değiştirmenin yollarını da görünür kılar. Bu çalışma Türk Müziğinin devamlılığı gözetilmek istendiğinde hangi noktalara tutunulacağını ortaya çıkarmaktadır. Türk Makam Müziğinin kimliğini oluşturan önemli özelliklerinden biri makam dünyasında doğu-batı kültürleri arasında sergilediği dengeli duruştur ve sadece altmış yıl öncesine kadar yeri tonal değil makamsal müzik dünyasındadır.

Kültürlerarası denge prensibini gözetmek için makam müziğimizin tarihi ve geleceği açısından önemli diğer kültürleri de tanımlamak gerekmektedir. Makamsal müziğin

Türk Tarihinde karakteristik olarak İslamlaşma sonrasında Osmanlı Döneminde olgunlaştığı göz önünde bulundurularak aşağıdaki çizelge etkileşimde olunan temel kültürel yönlerin tartışılması için faydalı bulunarak tarafımızdan önerildi:

Çizelge 1.1 : Kültür karşılaştırma çizelgesi.

Amerika	Fransa	Osmanlı	Uzakdoğu-Hint Eski Türk
Materyalist Diyalektik	Materyalist Diyalektik	Ruhsal-Zihinsel Alanda Diyalektik	Ruhsal-Zihinsel Alanda Diyalektik
Tonal Müzik + Afro ve İspanyol Etkisi	Avrupa Tonal Müzik	Ortadoğu –Balkan Makamsal Müzik	Pentatonik ve Güney Asya Makamsal Müzik

Amerikan kültürü bugünü etkilemektedir. Fransa merkezli Avrupa kültürü 200 yıldır etki etmektedir. Osmanlı Ortadoğu ve Balkan kültürünün karışımında filizlenmiştir ve geçmişinde Eski Türk kültürü izleri taşımıştır. Bu kültürlerin birbirinden her zaman kesin çizgilerle ayrılabilceği ya da her zaman ayrı yaşamış olduğu elbette iddia edilmemektedir. Bugün Arap kültürü de etkilerini sürdürmektedir. Çizelgedeki bu ayırım makamsal olmak vasfının dışında bir imparatorluk müziği devamı olma vasfıyla senteze her zaman açık olan Türkiye Cumhuriyeti dönemi Makamsal Müziğimizin muhtemel beslenme yollarını görmek açısından faydalı görülmüştür. TMM'nin geçmişi ve geleceğini belirlemekte olan kavramlardan biri kültürlerarası etkileşim olarak öne çıkmaktadır.

Kültürlerarası ilişkiler ve etkileşim insanlık tarihinin önemli olgularından birisidir. Göç, ticaret ve ticaret yolları, savaş, hükümlanlık, koloniler, kültür emperyalizmi, misyonerlik gibi değişik karşılaşmaların yoğunluğu ve ilişkilerin biçimi kültürlerin birbirlerini etkileme derecesini belirlemiş, birçok toplumda belli öğelerin bir kültürden diğerine entegrasyonu, baskın bir kültür çerçevesinde asimilasyonu ya da segregasyonu, kültürleşme ve benzeri şekillerde nitelendirilebilecek çeşitli sonuçları doğurmuştur. Kültürün vazgeçilmez bileşenlerinden olan müzik de, bu tür süreç ve oluşumların dışında kalmamıştır. Doğudan batıya, kuzeyden güneye çeşitli yönlerde müziksel iletişim ve etkileşimler tarih boyunca süregelen ve günümüzde de devam etmektedir (Okakuro, 2001:48).

İmparatorluk dönemi sonrası ani bir kültürel değişim yaşamış iki uzak asya ülkesine bakmak faydalı olacaktır. Örneğin Çin ve Japonya'da batılılaşma hareketlerinin bir sonucu olarak Avrupa Sanat Müziği yaygınlaşırken, Uzakdoğu müzikleri de Avrupa'da 20. yy. başındaki egzotik arayışlarda kullanılmışlardır yani etkileyen ve baskıcı olan bir kültür dahi kültürlerarası etkileşim kavramından etkilenen olarak

payını alabilmektedir. Kùltùrlerarası etkileşimin olmadığı saf bir kùltùr hedeflenmesi hele şehirli kùltùrler için mümkün değildir. Amerika'nın bazı ùlkelerinde yaşayan Afro-Amerikan ve İspanyol-Amerikan mûzik türleri de, farklı kùltürel karşılaşmaların ürünlerindendir.

Makamsal Mûzik Geleneğinin bilinçli olarak Batı Tonal Mûziği ile etkileşime girmesi Donizetti'nin Mızıkâ-i Humayun'a gelişinden beri arttı. Osmanlı İmparatorluğundan Türkiye Cumhuriyeti yönetimine geçildiğinde de bu etkileşim ve arayışlar devam etti. Adnan Saygun'un köçekçeleri, Ferid Alnar'ın "Kanun Konçertosu" bu kaynaştırma çalışmalarının farklı örnekleridir. Yalçın Tura ve Ruhi Ayangil buluşmasıyla İş Bankası yayınlarından çıkan Ruhi Ayangil şefliğindeki "Tura Şarkıları" albümü (Ayangil,1999) ve "Cumhuriyet Çınarı Ferid Alnar" (Ayangil, 2009) albümü yukarda anlatılan kùltùrlerarası etkileşimin mûzikal örnekleri olarak değerdendirilebilir. Eğer Avrupa merkezli Batı Dûnyası ile Osmanlı İmparatorluğu 18. ve 19. yüzyıllarda bu denli kuvvetli bir şekilde karşılaşmasaydı ve 20.-21. yüzyıllarda Türkiye Cumhuriyeti bir yandan istemese de Osmanlı Kùltürünü devam ettiriyor olmasaydı bu albümler kuşkusuz doğmayacaktı. Albümün, 17. Yüzyıl Osmanlı dönemi Türk Makam Mûziği'nin aynı yüzyıllar itibari ile dilini oturtmaya başlamış çoksesli tonal Batı Mûziğinin iki yüzyıl sonra buluşması ile rengini bulduğu söylenebilir. Bu gibi albümlerin varolması, sayılarının artması ve insanlara ulaştırılması şiddet ve ekonomik istismar yönleri çoğunlukla ağır basan kùltùrlerarası karşılaşmaların en önemli tesellisidir. Bugün uluslararası fonlar ile kùltùrlerarası etkileşimin artması teşvik dahi edilmektedir. Kùltùrlerarası buluşmalar dûnyadaki ulaşım ve iletişim imkânlarının artması, ekonomilerin birbiri içine geçmesiyle artık azalmayacak şekilde hep artarak devam etmektedir fakat makamsal mûzik dilini koruyan karışımlar çoğunlukta değildir. Bu durumda daha kişilikli karışımların yolunun açılması için bu tür çalışmaların ve öncüllerinin geleceğın müzisyenlerine ulaştırılması gerekir. Bu da günümüzde, tezin çözüm önerileri bölümünde bahsi geçen medya çalışmaları imkânları ve sınırlılıkları dâhilinde yapılabilir. Çalışma kapsamında gördük ki medya her zaman karamsar örnekleri beslemiyor; bu mûziğin devam edebilmesinde özel yayıncılığın başladığı seksenli yıllara kadar büyük faydaları olduğu görüldü.

Makamsal ve tonal müziğin ifade imkânlarının bulunduğu bu eser ve benzerleri üzerinden kitle iletişim yayınları genel olarak tarandığında Türk Makam Müziğindeki değerli ve özellikle yenilikçi eserlerin kültür endüstrisinde pek de yerbulamadığı görülmektedir. Kitle iletişimin üretim zorunlulukları göz önünde bulundurulduğunda bu elbette anlaşılabilir. Reyting açısından tutacağı tahmin edilebilir formüllerin uzağındaki eserlere yer vermenin büyük ticari imkânlarla yapılan yayıncılık açısından ne kadar riskli olduğu da ortadadır. Bugün yine de bu tür eserlerin Kitle İletişimin yeni imkânlarıyla yani sosyal medya ve tematik kanallar aracılığıyla insanların erişimine açılması daha olası görünmektedir. Nitelikli bir değişime zemin sağlamak için kitle iletişimin üretim ve tüketiliş dinamikleri iyi tetkik edilmelidir ve eleştirilerle çözüm önerileri bu gerçeklere bakılarak hazırlanmalıdır.

Sözlü Tarih çalışması yakın gelecekte kültürlerarası etkileşimler arasında eriyip gidecek ya da kendi temellerini sağlamlaştıracak TMM'nin hangi yönlerini son yarım yüzyılda kaybedip hangi yönlerini koruyabildiğini tespit etmek için önemlidir. Bu müzik dilinin ölü bir dil olmak yolunda mı olduğu, eğer böyle bir tehlike varsa çözümlerin nerde aranacağı, bu müziği kendisi yapan şeyin neler olduğu sözlü tarih yöntemiyle cevapları bulunabilir sorulardır. 20 sanatçıyla yapılmış olan görüşmeler yakın geçmişe böylece günümüze genel bir bakış imkânı sağlamak açısından nadir bir çalışmadır.

1.1. Tezin Amacı

Türk Makam Müziği'ndeki değişimi anlamak ve devamlılığın hangi unsurlar üzerinden desteklenebileceğini tespit etmek bu tezin nihai amacıdır. Böylece süregiden değişime bilinçli ve kimlikli ve bir o kadar da üslubumuzun çokkültürlü yapısına uygun bir şekilde dünyanın renklerine açık bir anlayışla katkıda bulunabilmek amaçlanmıştır.

1.2. Literatür Araştırması

Kültürel müzikoloji alanındaki makamsal müzik konulu bilimsel bir çalışmada iki kültürün bakış açısına da mümkün olduğunca dengeli şekilde değinmenin gerekli olduğu düşünüldü. İki ayrı kültürel bakışı aynı anda anlamak ve değerlendirmek için

eleştirel tarzdaki etnomüzikoloji okumalarına, kültürle ilgili literatüre yer verildi. Anahtar kelimelerden birisi etnomüzikolojinin son yıllarda öne çıkan “cross-cultural understanding” (kültürlerarası anlayış) kavramı oldu. Etnomüzikolojide yöntem tartışması ve yeni bir yöntem önerisi kitabı olan *Shadows on the Field* adlı kitapta “fieldwork” yani alan araştırması üzerine yapılan eleştirel yaklaşımlar bu çalışmanın temel yaklaşımını da etkiledi. Etnomüzikolog Gregory F. Barz ve Timothy J. Cooley’ın derlediği ondan fazla makalenin bir arada olduğu bu kitap kültürel olarak ‘öteki’ kavramının meşruiyetini sorgulayan duruşuyla batı dünyasının kültürel müzikoloji alanındaki yeni bakış açısını ortaya koyuyor. Ötekini olduğu haliyle anlayabilecek kaliteli çalışmaların kültürlerarası anlayış ile mümkün olacağını göstererek son 300 yıllık batı merkezci etnomüzikolojideki baskın görüşten ayrılmış oluyor. Kültür ve kimlik kavramlarını, araştırmacının sahadaki varolma şeklini, gözlemlerini yazma sürecini tartışıyor. Bu bakış açısı kültürel gözlüklerimizin önemini hatırlatıyor.

Türk Müziğinin Makamsal boyutunu ve geçmişini değerlendirirken Gazimihal’in *Türk Askeri Mızıkaları Tarihi*, Cinuçen Tanrıkorur’un *Osmanlı Döneminde Türk Musiki*, Cem Behar’ın *Musikiden Müziğe* ve *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* kitaplarından, Bülent Aksoy ve Ruhi Ayangil’in makalelerinden öncelikli olarak faydalanıldı. Bu kitaplarla Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyetine geçişin makamsal müziğe nasıl yansıdığı ve müzikte hangi özelliklerin kaybının kimlik kaybına yol açabileceği konusunda fikirler alındı. Gazimihal’in çalışması geçmişle kopartılmaması gereken bağın önemine ve eğitimde modern ve kimlikli bir kültürel dirilişin zorluklarına dikkat çekmektedir. Cinuçen Tanrıkorur bu müziğin icracılarında aranan nefis terbiyesi ve tevhid boyutunu vurgulamaktadır. Ruhsal yolculuk elbette her kültürde vardır ama bu müziğin merkezindeki yerinin unutulmasının kimliksizleşmeye gidebileceğini düşünmektedir. Cem Behar *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* kitabında bu müziğin aktarım ve eğitiminde yaşanan önemli toplumsal ve metodolojik değişimin altını çizmiştir. *Musikiden Müziğe* adlı kitap değişime daha geniş bir perspektifle ve daha da geçmiş dönemden baktırıp bu müziğin aktarımında her zaman yaşanılacelmiş sorunların altını çizmekte. Ek olarak bazı orijinal el yazmaları ve batılı yazarların bakışlarını sunarak kaynakça görevi de görmektedir. Bülent Aksoy’un Cüneyd Orhon’la yaptığı görüşmelerden derlenmiş olan *Radyo Günleri* ise görüşmeler ve anılar bütününden nasıl bir çalışma

çıkabileceği konusunda fikir verdi. Hem kronolojik hem tematik bir bakış açısıyla görüşmelerin yürütülmüş olması yöntem açısından ilginç ve faydalı bulundu.

Hüseyin Saadettin Arel'in *Türk Musikisi Kimindir* kitabı ve Cemil Meriç'in *Bu Ülke* (Meriç, 1985 – 1994) kitabı ise kimlikli ve modern bir duruşun ne batıya teslimiyetten ne de batıyı reddeden değil, kendimizi ve doğuyu tanıyıp batıyı sindirmekten geçtiği konusundaki düşünceleri tartışıp sağlamlaştırma imkânı verdi. Bu çalışmanın düşünsel rotasını etkileyen ve hatta belirginleştiren, çözüm önerilerine etki eden en önemli iki ideolojik kaynakçayı oluşturmaktadırlar.

Tüm bunların haricinde tezin özgün kaynakçasını ve merkezini oluşturan bilgilerin kaynağı, Ermeni asıllı Fransız tabiiyetli Türk Müziği kanun sanatçısı Agnes Agopian'un sözlü tarih çalışması arşivi ve bu arşivin oluşturulma sürecidir. Kendisi, Hamparsum Limonciyan'dan yüzyıllar sonra ilginç bir benzerlikle bu müziğin kaybolmadan geleceğe aktarımı için kaydedilmesine yönelik hizmette bulunmuştur. Bu kez kayıt şekli nota değil kamera çekimleri olmuştur. Sözlü tarih görüşmeleri tezi özgün ve kaynakça açısından önemli hale getirmektedir. Sözlü tarih görüşmeleri öncelikle biyografik anlayışta bir tarih projesi olarak hazırlanmıştır. Müzikolojik bir bakış açısı sonradan projenin gidişatı sırasında tezin temel sorunsalı ile tarih projesi arasında bağlantı kurulmasıyla meydana gelmiştir. Dolayısıyla şehirli ve makamsal yapıdaki Türk Müziğinin değişimini ortaya koyacak parametreler yolun başında belirlenmiş değildir. Birçoğu sanatçıların müziğin devamlılığı ve gelişimi adına yakındıkları, kaygı duydukları ve geçmişten özlem ya da iftiharla bahsettikleri konulardan ortaya çıkartılmıştır. Seçilen kişiler çoğunlukla çalgı sanatçısı ve solistdir. Yapılan görüşmelerde ilk baştan itibaren kişisel ve müzikal meraktan dolayı sorulmuş makam ve usule ilişkin sorular da projeye sonradan eklenmiş ve projenin müzikolojik tarafının gitgide büyümesini tetiklemiştir.

1.3 Sözlü Tarih Yöntemi

Tarihi yazanlar klasik tarih anlayışında sadece belgeleri derleyip sonuç çıkarma yoluna öncelik vermiştir. Sözlü Tarih yöntemi Herodot kadar eski bir yöntem olsa da günümüzde yeni yeni kabul görmektedir. Kütükoğlu (1990) tarih çalışmalarının gelişimini üç evrede sunar; Hikâyeci (Rivâyetçi) Tarih, Öğretici (Pragmatik) Tarih ve Araştırmacı Tarih. Ondokuzuncu yüzyılda gelişen bu son anlayışın içinde değerlendirilecek ve oluşturulacak kaynaklar arasında video kayıtlarına da işaret

edilmektedir. Sinema ve televizyon-videonun, toplum hayatına girdikten sonra sadece eğlendirici değil, eğitici öğretici ve aktarmaya yönelik faydalarının olduğunu hatırlatan yazar, tarihsel araştırma yönü olan bir eserde sözlü malzeme tespitiinin önemine değinmektedir.

Araştırmanın tamamlanabilmesi için her zaman yazılı malzeme yetmeyebilir. Konu icabı olarak saha araştırması yahut sözlü olarak bilgi toplanması da gerekebilir. (...) Özellikle kültür tarihi üzerinde yapılacak araştırmalarda sözlü malzemenin toplanmasına da önem verilmelidir. (...) Teyple çalışmanın avantajı, bilgi alınan kimselerin konuşmalarını sonradan tekrar tekrar dinleyip, ayıklamak imkânının olmasıdır. (Kütükoğlu, 1990: 74-75)

Özellikle II. Dünya Savaşından sonra yaygınlaşan bu yöntemle yakın tarihi incelemek, tanıklıkların değerlendirilmesi önem kazanmıştır. 1930’larda Dünya ekonomik krizinin aşılması için ABD’de başlatılan işsiz Amerikan Sosyal Araştırmacıları kullanılarak Amerika’nın ihmal edilmiş kesimlerinin (Zencilerin, Kızılderililerin, kadınların, farklı dini grupların, işçilerin) tarihi hafızalarını derleme çalışmaları Amerikan sosyal antropoloji, etnoloji ve folklor araştırmalarına bir ivme kazandırması yanında ilk sözlü tarih çalışmaları için önemli bir tecrübe olmuştur (Starr, 1996: 43). Stanley Vestol’un *Sitting Bull* adlı çalışması önemli çalışmalardan biridir ve yakın geçmişte hızla yıkıma uğramış Amerikan Kızılderili kültürü hakkında bilgi verir. İlk yöntem kitapları da 1960’larda yayınlanmıştır (Starr, 1996:45). Günümüzde, Columbia Üniversitesi bu alanda öne çıkan dünya üniversitelerinin başında gelmektedir. 1970 ve 1980’lerde kültürel mirası belirleme, koruma, ulusal meslek eğitim programlarını geliştirmek amacıyla Amerika ve Avrupa’da yaygınlaştırılmıştır (Caunce, 2001: 225). Sözlü tarih resmi tarihin karşısı bir araştırma olarak klasik ve yaygın tarihsel bilgilere ters düşebileceği gibi onları destekleyip ayırtılandırabilir de.

Bu alandaki Türkiye’deki uzman isimlerden Arzu Öztürkmen “hayat hikayeleri” boyutuna vurgu yapıyor ve geleneğin aktarılmasındaki öneminin altını çiziyor.

Sözlü Tarih bilindiği gibi *hayat hikâyeleri* üzerinden geçmişi anlamaya ve bugünü yorumlamaya yönelik bir yaklaşım olarak tanımlanıyor. (...) Aile folkloru içinde “gündelik hayat anlatıları” dediğimiz bu tür 1980’lerden beri folklor çalışmaları içinde özellikle geleneğin aktarımı çerçevesinde büyük ilgi gördü ve gelişti (Öztürkmen, 2011:53).

Sözlü Tarih biraz da yazılı kaynakların araştırmacılar için yetersiz kaldığı belli tarihsel dönemleri ve dönüşümleri bizzat yaşamış kişilerin kendi yaşam öykülerinden yola çıkarak

araştırılması ve incelenmesiyle başladı. Diğer bir deyişle, sözlü tarih, kendi bilgisini belli temalar etrafında derlenen *yaşam öykülerinden* üretti. (Öztürkmen, 2002:116)

Klasik tarih anlayışının içinde üzerine eğilinmeyen gündelik hayata dair ayrıntılar, makro olayların insan hayatındaki yansımaları öne çıkmış oldu. Bu alanın yurtdışındaki uzmanlarından Thompson, sözlü tarihi, insanların söylediklerini dinlemekten ve belleklerini kullanmaktan kaynaklanan bir tarih biçimi olarak tanımlar (1999). Baum (1987) ve Stradling (2003) görüşmelerin kaydedilmesinin önemini vurgulamaktadır. Öztürkmen (2012:116) de uygulamada sözlü tarih yöntemini bir konu çevresinde belirli sorularla kaynak kişilerle yapılan 6-8 saate kadar sürebilen kayıtlı söyleşiler olarak tanımlamaktadır. Özetle, tasarlanmış bir görüşme ve bir kayıt, sözlü tarih yönteminin temelidir.

Yakın tarihin bu yöntemle kaydedilip anlaşılmasına çalışılması yakın geleceğin değişimine etki etmek için de farklı bir fırsat sunar. Sözlü Tarih geleceğe ilişkin ipuçları toplamamıza destek sağlar (Collingwood, 1990: 40). Kültürümüzü geleceğe taşımak istediğimizde “yarının tarihi’ni yazmak” (Böke, 2006:5) için yakın geçmişimizde anlatılan tarihi bilmek bir hareket zemini sağlar. Sözlü Tarih çalışması müzikte uygulandığında henüz yazılı kültürümüze geçememiş bazı seslerin, süslemelerin, önceliklerin gelecekte kaybolma ihtimalini görünür hale getirmektedir. Klasik tarihin çalışma alanına girmeyen bu ayrıntılarda farkındalık yaratmak için sözlü tarih yöntemi ideal bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk Müziği tarihinde kurumlar, siyasi ve sivil oluşumlar, kişilerin besteleri ve hayat hikâyeleri daha çok işlenmiştir. Bugün bu ve benzeri çalışmalarla müzisyenlerin görüşleri; gündelik sanat hayatlarında hangi konuda hassas olmuş oldukları tarih kapsamına girmektedir.

Yaşadığı bölgenin, kentin ya da sokağın tarihine sahip çıkma duyarlılığına sahip bireylerin veya sivil girişimlerin bir araya gelebilecekleri ortak bir platform yaratıldığı takdirde tarihsel nitelikli alanları koruma, geçmişin kayıtlarını saklama, kamuoyu yaratma ve daha geniş katılımlı duyarlılıklar oluşturma konusunda yaşadıkları kentte itici güç olabilecek bir bilinç yaratacakları düşünülmektedir. Danacıoğlu’nun (2001) kent mimari kültürü üzerine söyledikleri Türk müzik kültürü bağlamına da uyarlanabilir, sonuçta bu yöntemin yaşanmakta olan süreci anlamak, ileriye aktarmak, sosyal gündem yaratmak ve bilinçli bir değişim yaratmak

yönündeki kazanımları öne çıkmaktadır. Sözlü tarih kahramanlarını yalnız liderler arasından değil, çoğunluğu oluşturan ve o ana kadar bilinmeyen insanlar arasından seçer. Toplumsal sınıflar ve nesiller arasındaki bağlantıyı dolayısıyla anlayışı sağlar. Ortak anlamları ortaya çıkararak tarihçiye ve sıradan insanlara bir zaman ve mekâna, kültüre aidiyet duygusu kazandırabilir. Sözlü tarih, tarihin kabul edilmiş mitlerini ve baskın yargılarını yeniden değerlendirme, tarihin toplumsal anlamını kökten dönüştürme aracıdır. İnsanlara tarihlerini kendi sözleriyle geri verir. Onlara geçmişini verirken geleceği kurmak için de yol gösterir (Thompson, 1999). Bizim araştırmamızda çalışmanın temelini oluşturan sözlü tarih görüşmelerindeki kişiler sıradan kişiler değildir. Adları bilinen müzisyenlerdir. Zamanında birçoğunun resimleri dergilere basılmış, adlarından radyoda bahsedilmiştir fakat yaşanan değişim içinde bugün etki alanları azalmış görünmektedir. Yaşanan değişimi yorumlamak istediklerinde kendilerine mikrofonların bu proje haricinde pek yöneltilmediği bir döneme girmişlerdir. Bugün Türk Makamsal Müziğin geleceği tartışılırken bu görüşmelerin ve işaret ettikleri konuların değerlendirmeye alınması faydalı olacaktır. Norton ve Berkin'in (1979) dediği gibi sözlü tarih yöntemi görünmeyen tarihsel olayları görünür kılarken kimi olayların da yeni yönlerinin görülmesini sağlar. Sözlü tarih bazen tarihin söylediğinin aksini söyler (anti-tarih), bazen tarihe ayrıntılar katar (daha fazla tarih), bazen de tarihe farklı bir açıdan yaklaşma (nasıl bir tarih) zemini sağlar (Öztürkmen, 2009:455).

1.3.1 Sözlü kültürden yazılı kültüre geçerken yöntemin önemi

Pek çok ulus, şarkılarının naklini kulaktan kulağa, babadan oğla, ustadan çırağa aktararak sağlamıştır (Selanikli, 1996). Bu da dünyada halen sözlü kültür geleneğiyle müziklerini yaşatıp sonraki nesillere aktarmaya çalışan toplumlarda, ezgilerin unutulabilirliği olasılığını ortaya çıkarmaktadır (Ong, 2003). Şehirli bir müzik geleneği olan Türk Makam Müziği'nde dahi henüz yazılı kültüre tam olarak geçilmiş olduğu söylenemez. Segâh sesinin notadaki yerinin belirsizliği buna örnektir. Bir geçiş döneminde bulunduğu görülmektedir. Bir yandan eski kayıtlar çoğaltılmakta, yayılmakta, eski eserlerin notaları daha da kolay ulaşılır hale gelmekte, eğitim metotları hazırlanmış ve hazırlanmaya devam etmekte, süsleme tekniklerine kadar yazılı olarak analiz edilmekteyken yapılan sözlü tarih görüşmelerinin yoluyla halen birçok inceliğin yazılı kültürümüze geçmemiş olduğu görüldü. Sayan'ın (2008)

belirttiği gibi müzik kültürümüzde segâh sesinin önemi büyüktür ve bu ses nota yazımında her an basılmayacak bir ses olmasına rağmen portenin başında durur, müzisyen bu sesi nerde kullanıp kullanmayacağını bugün hala ancak bir ustadan duyarak bilebilir. Sözlü Tarih yöntemi bugün kültürümüzün tespit edilip anlaşılması ve ileriye bilinçli olarak aktarılmasında kritik yere sahip yeni bir tarihsel veri toplama yöntemidir. İleride ayrıntılı işlenecek olan meşkin hala en güvenilir yöntem kabul edilmesi bu geçiş döneminde oluşumuzun bir başka göstergesi olarak da kabul edilebilir. Ses ve özellikle video kayıtlarının kültürün ileri taşınmasında, hayati bir öneme sahip olduğu alan araştırması yapan araştırmacılarda da görülmektedir.

1.3.2 Medyanın ve iletişim mesleklerinin yeri

Sözlü tarih bir disiplin değil bir yöntem olarak görülmekte ve farklı disiplinlerden, mesleklerden araştırmacılara kaynak sağlamaktadır. Günümüzde belgesel sinemanın, belgesel televizyon programlarının beslenme kaynaklarından biri de sözlü tanıklıklardır. Sözlü Tarih çalışmalarının ilk başlaticıları arasında doğal olarak gazeteciler, radyocu ve televizyon gazetecileri vardır. Her gün bu alanda işin işleyişi gereği yeni kayıtlar oluşturmaktadırlar. Genel tarih tezlerine meydan okuyan mütevazı yerel tarihler, çoğunluğu meslekten tarihçi olmayanlarca kaleme alınmıştır (Danacıoğlu, 2001). İletişim teknolojilerindeki gelişmeler, uzak ve yakın geçmişe ait birçok tarih malzemesini yaşatabilmemize ve koruyabilmemize imkânlar sağlamaktadır (Thompson, 1999). Belgeseller için yapılan görüşmelerin çoğunlukla montajda kullanılmayan bölümleri maddi sınırlılıklar dolayısıyla veya iş mantığı sebebiyle saklanmaz. En önemli arşivlerin de derlenmemesi ve araştırmacılara ulaşamaması sözlü tarih arşivciliği açısından önemli bir sorundur. Yine de TRT Belgeselleri, Gazete İncelemeleri ve Röportajları en ulaşılabilir ve düzenli olarak artan kayıtlardır. Bu verilerin tarihçiler tarafından değerlendirilmesi mutlaka verimliliği arttıracaktır. Tarih Vakfı bu alanda çalışan kurumların başında gelmektedir. Sözlü Tarih, Boğaziçi Üniversitesinde 1996'dan bu yana Arzu Öztürkmen tarafından ders olarak okutulmaktadır. Belgesel Filmciler Birliği'nin yönetmen Enis Rıza başkanlığında "toplumsal bellek" oluşturulması için arşiv çalışmaları yapmış olduğu bilinmektedir.

1.3.3 Yöntemin uygulanması ve çalışmamızın değerlendirilmesi

Bu yeni alanda araştırmacılara kolaylık sağlamak üzere oluşturulmuş pratik öneriler üzerinden çalışma deneyimlerimiz karşılaştırıldığında aşağıdaki unsurlar öne çıkmıştır.

Görüşme sırasındaki şartlar görüşmenin gidişatını etkileyeceğinden araştırmacı görüşme için daha önceden hazırlamış olduğu sorulara katı bir şekilde bağlı kalmamalıdır. Görüşme farklı yönlere kaydığında değişik bilgiler elde edilebilir (Kyvig, Marty, 2000: 71). Bu esneklik çalışmamızda sağlanmış böylece konu dışına çıkma pahasına farklı anıların hatırlanması sağlanmıştır.

Bazı araştırmacılar kişilikleri gereği görüştükleri insanlarla çok kolay iletişim kurabilirlerken bazı araştırmacılar bunu başaramamaktadırlar. Bu durum da görüşmenin verimli geçememesine neden olmaktadır (Kyvig, Marty, 2000: 71). Bu çalışmada gazetecilik ve belgeselcilik deneyimi ve müzisyenliğin sağladığı ortak dil ile ilişkilerin hızla sıcak bir atmosferde geçmesi sağlanabilmiştir.

Sözlü tarih bir amaç değil araçtır. Sözlü tarihi bir amaç olarak ele almak onun geçerliliğini yitirmesine neden olur. Sözlü tarih çalışmaları tarihsel bilginin toplanıp özümsemesi ve yorumlanması amacına yönelik sürecin bir parçasını oluşturur (Kyvig, Marty, 2000: 72). Görüşmelerin bazen ara değerlendirmeler yapılamadan hızla devam ettirilmesi etkili görüşme yapılmasını engellemişse de, 2009'da Türkiye ve Fransa'da yapılması planlanan sergi projesi için video montajları yapılmış olması yol haritasının çizilmesine önemli derecede katkı sağlamıştır.

Paul Thompson (1997) ise daha ayrıntılı bir liste yapmıştır. Önerdiği yazılı onay belgesinin imzalatılması Avrupalı belgeselciler tarafından da düzenli olarak uygulanan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki maddeler de uygulanan çalışmada dikkat edilen yaklaşımlara uymaktadır:

1. Görüşülen kişilerin sonradan kullanım haklarını engellememeleri için izin verdiklerine dair bir belge imzalamaları gereklidir.
2. Anlatıcıyı mümkün olduğunca rahat ettirin; kibar ve arkadaşça hareketler anlatıcınızı rahatlatacaktır. Görüşmeler hemen başlamamalıdır. Kendinizi tanıtmak ve projeniz hakkında konuşmak için zaman tanıyın.

3. Görüşmeyi yapmak için sessiz bir yer bulmaya zaman ayırın. Ses kaydedicisini açmadan önce anlatıcıya hazır olup olmadığını sorun.
4. Görüşmeye, anlatıcının kolaylıkla ve rahatlıkla cevaplayabileceği birkaç basit soruyla başlayın.
5. Aynı anda bir soru sorun ve anlatıcıyı cevap vermesine zorlamayın. Sessizlik daha iyi bir görüşme sağlayacaktır; yeni bir soru sormadan önce en az on saniye durun.
6. Net bir şekilde konuşun böylece anlatıcı sizi rahatlıkla duyabilsin ve anlayabilsin. Sorularınızı olabildiğince kısa tutun böylece ne sorduğunuz anlatıcıya açık olur.
7. Mümkün olduğu kadar sonu açık sorular sorun. Bu sorular anlatıcıyı evet/hayır cevapları vermektense hikâyelerini anlatmaya teşvik edecektir (Thompson, 1997: 46).

Çalışmamız sırasında bu belgeler alınmıştır. Görüşülecek kişilerin kayıttan önce genellikle endişeli, meraklı, şüpheli oldukları görülmüştür. Çalışmalarımız sırasında evdeki diğer kişilerin de ses çıkarmamalarını istemek durumunda kalınmıştır. Çalışmamız sırasında “nerde, kaç yılında doğdunuz, ilkokulu nerde okudunuz” gibi sorularla söyleşinin başlamasının görüşülen kişileri rahatlattığı görülmüştür. Hem bu çalışma hem de TV gazeteciliği deneyimleri sırasında sessizliklerin konuşmacılarca yeni bir söz söylemek üzere değerlendirildiği görülmüştür. Ayrıca hatırlarına bir şeylerin gelmesi için de bu küçük araların faydalı olduğu farkedilmiştir. Konuşmalar duraksadığında “nasıl oluyordu, bize biraz anlatır mısınız” gibi ucu açık soruların detaylı cevaplar almayı kolaylaştırdığı görülmüştür. Çalışmamız sonrasında görüntüler değerlendirildiğinde omuz çekiminin en ideal çekim ölçeği olduğu saptanmıştır. Başın üstünden biraz boşluk ve omzun altından koltuk altı seviyesinde kesilen bu ölçek hem konuşmacının heyecanını, duygularını yansıtacak hem de genel bir ifade de sağlayacaktır. Ufak hareketler ise kadrajdan çıkmasına yol açmayacaktır. Soru soran kişi ile kamera kullanan ayrı kişilerse dahi özellikle anıların fotoğraflara bakılarak anlatıldığı durumlarda hızlı bir takibin gerekli olduğu ama yetmediği ayrıca belgelerin tarayıcıdan geçirilmesinin de gerektiği anlaşıldı.

1.3.4 Veri toplanması ve değerlendirilmesi

1.3.4.1 Verinin toplanması

Görüşülecek kişilerin belirlenmesi Agnes Agopian tarafından yapılıyordu ve öncelik sanatçıların bu dünyadan ayrılmadan görüşlerinin kaydedilmesi olduğu için yaşlı

olanlara öncelik veriliyordu. Yine de kişilerin bizi kabul etmeleri zaman aldı ve bazen çok daha gençlerle yaşlılardan önce görüşüldüğü oluyordu. Kimi kişilerin -İnci Çayırılı gibi- süreç içinde çalışmayı beğenen dolayısıyla projenin ciddiyetine inanan müzisyenler birbirleriyle haberleşerek randevu almamızı kolaylaştırdılar. Hazır bir soru listesi ile görüşmelere gidiliyordu. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği (Türnüklü, 2000) kullanılıyor yani hazır sorularla görüşmelere gidilmiş olursa da konuşmanın akışına göre yan konulara da girmenin avantajlarından da yararlanılıyordu.

Tarihsel bakış açısı ön planda hazırlanmış sorular ve en az müdahale ile görüşülen kişilere yöneltiliyordu. Projeye hem müzikolog hem kayıtçı olarak katılınması ile müzikal sorular da eklendi ve gazeteci-belgeselci yaklaşımıyla konu bağlamında kişinin hafızasının kayıt cihazlarını unutturacak oranda tetiklenmesi yoluna gidildi. Görüşmeler de ilk baştaki mesafe, şüphecilik, tedirginlik öylesine ortadan kalktı ki gazeteci-televizyon habercisi diliyle “out of record” (kayıt altına alınmaması istenen) anlatılara dahi geçildi ve dönem hakkında derinlemesine bir hâkimiyet sağlanmış olundu.

1.3.4.2 Verilerin değerlendirilmesi

Verilerin değerlendirilmesi aşamasında deşifrelerin yapılması ve hem filmlerin seyredilip hem de deşifrelerin okunması yoluna gidilmiştir. Deşifreler çoğaldıkça veriler artmış sınıflandırma yapmak bir dönem zorlaşmıştır. Çalışmamızın bu aşamasında tez öncesinde küçük filmler hazırlamak gayesiyle yapılan montajların büyük katkısı olmuştur. Hatta deşifreler hazırlanmadan bir sergi projesi düşünüldüğü için hızla kısa filmler hazırlanmıştır. Ardından bir dönem kamuoyunda ilgi yaratılması için tarafımızdan tematik belgesel önçalışmaları yapılmış, internet ortamında paylaşılmıştır. Bu çalışmalar tasnif aşamasında büyük fayda sağlamıştır.

1.4 Sözlü Tarih Çalışmasına Genel Bakış

1.4.1 Çalışmanın uygulama alanı

Görüşülen kişilerin birçoğu TMM'nin son 50 yıldaki icracılarıdır. Görüşülen kişiler; Selma Ersöz, İnci Çayırılı, Serap Mutlu Akbulut, Nesrin Sipahi, Tülin Korman, Tülin Yakarçelik, Yüksel Kip, Süheyla Altmışdört, Alaeddin Yavaşca, Nevzat Atlığ, İhsan Özgen, Sadun Aksüt, Nihat Doğu, Kemal Demir, Erol Deran, Cüneyd Kosal, Ahmet Hatipoğlu, Rıza Rit, Nurettin Çelik, Mutlu Torun'dur.

Görüşmelerin kişi başına ortalama 6 saat sürdüğü düşünüldüğünde toplamda 14 kişiden oluşan 84 saatlik bir görüşme bütününden yola çıkarak aşağıdaki derleme ve analiz çalışması yapılmıştır. Tezimize konu olan görüşmeler, kayıtları 2 yıl sürmüş toplam arşiv çalışmasının yarısından azını oluşturmaktadır. Arşivde bu çalışma kapsamına alınmayan 20'yi aşkın müzik insanı bulunmakta ve ileriki çalışmalar için bir altyapı oluşturmaktadır. Yukarıda listelenmiş görüşmelerin neredeyse hepsinin deşifreleri yapılmış ve bir kısmının üzerinden bazı tematik görüntü-ses montajları da tez çalışmasından önce yapılmıştır. Ardından görüşmelerde özel hayat ve sosyal hayat dışında kalan ve müziğin icrasına yönelik teknik yönlerini öne çıkartan konuşmalar makamsal müziğin değişimini anlamak için ayrılmıştır. Her konuşmacı için müziğe ilişkin bölümler ayrıldıktan sonra ortak bir fikir alışverişi yapılracasına müzikle ilgili tanıklıklar ve görüşler birbirleriyle harmanlanmıştır. Ortak bir bilgiye ulaşmak amacıyla ardından dokuz başlık altında söylenenler yeniden bir araya getirilip sınıflandırılmıştır. Ardından yapılan sınıflandırmalar anlamlı bir sıra içinde dizilip tez yazımından önceki önçalışma aşaması tamamlanmıştır. Bu sıralamalar ve sınıflandırmalarda geleneksel müziğin aktarımına hizmet edebilme ve müzikal yetiler kazanmaya çalışırken doğal olarak karşılaşılabilecek öğrenim sıralaması önplanda tutulmuştur.

Yapılan görüşme, derleme, montaj çalışmaları sırasında görüşülen kişilerin müzikte yaşanan değişim karşısında büyük bir şaşkınlık, kırınglık, yılgınlık duymuş oldukları gözlemlenmiştir. Elbette bu karamsar havada yaşlılığın payı aranabilirse de büyük zahmetlerle öğrendikleri müziğin bugün nerdeyse talep edilmiyor oluşu, büyük çabalar gösterenlerin taltif edilmeyip unutulması ve devlet nezdinde dahi popüler müzik icracılarının ödüllendirilmesi değersizlik, boşa harcanmış zaman hissi yaratmış görünmektedir. Öte yandan ise görüşülen kişilerin yarısından azında da olsa

arşivleme, derleme çabaları ve gelecekte değerini bileceklerin olabileceği ümidi de gözlemlenmiştir. Öncelikle görüşleri alınan kişilerin kaynakçada ekler bölümünde bulunan biyografilerine göz atılmasında fayda vardır. Bu biyografiler görüşmelerin deşifrelerinden yani görüşülenlerin ifadelerinden hazırlanmıştır. Aşağıda ise bu özgeçmişlerin ortak özellikleri üzerinde durularak görüşülen kişiler hakkında genel bir bakış ortaya konmasına çalışıldı.

1.4.2 Görüşme yapılmış kişilere genel bakış

Selma Ersöz, İnci Çayırılı, Serap Mutlu Akbulut, Nesrin Sipahi, Tülün Korman, Tülin Yakarçelik, Yüksel Kip, Süheyla Altmışdört, Alaeddin Yavaşca, Nevzat Atlığ, İhsan Özgen, Ahmet Hatipoğlu, Sadun Aksüt, Nihat Doğu, Kemal Demir, Erol Deran, Cüneyd Kosal, Nurettin Çelik, Mutlu Torun ile görüşmeler yapılmıştır. Ağırlıklı olarak saz ve ses sanatçısıdırlar. 1925 ve 1945 yılları arasında doğmuş olduklarından özellikle 40’li-50’li yıllardan bugüne olan değişimle ilgili tanıklık sağlamaktadırlar. Özellikle 60’lı yıllardan 90’lı yıllara kadar olan periyot en etkin oldukları dönemdir. Birçoğu görevlerine eğitimci olarak ve hatta ses sanatçısı-sazende olarak devam etmiştir ve etmektedir. En erken doğumlu sanatçılardan Alaeddin Yavaşca ve İhsan Özgen besteci bir yöne de sahiptirler. En gençlerden Mutlu Torun da icracılığın yanında besteci özelliklere de sahiptir. 1920’li yıllarda kültür hayatına giren radyo hemen hemen tüm sanatçıların hayatında hem gelişimleri hem de bazılarının kariyerleri açısından büyük öneme sahiptir. Çalınan sazlar tambur, klasik kemençe, ud, kanun ve kemandır. Kadın sanatçıların arasında profesyonel olarak çalgı çalan yoktur ve neredeyse hepsi ses sanatçısıdır. Sadece Süheyla Altmışdört piyano çalmaktadır. Süheyla Altmışdört, Yüksel Kip ve Nevzat Atlığ koro yöneten sanatçılardır. Gazino hayatında daha çok yer almış ve eğlence kültürünün değişimini bizzat yaşamış sanatçılar Kemal Demir, Nihat Doğu, Cüneyd Kosal, Sadun Aksüt, Tülün Korman ve Nesrin Sipahi’dir. Tülün Korman, Cüneyd Kosal ve Sadun Aksüt aynı anda hem eğlence hayatı, hem yurtdışı konserleri hem de kurumsal müzik hayatında bulunabilmişlerdir. Dönemin ünlü müzisyenleri olan Münir Nurettin Selçuk ve Zeki Müren’i şahsen tanımış beraber müzik yapmış olanlar vardır. Selma Ersöz, İnci Çayırılı ve Tülün Korman’ın tanıklıkları Münir Nurettin Selçuk hakkında bilgilerimizi arttırabilmektedir. Zeki Müren’le ilgili en çok bilgi ve anıya Sadun Aksüt’ten ulaşmak mümkündür. Münir Nurettin Selçuk kendisiyle bizzat çalışmamış müzisyenler üzerinde de önemli bir etkiye ve saygınlığa sahiptir. Önceki kuşaktan

Tanburi Cemil Bey özellikle İhsan Özgen, Ahmet Hatipoğlu ve Mutlu Torun'un müzik anlayışlarında önemli bir role sahip olmuştur. Plak ve kaset endüstrisinin ilgili araştırmalarda İnci Çayırılı, Nesrin Sipahi ve Serap Mutlu Akbulut anılarına başvurulabilir. Nihat Doğu bu endüstriden Türk Makam Müziği dışında kalan Barış Manço, Fikret Kızılok'la da çalışmıştır. Dini müzik formlarında ve toplumda yaşanışı ile ilgili bilgilere Alaeddin Yavaşca ve Ahmet Hatipoğlu tanıklıklarıyla ulaşılabilir. Müzikal yenilik arayışlarında İhsan Özgen ve Mutlu Torunla yapılan görüşmelerin incelenmesi faydalı olacaktır. Tülin Yakarçelik'in geleneksel çizgi dışındaki besteleri seslendirmiş olduğu görüşmelerde fark edilmiştir. Ahmet Hatipoğlu da özellikle Hüseyin Saadettin Arel'in az bilinen eserlerinde dikkat çeken bir hâkimiyete sahiptir. Nurettin Çelik klasik repertuarın eğlence mekânlarında ne zaman ne kadar kullanıldığı konusunda önemli görüşlere sahiptir. Rıza Rit Münir Nurettin Selçuk ile ilgili yapılacak çalışmalarda ve Türk Müziğinin geleceğe taşınmasında görüş sahibi olan bir kişi olarak karşımıza çıkmıştır.

1.4.3 Görüşmelerin başka çalışmalarda kullanılması

Yapılan görüşmelerin Türk Müziğinin kimliğini oluşturan özelliklerinin tespit edilmesi dışında farklı konularda da sonradan değerlendirilmesi mümkündür. Bu görüşmelerle cevaplanacak bazı sorular aşağıda listelenmiştir:

1950'lerden bugüne makamsal müziğin ekonomik fayda sağlama gücü ne yönde ve ne oranda değişmiştir? Görüşülen kişiler bazen hangi yıllarda yaklaşık ne kadar kazandıklarını, ne kadar maaş aldıklarını, ekstra gelirlerin ne kadar olduğunu belirtmişlerdir. Plakların satışları da incelenerek bu alanda çalışırken sözlü tarih arşivinden yararlanılabilir.

Türk Müziği sanatçılarının bu yaşlarında duygu dünyalarında hâkim duyguların neler olduğu anlaşılmaya çalışılabilir. Bunların ne kadarının kişisel ne kadarının müzikal durumla ilgili olduğu ayırt edilmeye çalışılabilir.

Gazinolarda patron-çalışan ilişkisinin nasıl olduğu anlaşılmaya çalışılabilir. Her ne kadar düzeyli ve kaliteli bir gazino geçmişinden daha sık bahsedilse de farklı ayrıntılar da göze çarpmıştır.

O dönemlerde yaşanan sosyal/siyasi değişimlerin müzisyenlerin gündelik hayatına nasıl etki ettiği anlaşılmaya çalışılabilir.

Radyodaki hayat, Üsküdar Musiki Cemiyeti, Belediye Konservatuvarı, İstanbul Üniversite Korosu, Devlet Korosu gibi kurumların geçmişi ayrıntılandırılabilir ve Türk Müziğinin kurumsal tarihi ile ilgili çalışmalar yapılabilir.

Devletin temsil edilmesinde bu müziğin yerinin ne olmuş olduğu üzerine çalışılabilir. Görüşülen kişiler yurtdışından devlet katında misafirler geldiğinde müzikler sunmuş, yurtdışında da Türk Müziğini temsil etmiş olduğundan somut olarak hangi repertuarla hangi çalgılarla temsil edildiği anlaşılabilir.

Müzikolojik bir pencerenin dışından bakarak yakın tarihteki sosyal yaşamın ayrıntıları incelenebilir.

Bu çalışmada sadece bir müzik dili olan makamsal müziğin kimliğini oluşturan özelliklerin tespiti ile ilgilenilerek tüm bu ve buna benzer veriler kapsam dışında bırakılmıştır.

1.4.4 Görüşmelerde kültürel kimlik ve Türk Müziğinin yeri

Hüseyin Saadettin Arel'in incelenen dönemden birkaç on yıl önce söylediği "Türk Müziğini Türklere karşı müdafaa etmek" sitemi görüşülen kişilerde de açıkça ya da üstü kapalı olarak geçmiştir. Rıza Rit (2008) bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

Türk Musikisi senelerce Türklere karşı Türkiye'de savaş vermiştir. Benim kanaatim bu...
Türk Müziğine memleketimizde bazı kimselerin istihfafla (küçümseme, hor görme, hafife alma) ile bakmaları acı (Rit, 2008).

Türk Müziğinin küçümsemesi, böylece üzerine çalışılmaması, Osmanlı ya da Saray diye isimlendirilerek dışlanması yaşayarak gördüğü Türk Makam Müziği aleyhine olan yaygın tavırlardır.

Biraz beni müzik adına üzen şu var. Türkiye'de bazı kimseler "Efendim tek sesli musiki... (Böyle konuşan insanları taklit ederek yüzüne bir küçümseme edası yerleştirerek söylüyor.) O, onun asli karakteri. Usûl zenginliği, makam zenginliği, diyez-bemol zenginliği, düşündürücü, ağlatıcı, eğlendirici farklı duygulara hitap eden eserlerin olması... Bir de Osmanlı Musikisi diye bir söyleyiş var. Bu da hatadır. Bakınız 1299'da Osmanlı Devleti kurulmuştur. Osmanlı Devleti kurulmadan evvel İran'ın Urmiye şehrinde Urmiyeli Safiyüddin Türk Musikisine uygun eserler yapmıştır. Osmanlı devrinde Türk Musikisi ileri gitmiştir. Neden Enderunlar var. O devirde musikiyi koruyan icra eden padişahlar var. Öldürmeye geldiklerinde neyle müdafaa etmeye kalkmış kendini. Makam icat etmiş. Bir acı tarafı da Türk Musikisini bir meze gibi görmek, sadece içki sofrasında görmek... İçki sofrasında Türk Musikisi dinlenebilir elbette ama bu müziği bir meze gibi görmek hatalıdır.

Münir Bey ilk defa içkisizi sigarasız salonda frak giyerek musikiyi yapmıştır. Bir yanlış da halk ne istiyorsa onu yapmaktır (Rit, 2008).

Burada bahsi geçen konu başlıkları Türk Müziğin bir müdafaası gibidir ve bu müdafaayı görüştüğümüz farklı kişiler yapmayı gerekli görmüştür. Belki de hayatları bu müziği sahiplenmek sonucu bu tartışmaların içine girmek durumunda da kalmıştır. Örneğin Selma Ersöz de bu müziğin dışlanmasından ve aşağı görülmesinden şikâyetçidir ve bu tavrı sık sık gözlemlediğini belirtmektedir.

İlkel buluyorlar, Arap müziği, saray müziği diyorlar, tek sesli diyorlar. Bilmiyorum biz niye kendimizi küçümsüyoruz. Hep tenkit, hep alay, goygoycular... Mozart da saraydaymış, hepsinde saray var. Onun olması bir şey ifade etmiyor ki. Sarayı niye küçümsüyorlar anlamıyorum. Arap müziği diyorlar. Ne münasebet! Dede Arap mıydı? Yunan müziği de diyorlar. Birbirimizden etkilenmiş olabiliriz, normal. Bütün memleketler öyle. Yani küçümsemek için bahane arıyorlar. Konservatuarda birbirimize giriyorduk batı müziği yapanlarla. Mesela Suna Kan, Hoca (Münir Nurettin Selçuk) ile epey takışmıştı (Ersöz, 2009).

Selma Ersöz Türk Müziğinin Devlet nazarında üvey evlat olarak görüldüğü ve özellikle Münir Nurettin'in ölümünden sonra toplumda önemini daha fazla kaybettiği görüşünde. Batı müziği ile bazı makamların buluşturulabileceği görüşünde ve buna karşı değil. Örneğin Saadettin Kaynak'ın "dertliyim" adlı eserinin bu haliyle de senfoni gibi olduğu ve işlenebileceği görüşünde.

İnci Çayırılı, bugünü değerlendirirken müzik kültürümüzün yeterince kişilikli olarak ilerlemediği düşüncesindedir. Gelinek noktası kültürel açıdan bir yenilgi gibi görüyor. Kendi musikimize saygısızlık yapıldığı görüşünde.

Değerlerimizi koruyamadığımız için bugüne geldik. Belki de gelmezdik. Osmanlı penceresi Batı'ya açıldı. O pencere genişledi. Bu sentezi inkâr etmek mümkün değil ama bizler de hicaz ninnilerle büyüdük. Bunu da kimse inkâr edemez. Bana kimse kendi musikimize saygısızlığı kabul ettiremez! (Çayırılı, 2009).

Erol Deran da toplumun kendi kültürünü sahiplenmemesi, kültürel geçmişine saygı duymamasından şikâyetçi.

Bu son zamanlardaki müzik anlayışının yaşadığım hiçbir devirde olmadığı kadar dejenere olduğunu düşünüyorum. Kendi kültürünü bu kadar anlamamaya çalışan, anlamayan demiyorum anlamamaya çalışan ve kültürene saygı duymayan bir millet olup çıkmasından korkuyorum. Öyle mi diye düşünüyorum da düşünmek de istemiyorum. Şimdi bizim müziğimiz o kadar zengin o kadar büyük olmasına rağmen şöyle bir dinlemeye çalışırsanız ortada bir müzik yok. Klasik anlamdaki müziğimizin çok daha güzel yerlerde olması lazımdı.

Tabii ki devir icabı bir takım şeyler yapılabilir, düşünceler tatbik olabilir, denemek lazım. Her şeyi denemek lazım. Mesele anlayışla ilgili. Siz tanbur çalmazsınız da saksafon çalarsınız, kanun-saksafon ikilisi de olabilir. Bunların hiçbirinle ilgisi yok yani hiç kimsenin böyle bir şeyle uğraştığı yok zaten (Deran, 2008).

Sadun Aksüt de üzüldüğümü diyerek anlattığı bir bölümde en kötüsünün merakın azalması olduğunu söylemiştir.

O zaman dinleyicinin merakı vardı şimdi Türk Müziği öğrenmek üzere gelen bir öğrenci merak etmiyor, araştırmıyor (Aksüt, 2009).

Batı müziği ile yapılacak karışımların bilinçli, bilgili kimselerce yapıldığı sürece bunun da iyi bir yol olduğu görüşünde. Rıza Rit'in de bu konudaki görüşü aynı doğrultudadır:

Batı'yı ve Doğu'yu iyi bilen bir kimsenin bu malzemeyi iyi kullanması gerekir. Oraya üç batı sazı iki kanun koydum değil. İki müziği de bilerek kullanacak insanlar lazım. Öyle makamlar var ki çokseslilik yapılır, bazıları yapılamaz. Ama yapılabilenler de o kadar işlenmiş değil (Rit, 2008).

Düşüncemize göre en yapılamaz denen makamlarda dahi istendiği zaman çokseslilik adına kısıtlı da olsa yapılacak denemeler vardır ama sorun Erol Deran'ın da belirttiği gibi bu değil gibi görünmektedir. Genel olarak bakılırsa en temeldeki sorun makamsal müziğin sahiplenilmemesi hatta aşağı görülmesidir, dolayısıyla böyle bir kültürel atağın ciddiye alınarak desteklenmemesi ve planlanmamasıdır. Görüşülen müzisyenler bu küçümseyen yaklaşımlardan ortak bir rahatsızlık duyarak yaşamış ve bu müziği icra etmişlerdir. Bu müziği ciddiye almadan tanımak mümkün değildir, zaten makam ve usul zenginliğini kavramak o denli kolay da değildir. Diğer yandan da batı müziğini bugün tanımaya gayret etmemek de bu müziğin bu devirdeki mensuplarına uygun sayılamaz çünkü bu müzik bir sentez müziğidir. Görüşülen hiçbir müzisyende bu yönde tutucu bir tavır yoktur, öte yandan önemli ve yaygın bir eğilim de yoktur. Temel çalışma ve ilgi alanları Türk Makam Müziği'dir.

Cemil Meriç'in dediği gibi; “ne kendimizi tanıyoruz ne batıyı ve mağlubiyetimiz geniş ölçüde bu gafletin eseri (Meriç, 1985)”. Nesrin Sipahi ile uzun yıllar çalışmış kemanî (1931-2007) Yavuz Özüstün 1990'larda Dergâh dergisinde Türk Müziğinin bugünkü yerini şöyle değerlendirmiştir:

Türk Musikisi bugün çok daha mütakâmil bir musiki olabilirdi. Eğer ta işin başında, çok ciddi bir Türk Musiki kültürü ile beraber Avrupa musikisi aynı ağırlıkla okutulsaydı bugün Türk Musikisi başka bir musiki olacaktı. Çok iyi hocalarla, çok iyi eğitimle öyle iyi

müzisyenler yetiştirdiniz ki, ama bu müzisyenler kendi memleketlerinin musikisini bilmiyorlar! Bunun sonucu ne olur? İşte bugünkü musiki olur! (Özüstün, 1990.)

Hüseyin Saadettin Arel'in de öngördüğü gelişim ve değişimin temeli bu idi; Türk ve Batı müziğini aynı anda bilmek ve değerlendirmek hatta Batı müziğini kendimize ait bir müzikmişçesine sahiplenmek... Hatta bugünkü iletişim imkânlarıyla sadece Batı değil Dünya Müziklerini tanıyıp onlardan da yararlanmak mümkündür. Görüşmeler bize müzikte henüz bu devrimin yaşanmış ve tamamlanmış olmadığını düşündürmektedir. Daha da önemlisi Arel'in de gözlemlediği dışlanma, hafife almanın geçmemiş olduğu görülmektedir. Makamsal müziği öğrenmekle yetinebilmiş son kuşakların görüşlerinden yararlanarak bu müziği tanımada yol gösterici olacak temel kavramlar bütünü batı müziği terminolojisi ile ilişkili bir şekilde ortaya koymaya çalışıldı.

1.4.5 Görüşmelerin dokuz kavramla sınıflandırılması

1- Fasıl

2-Meşk

3-Çalgılar

4-Usul

5-Makam

6-Taksim-Gazel

7-Zincirdeki önceki halka

8-Üslup

9-Refakat

Bu kavramlar elbette Türk Müziği incelendiğinde zaten kullanılan kavramlardır. Yeni kavramlar önerilmemiştir, görüşmelerin verdiği yönle bu başlıklar oluşturulmuştur. Bu çalışmaya özel olan ise bu kavramları ayrılmaz bir bütünün parçaları olarak değerlendirmesidir. Meşkle ya da fasıl geleneği ile ilgili yapılmış çalışmalar, makam analizleri, meşk silsilesi araştırmaları vardır ama bu dokuz ayrı öğenin TMM'nin kişiliğinin hep birlikte oluşturanları olduğu farklı bir kaynakçada karşımıza çıkmamıştır. Bunun TMM'nin anlaşılmasında bir açıklık getirme ihtimali vardır. Bu unsurlar birbirleriyle tamamen iç içedir. Örneğin ortada bir icra varsa

orada ister istemez refâkat vardır, çalınan bir eser olduğuna göre ve bu eser makamsal dilde yazılmış olduğuna göre bir makam, bir usûl de vardır. Bu icracılardan biri belki eserden sonra bir taksim yapacaktır ve bu bir geçiş taksimi ise yeni makamın özelliklerini tanıtacaktır. Bu müzisyenler mutlaka birilerinden aldıkları bilgilerle bu müziği yapıyorlardır ve birilerini kendilerine referans almışlardır. Klasik üsluplu çalmaya çalışıyor ya da tamamen piyasa üslubunda icra ediyorlardır, ellerinde bir çalgı vardır ve bu çalgının da tarihte bir yeri vardır ya da o sırada yer kazanmaya başlamıştır. Özetle bu unsurlar birbirleriyle her an içiçedirler. Bu çalışmada yapılan bu unsurları hem ayrı ayrı inceleyip hem de hep birlikte kullanarak kimlik ve değişim konusunu mümkün olduğunca açıkça görmektir.

2.1950'LERDEN BUGÜNE TÜRK MAKAM MÜZİĞİ VE DEĞİŞİM

2.1 Fasıl

2.1.1 Fasıl kavramının tanımı ve değişim

Batılı terminolojiyle fasıl kelimesini en yakın olarak “repertuar” kelimesiyle karşılayabiliriz. Makamsal müziğin değişimi konusunda bilgisi olmayan bir kişiye bugün “fasıl” kelimesinden bahsederken yanlış anlaşmalardan korunmak için kelimenin zaman içinde uğradığı anlam kaymasına dikkat çekmek gerekir. Bugün genel olarak toplumda “fasıl” kelimesinden anlaşılan sevilen Türk Sanat Müziği parçalarının ardı ardına söylenmesidir ve genelde meyhanelerde profesyonel müzisyenlerce yapılır ve müşteriler eşlik ederler.

Şimdi canlı fasıl diyorlar, bir iki kere böyle bir yerlerde şahit oldum, canlı fasıl değil o, öyle bir fasıl, fasıl değil çünkü. 3 tane şarkı, [sadece] şarkı olmaz, fasıl başka şey. Fasıl çok başka şey; fasılda bazen birinci besteyi okurlar, bazen ağır semai ile girerler sonra ağır aksaklar sonra aksaklar, devri turan, devrihindî, sengin semai, düyek, aksak, curcuna, şarkılar gider çifte düyekler yani ne biliyim ben sofyan, burada böyle bir şey yok. Böyle rastgele 3-4 tane şarkı okuyorlar (Aksüt, 2010).

Hâlbuki fasıl kelimesi 50'li yıllarda dahi bambaşka bir anlamda algılanırdı ve dışarıda olduğu kadar evlerde toplanarak gündüz vakti de yapılabilirdi. Başkaları için yapılmasının dışında hem profesyonel hem amatör müzisyenlerin ve sanatla ilgilenenlerin bir araya gelme vesilesi idi.

Radyonun yaygınlaştığı 1940'lı yıllardan itibaren de radyo bünyesinde oluşturulan “Erkekler Fashı”, “Kadınlar Fashı”, “Karma Fasıl Topluluğu”adlı gruplar fasıl musikisini geleneksel düzeninden gitgide uzaklaşan bir biçimde günümüze dek getirmişlerdir. Yine 20. Yüzyılın başında, sohbetlerle bezenen, müdavimleri için bir sanat meclisi hüviyetindeki ev fasılları birçok bestekâr, hanende ve sazende için buluşma zemini olmuştur (Ayangil, 1994:260).

Dünden bugüne ulaşan bir yandan değişen fasıl geleneğinin tarihteki kayıtlarının en güvenilir olduğu dönem 17. Yüzyıl'dır.

2.1.2 Tarihte fasıl geleneği

17. yy. Ali Ufki Bey tarafından yazılan “Mecmua-i Sâz-ü Söz” ‘de o dönemde çalına gelen fasıllar şu şekilde kaydedilmiştir:

Fasl-ı Hüseyini, Fasl-ı Muhayyer, Fasl-ı Neva, Fasl-ı Uşşak, Fasl-ı Bayati, Fasl-ı Acem, Fasl-ı Saba, Fasl-ı Çargah, Fasl-ı Segah, Fasl-ı Rast, Fasl-ı Mahur, Fasl-ı Evc, Fasl-ı Arak, Fasl-ı Nihavend, Fasl-ı Uzzal, Fasl-ı Nişabur, Fasl-ı Sünbüle, Fasl-ı Şehnaz, Fasl-ı Nikriz, Fasl-ı Buselik, Fasl-ı Buselikaşiran, Fasl-ı Hisar ve Nevruz-u Acem (Ayangil, 2002; Cevher, 2003).

Yukarıdaki örnekler hem fasıl geleneğinin hem de makamlara ayrılmış bir repertuarın varlığını gösterir. Yine bu yüzyılda Hâfız Post’un yazmış olduğu güfte mecmuasında, söylenen eserlerin sözleri bugün Latin harfleriyle yazılmış olarak bulunabilmektedir (Doğrusöz, 1993). Yine aynı dönemde Kantemiroğlu tarafından hazırlanan “Musikiyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı” adlı kitapta fasıllar 3 ayrı başlık altında tarifiendirilmiştir; hanende faslı, sazende faslı ve hanende ile sazendenin beraber icra ettikleri fasıl.

Hanende Faslı: Hanende ilk olarak bir taksim yapar; sonra Beste okunur. Daha sonra Nakış, Nakış’dan sonra Kâr, Kâr’dan sonra da Semai okuyup faslı tamamlar. Sâzende Faslı: Sâzende önce bir Taksim yapar. Sonra peşrev çalar Peşrev’den sonra da Semai çalıp faslı tamamlar. İlk olarak bir sâzende Taksim’e başlar. Taksim’den sonra sazlar bir veya iki Peşrev çalıp susarlar. Onun üzerine, bir Hânende Taksim’e koyulur. Taksim’den sonra bir Beste, bir Nakış, bir Kâr ve bir Semâi okunur. Hânendeler susunca, Sâzendeler Saz Semâisine başlarlar ve Saz Semaisini tamamlayınca sazların sadece ahenk telleriyle dem tutarlar. Onun üzerine hanende son olarak bir taksim daha yapar ve fasıl böylece tamam olur (Tura; 2001:186-187).

17. yy. fasıl anlayışının değişerek özellikle şarkı formunun eklenmesiyle bugünden 100 yıl öncesine ulaşmış haline bugün görüşülen kişilerce “klasik fasıl” denmektedir. Bu müziği tüm ağırlığıyla tanımayı tercih eden müzisyenlerin bir hatta birden fazla klasik faslı tamamı ile öğrenmelerinin makamsal müziğimizin devamlılığı için faydalı olacağı görülmektedir.

2.1.3 Fasıl bilmenin önemi

Makamsal özellikteki Osmanlı Dönemi Türk Müziğinin en temel özelliklerinden birisi yazılı bir gelenekle aktarılmamış olmasıdır. Bu özelliğine meşk bölümünde ayrıntılı olarak değinilecekse de fasıl kelimesinden bahsederken de dikkat çekmekte fayda vardır. Bir klasik faslın ezbere bilinebilir olması bugün bir müzisyen için

şaşırtıcıdır. Görüşülen kişiler fasıl kendilerinden bir-iki kuşak öncesinden farklı olarak genellikle ezberden değil nota ile öğrenip icra etmişlerdir. Yine de her şekilde klasik fasıl bilmek büyük emek istemektedir ve bu müziğe vakıf olmak için önşart gibi kabul edilmektedir.

Benim kanaatime göre Türk müziğinde klasik fasıl bilmeyen sanatçı olmaz. Önce onu bilecek, sonra istediğini oku. Esas klasiktir, özü odur bu müziğin (Ersöz, 2010).

Eskiden müşteriler birinci beste ikinci besteye kadar tanılar sadece fasıl için gelirlermiş. Müzisyen ikinci besteyi atlasa müşteri uyarırmış (Çelik, 2009).

Münir Nurettin Selçuk'un öğrencilerinden radyo sanatçısı Selma Ersöz klasik fasıl bilgisini bu müziğin müzisyeni için vazgeçilmez bir altyapı bilgisi olarak görmektedir. Kendisi radyoda klasik fasılları okumuş bir ses sanatçısıdır. Bugün bir klasik fasılın radyodan yayının yapılması düşünülemezken 50 yıl öncesinde yapıla geldiğinin de şahsen bir ispatıdır. Nurettin Çelik ise klasik anlamdaki fasıl müziğinin ticari eğlence ortamlarında dahi geçerliliğini ellili yıllara kadar koruduğunun ispatıdır.

2.1.4 Form olarak fasıl

Esasında klasik musiki devrini bırakıyor yani. Bir kaç yerde kaldı. Bizim üniversite korosu (İstanbul Üniversitesi Korusu) herkes de söyler çok iyi bir koroydu. Klasik musikide devlet korosu gibiydi. Klasik musiki deyince bir fasılın bestesi, ağır semai, yürük semaisi yani formlar var. Onlardan oluşuyor bir fasıl esasında, böyle şimdiki fasıllar gibi değil. Klasik anlamda fasıl deyince önce bir taksim yapılıyor. Taksim biliyorsunuz serbest bir şekilde doğaçlama, arkasından bir peşrev çalınıyor. Ondan sonra 1. beste denen büyük usulle yapılmış eser çalınıyor. Büyük usullerle. 1. beste 2. beste biraz daha hafifi. Ağır semai, yani onların usülleri belli. Hangi usûlde olacağı. Yürük semai. Arada bir taksim oluyor. Ve saz semaisi çalınıyor aynı makamda ve bitiriliyor. Şimdilerde ise baştan bir şarkı okunuyor, yine şarkı... Arada taksim yap sonra türküler mürküler bilmem neler... Yani şimdiki fasıllar klasik fasıl değil. Klasik fasıl bu değil. Klasik fasıl 1. beste hatta kâr, 1. beste, 2. Beste, ağır semai, yürük semai formları olmadan olmaz (Altmışdört, 2008).

1963 yılından 2005 yılına dek İstanbul Üniversitesi Klasik Türk Müziği Korosunu yöneten Süheyla Altmışdört de günümüzde fasıldan anlaşılanın kendisinin öğrendiği ve ilk yıllarda öğrettiği fasıldan ne kadar farklı olduğunun bir tanığı. Gözlemlerine dayanarak klasik fasıl icrasının yaklaşık 60'lı yıllara gelmeden tamamen ortadan kalktığını belirtmektedir. Ortadan kalkan klasik fasıl formunu tekrar gözden geçirmek gerekirse bir makamda yaklaşık bir buçuk saat kadar süren farklı

formlardan oluşan büyük bir kapsayıcı formdan bahsedilmektedir. Sözlü Tarih Görüşmeleri kapsamında görüşülen kişilerin gençlik yıllarına kadar bizzat şahit oldukları ve katıldıkları “klasik fasıl” öncelikle makamı tanıtan bir taksimle başlar ardından bir çalgı eseri olan peşrevle devam eder. Peşrevde bir nakarat melodisi 4 kez tekrarlanırken aralara da 4 ayrı bölüm girer. Peşrevle kulaklar o makama alışmışken ardından varsa o makamın özelliklerini iyice tanıtan bir Kâr başlar. Kârın içinde ikaî terennüm bölümleri bulunmaktadır yani “teni tenna terelelli” gibi heceler sayesinde fasıla sesle katılacaklar da katılmaya başlarlar. Ardından 1. Beste ve onun ardından 2. Beste olarak adlandırılan büyük usullerdeki uzun ve karmaşık ritim yapısındaki sözlü eserler başlar. Ağır semai formuyla basit usullere geçilir ardından o makamdan şarkılar ve türkülere en coşkun bölüme ulaşılır. Sonuna varıldığında yürük semai usulünde bir şarkı ile tempo biraz yavaşlatılır ve saz semaisi ile klasik fasıl bitirilir.

2.1.5 Fasıl ve dini müzik

Fasıl oluşturan parçaların önceki yüzyıllarda burada bahsedilenden de farklı olduğu da bilinmektedir. Bu konuda ek bilgiye Küçükaksoy’un (2006), “Türk Fasıl Müziği Geleneği” adlı makalesinde yer vermektedir. Söz konusu çalışmada yazar fasılı şöyle tarif eder:

Fasıl terimi, Türk Müziği geleneğinde bir icra biçimini, bir besteleme düzenini, bir repertuarı ve seslendirme biçimini ifade eder ve Türk Müziğinde yer alan tüm dindışı müzik formlarını kapsar (Küçükaksoy, 2006).

Yazarın fasılı dindışı müzik olarak tanımlaması bir yandan formun genel kullanımı ve oluşturanları açısından doğru iken Sözlü Tarih Görüşmelerinde bu ayrımın da sosyal olanı tespitinde yeterli olmadığı görülmüş oldu. Alaeddin Yavaşca gençlik yıllarında yani 50’li yıllarda bu müziği ev toplantılarında öğrenirken faslı dini müzikle bitirdiklerini belirtmiştir. Genel olarak özellikle bugünkü algılayışta fasıl ve dini müziğin birbirine zıt görüldüğü yani fasıl yapanların o süreç boyunca dini müzikten ayrı durdukları kanaati güçlüdür. Hâlbuki araştırmamız çok yakın bir tarihte bu çağrışımın kimi toplantılarda doğru olmadığını göstermiştir:

İbnül Emin Mahmut Kemal rahmetli, bize bir pazartesi gecesı önümüzdeki hafta müstesna misafirlerimiz olacak dedi. Ona göre bir fasıl hazırlarsan iyi olur dedi bana. Fasılları bana hazırlattırırdı, onun üzerine ertesi hafta Cevdet Çağla’yı aldım. Fikret Kutluğ vardı onu aldım, Tanburi Doktor Selahattin Tanur vardı onu da aldım, takviye ettim sazı ve Beyati

faslını tercih ettik. Musikimizi bitirdik hiç unutmam Beyati Peşrevinden sonra Dede Efendi'nin Beyati bestesini okuduk. “Bir gonca femin yaresi vardı ciğerimde” diye... Bir beste, güftesi böyle başlayan bir beste. Oğlu Salih'in vefatından sonra zamanın şairesinin yazdığı bir güftedir. Ve onu bestelemiş, onu okuduk birinci eser olarak. İkinci eser onun arkasından da yine Dede Efendi'nin bir ağır aksak şarkısı var; “nice bir aşkınla feryat edeyim, bir onulmaz dağ-ı derdim var benim”. O eseri okuduk ve faslı devam ettirdik ve bitirdik. Sohbet oldu ve her faslın bitişinden sonra bir adettir, Mevlevihane Peşrevi çalınır o peşrevin arkasından da Aziz Mahmud Hüdayi'nin tevşihî vardır; “kudumün” diye başlayan. O okunur ondan sonra da biraz Kuran-ı Kerim okunur ve biter (Yavaşca, 2009).

2.1.6 Ev toplantılarında fasıl geleneği

Evlerde toplanılıp fasıl çalışılması ya da yapılması günümüzde toplumsal alışkanlık olarak devam etmemektedir. Görüşülen kişilerin gençlik dönemleri en geç orta yaşları bu ev alışkanlığının son olarak yaşanmış olduğunu gösterir:

Evlerde özel toplantılar oluyordu. Bir kere Cahit Gözkan var udi. Tüccar bir adam vardı karşıda. Onun evine gidilirdi. Oraya Nurhan'la beraber giderdik o da keman çalardı. Yekta Akıncı keman olarak orda olurdu. Onun arabası vardı. Onun arabasıyla giderdik. Salı geceleri yapardı. On beş günde bir galiba. Ferit Tan vardı meşhur fasılcı. Atatürk'ün karşısına çıkmış. Ankara radyosunun meşhur fasılcısıydı. O okurdu. Bütün notaları yanında getirirdi. Bir de beni yanına alırdı. Hiç kimseyi istemezmiş. Ben onun sesine uyardım. Tizlerim çok fazlaydı. Orada doktorlar falan olurlardı. Onlar da ud çalarlardı işte. Öyle profesyonel değil de amatör olarak. Yani orda fasıl öğrendim (Altımdört, 2010).

Ev toplantılarında profesyonel müzisyenler ve müzisyen olmayı planlayanların yanında amatörlerin bulunması bu müziğin geleneğindeki temel unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Öğretimin resmi kurumlardan kaldırıldığı dönem 1926'dan 1976'ya dek uzanan uzun bir dönemdir. Bu öylesine önemlidir ki kurumsal yapıların desteklemediği dönemde de bu müzik geleneği amatör ve istekli kişiler tarafından dernekler ve ev toplantıları ile ileri taşınmıştır.

Bütün dünya musikisinin uğradığı bir kayıp vardır: amatörlük. (...) Amatörlük yirminci yüzyıl başlarına kadar safiyetini ve heyecanını koruyabilmiştir Osmanlı musiki hayatında. Bugün artık büsbütün unutulmuş olan, aile çevresinde musiki icra etme geleneği de bu amatörcü musiki zevkinin bir uzantısıydı (Aksoy, 1997: 38).

Türk Makam Müziği'nde amatörlük kavramı tek başına üzerinde durulmayı hak eden bir kavramdır. İnternet taramalarında yaygın video ve müzik paylaşım sitelerinde repertuarın yine amatörlerce yayıldığını görmek mümkündür. Dailymotion, youtube gibi internet sitelerinde türkuazahmet, recephüzzam ve benzeri lakaplı kişilerce müziğin naklinin yine amatör isteklerle yapılmaya devam

edildiği görülebilir. İncelediğimiz döneme geri dönecek olursak evde fasıl geleneğinin görüşülen kişilerin gençlik yıllarında son olarak yaşanmış olduğu görülecektir.

Evlerde toplanılırdı. Ankara’da da toplanılırdı. Fasıllar yapılır, ondan sonra sololar yapılır, taksimler yapılır öyle hoşça vakitler geçirilirdi. Fakat enteresandır yani devir öyle bir hızlı gidiyor ki çok hızlandı (Deran, 2008).

İstanbul’da bazı musiki muhitleri vardı, özellikle çok büyük bir edebiyat tarihi alimi İbn-ül Emin Mahmut Kemal Bey. Onun pazartesi akşamları olan meclisine bir vesile ile katıldım ve orada o zatın ölümüne kadar aşağı yukarı 15 sene pazartesi meclislerine katıldım. Orası yalnızca musiki olarak değil genel kültür olarak da bizim kafa restorasyonlarımızın gelişmesi için çok önemli bir merkezdi. Orada hocalarımı tanıdım mesela bazı müzisyenleri tanıdım bu tip meclislerden (Atlığ, 2009).

2.1.7 Fasılda Makamsal Bütünlük

Bugünle geçmiş fasıllar arasında en büyük farklardan birinin de makamsal devamlılık olduğu gözlemlendi. Fasil belli bir makamda yapılmaktaydı. Yukarıda 17. yy. bunun böyle olduğunu görebiliyoruz. Bu özellik yaklaşık 1950’li yıllara kadar toplumsal alışkanlık olarak hem evlerde hem de eğlence hayatında sürebilmiş. Bunu ortaya koyan birçok tanıklıkla karşılaştık:

Çocuktum, Sirkeci’de Borsa Kırathanesi vardı bu Borsa Kırathanesi’nde fasıl olurdu, çocuktum, abım alırdı beni dinleyici olarak götürürdü, kapıda yazıyor bugün Hicaz Faslı, işte okuyanları çalanları, fevkalade aile matinesi gibi olurdu böyle çok güzeldi (Demir, 2010).

Bir fasıl bir ne bileyim, işte bir uşşak faslı yaptılar mı işte taksimlerde arada başka makamlara geçer geri gelirler ama bütün gece o makamda çalarlar (Kocal, 2009).

Bir gün Paraşko dedi ki “Yaa Nihatçıgım ben Akıntıburnu’nda çalışıyorum Marko’nun meyhanesinde istersen gel orda fasıllarda tecrüben artar.” Ehh peki, dedim bende. Ee ben onlardan istifade edecek durumdayım, ben daha yeniyim yirmili yaşlarda yani. Kalktım, gittim küçücük bir sahne baktım orada Hırant oturuyor başta. Hırant’ın önünde Paraşko oturuyor, Kemani Maksut vardı rahmetli o var, bir de ritim sazı var def darbuka bir de Paraşko dört kişilik bir saz heyeti zaten sahne de o kadar kişilik. Şöyle yana kaydı Paraşko yanına da ben oturdum, hiç unutmuyorum o gün Hüseyini Faslı vardı (Doğu, 2010).

Nihat Doğu’nun 1930 doğulu olduğunu ve olayın 20 yaşında geçtiğini göz önünde bulundurarak 1950’de makam bütünlüğünü koruyarak fasıl yapma geleneğinin devam etmiş olduğunu görüyoruz. Toplumsal alışkanlıktan çıksa da radyoda tek makamda fasıl icrasının 80’li yıllarda dahi zaman zaman devam ettiği de tespit edildi:

Çok oldu 80’li senelerdi. Bekir Bey’le (Bekir Sıtkı Sezgin) müziğimizin çeşitli örneklerini verdik mesela fasıl örneği verdik. İki tane iskemle getirdiler sahneye yan yana oturduk bir Hicaz Faslı yaptık. Tabii insanlar şaşıyorlar iki kişi böyle nasıl okur gibilerden ama sonradan dinledim çok da hoş olmuş meğer (Akbulut, 2008).

Radyoda yapılan fasılların nota ile yapıldığı ve her faslın yaklaşık 12 eserle ölçülendirildiği gözlemlendi:

Ben TRT’de çalıştığım zaman Nevzat Atlığ’ın Müzik Yayınları şefi ve Radyo müdürü olduğu seneler içinde Nevzat Atlığ ile imparatorluk dönemi yaşadım. Çünkü her sabah toplanıyoruz, üç kişi, ben, Nevzat bey ve Rüştü Eriç, rahmetli. Bir aylık programlarımızı aybaşıda solistlere teslim ediyoruz. Bir aylık fasıl programlarını, düşünün 30 dosya hazırlayacağım, içine çıkacak notalar da 12 tane nota, 30’a 12 (Aksüt, 2009).

2.1.8 Fasılda maharet: eserleri birbirine bağlamanın önemi

Tek makamda yapılan fasılların en önemli özelliklerinden biri de eserlerin birbirine sürekli bağlanıyor olması idi. Bugünkü anlamda yapılan fasıllarda da aynı özelliğin gerektiği gözlemlenebilir. Aranağmelere hâkimiyet ve böylece eserleri durmaksızın birbirine bağlamak iyi bir fasılcının zamana göre değişmeyen tek özelliği olarak öne çıkmakta:

Fasıl ayrı bir şeydir. Ayrı bir branştır yani. Fasıl okumak ayrı bir branştır. Öyle kolay değil. Arkaya birbirine usullerine göre bağlayacaksın. Fasıl okumak öyle kolay iş değildir. Fasılcı derler mesela Melahat Pars’a fasılcı Melahat derlerdi. İyi fasılcıydı Melahat (Altmışdört, 2008).

Fasıl musikisi yapmak çok zor, en zor musiki fasıl musikisi. Bağlantılar var ara nağmeler var her şarkıda o ara nağmeden sonra diğer geçiş var oraya bir bağ oluyor işte onlar var onlara çalışmak lazım çalışmadan öyle hemen olmaz rezil olur insan (Demir, 2010).

Şimdi mesela ne diyeyim, ben Ahmet Yatman’ı tanıdım yakından. Çok korkunç bir repertuarı vardı, ne söyleseniz ezbere çalar hepsini ara nağmelerle filan. İşte fasılcılık dediğiniz birbirine bağlamak için aranağmelerini iyi bilmek icap ettirir (Kosal, 2009).

2.1.9 Fasılın Ortalama Süresi

Fasılın 50’li 60’lı yıllarda ortalama süresi de belli imiş. Ortalama bir buçuk saat sürmekte olduğu görüşmelerden çıkan ortak tespit. Bu da sürenin önemine dikkat çekmekte. Ortak bir ruh haline girilip orda beraber zaman geçirilip sürecin sonlandırılması yaklaşık olarak sosyal ortamlarda bir buçuk saat olarak belirlenmiş:

15-16-17 yaşlarında bayağı çalışıyorduk ve de öğrenmeye çalışıyorduk fasıl musikisini, Gazinolar da bir okul gibiydi şimdiki gibi değil yani, bir buçuk saat fasıl, artık hiçbir yerde

duyamazsınız. Kemal Gürses hanendeydi, altı tane hanende vardı bir buçuk saat fasıl olurdu. Beste okunurdu efendim birinci beste okunur, durulur, ikinci beste okunur durulur ondan sonra ağır aksaklar ağır semailer olur (Demir, 2010).

Eski fasıllar da başkadır gazinoda bir buçuk saat fasıl yapıyorduk (Doğu, 2010).

Efendim gazinoda fasıl yaz seansında, yediyi çeyrek geçe fasıl başlar dokuzda biterdi. Bir saat kırk beş dakika, ondan sonra solistler sırayla başlar çıkmaya. Sonra o fasıl azaltıldı zamanla, işte kırk dakikaya falan düşürüldü (Aksüt, 2009).

2.1.10 Fasıl Ve Repertuar

O dönemde neler çalındığına mümkün olduğunca net bir cevap almak için görüşmelere baktığımızda evlerdeki fasıllarda Saadettin Kaynak parçasını çalmanın bile popülerlik olacağı kanaatinin hâkim olduğu görülmekte:

Benim gittiğim evlerde yaş vasatısı ellinin altmışın üstündeydi o zamanlar bundan elli sene evvel demek ki onlarda zaten elli yaştan üstünde. Demek ki o zamana göre yetmiş seksen sene evvelki zevke göre eserler okunurdu neler okunur: bildiğimiz Türk müziği eserleri, beste, ağır semai, yürük semai, arada da günün şarkıları. O zamanlar günün şarkıları neydi: Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar pek nadir okunur. Lemi Atlı... Pek öyle Yesari Asım falan okunmaz fasıllarda pek nadir... Bir iki fasıla giderli olan işte şeyin şarkıları ne diyeyim? Faiz Kapan'ın bir iki şarkısı gibi "gel gidelim Çamlıca'ya" gibi şarkılar, sonunda ya okunur ya okunmaz. Pek okunmazdı. Daha çok klasik eserler okunurdu (Doğu, 2010).

Eğlence hayatında dahi 50'li yıllarda klasik fasıl anlayışının hala kullanımda olduğu görülmekte:

Gazinoda Ferahfeza, Acemaşiran, Ferahnâk, Suzidil, Sultani Yegâh, böyle nadide makamları Kemal Gürses okurdu. Zaten Kemal Gürses Münir Bey'in muaviniydi konservatuar icra heyetinde oradan bize getirirdi orda geçiyorlar öğreniyorlar, bize de getirip orada biz de icra ediyorduk. Zaten büyük üstatlar vardı, Feyzi Aslangil, Ercüment Batanay, Necati Tokyay efendim onlar fasıldaydı (Demir, 2010).

Nihat Doğu ile yaptığımız görüşmede faslın ağır başlayıp yükselen iç ritmine de değinildi. Kendisi Mevlevi ayinlerinin de aynı yapıda yani gittikçe yükselen hızlanan bir iç ritimle ilerlediğine dikkatimizi çekti.

Mevlevi ayinleri de öyle değil mi? Aynı sistem değil mi? Önce yavaş başlar, birinci selam ikinci selam, üçüncü selam, dördüncü selam kısmında iş hızlanır, yürük semai kısmına gelince parlar, en yukarda en hızlı en coşkulu zamanda da pat diye biter. Bizim fasıllarımız da böyledir. Ağır başlar evvela, ağır ilerler, dinlenir daha sonra en coşkulu bir eserle, bir saz eseriyle yahut bir longa ile sirto ile oyun havası ile biter (Doğu, 2010).

Fasılın hızlanan yapısında son bölümde türkölere de yer verilirken ne tür türköleri genellikle seçtiğini Tülün Korman örnekleli.

Fasıla klasik türköler giriyordu. Dediiim gibi Kaynak'ın yaptıı türköler vardı; “Ela gözlerine kurban olduüm hep geçilirdi mesela muhayyer türköleri, çok vardır klasik türköl... “Turnalar uçun, yayladan geçin, yârimi seçin turnalar” mesela. Ondan sonra efendim İstanbul türköleri; “Ada sahillerinde bekliyorum”, onlar da türköl. Ondan sonra “Seherde indim ben bağa, güller sarılmış yaprağa” bunlar (Korman, 2010).

Seçilen türköler fasılın makamsal devamlılığına uygun olarak seçilirler. İstanbul türkölerinin çokça seçilmesini de bu özellik beslemektedir.

Türkölerin yöreleri, devletin idari merkezlerine ne kadar yakınsa o türkölde Geleneksel Sanat Musikisinin izleri çoğalı. İdari merkezden uzaklaşıp kırsal kesime gidildikçe, bu etki ortadan kalkar. Örneğin, Söğüt, İstanbul, İstanbul, İzmir, Edirne, Urfa, Elazığ, Diyarbakır, Gaziantep türköllerinde gerek ezgi anlayışı, gerek usül anlayışı, gerek seslendirme anlayışı açısından Geleneksel sanat musikisinin izlerini sıkça bulmak mümkündür (Akdoğan, 1996: 151).

Bugün Fasil geleneğinin aynı anlamda devam etmediği açıktır. “XIX. Yüzyıl ortalarından başlayarak şarkıya verilen önemin sonucu eski, ağır, mistik, uzun, sözleri ağdalı eserlerin yerine daha kolay anlaşılır, güfteleri akılda kolay kalabilir eserler bestelenmeye başlamıştır. Bu formun gittikçe rağbet kazanmasıyla, İstanbul'un çalgılı kahvelerinde bu tür eserlerden düzenlenmiş bir fasıl musikisi doğmuştur.” (Özalp 1992: 223) Bugün görüştüğümüz kişilerin hem tanığı hem de ister istemez bir parçası olduğı değışimin bugüne uzanan devamlılık alanı repertuardır. Hangi şarkıların söylenmeye devam ettiğı önemli bir veridir. 2006'da İzmir “Fasıl” mekânlarında yapılan yerinde gözlem çalışması sonucunda ağırlıklı olarak çalınan şarkılar şu şekilde tespit edilmiştir.

Seni Ben Ellerin Olsun Diye Mi Sevdim (Kürdilihicazkâr), Agora Meyhanesi (Kürdilihicazkâr), Çile Bülbülüm (Muhayyer), Bu Akşam Bütün Meyhanelerini Dolaştım İstanbul'un (Kürdilihicazkar), Ah Bu Şarkıların Gözü Kör Olsun (Kürdilihicazkâr), Veda Busesi (Muhayyerkürdi), Duydum Ki Unutmuşsun (Muhayyerkürdi), İstanbul Sokakları (Muhayyerkürdi), Avuçlarımda Hala (Muhayyerkürdi), Lale Devri (Muhayyerkürdi), Dalgalandım da Duruldum (Muhayyerkürdi), Okyanus (Kürdi), Gülu susuz seni aşksız bırakmam (Kürdi), Benim Dünyam (Kürdi), Senede Bir Gün (Hicaz), Söyleyemem Derdimi (Hicaz), Nasıl Geçti Habersiz (Hicaz), Şimdi Uzaklardasın (Suzinak), Kırmızı Gülu Alı Var (Hicaz), Ada Sahilleri (Hicaz), Yar Saçların Lüle Lüle (Hicaz), Muhabbet Bağı (Hicaz), Ben seni unutmak için sevdim (Segâh), Dönülmez Akşam (Segâh), Leyla Bir Özge Candır (Segâh), Bak Yeşil Yeşil (Segâh), Bir şarkısın sen ömür boyu sürecek (Segâh), Eski Dostlar (Rast), Sevmekten Kim Usanır (Rast), Ağlama Değmez Hayat (Rast), Beyoğlunda Gezersin

(Mahur), Kalenin Bedenleri (Mahur), Akşam Oldu Hüzünlendim Ben Yine (Uşşak), Telgrafın Telleri (Uşşak), Vay Sürmeli (Uşşak), Benzemez Kimse Sana (Beyati), Ayva Çiçek Açmış (Hüseyni), Kimseye Etmem Şikayet (Nihavend), Huysuz ve Tatlı Kadın (Nihavend), Gözlerinin İçine Başka Hayal Girmesin (Nihavend), Gökyüzünde Yalnız Gezen Yıldızlar (Nihavend), Yıldızların Altında (Nihavend), Unutturamaz Seni Hiçbir şey (Nihavend), Bir İhtimal Daha Var (Nihavend), Kalamış (Nihavend), Yemeni Bağlamış (Nihavend), Ömrümüzün Son Demi (Hüzzam), Bu Ne Sevgi Ah (Hüzzam), Akasyalar Açarken (Hüzzam), İndim Havuz Başına (Hüzzam), Ormancı (Hüseyni), Beyaz Giyme (Segâh), Çökertme (Muhayyer), Mihriban (Muhayyerkürdi), Urfanın Etrafı (Hicaz) (Yalçın, 2006: 43-44).

2.2 Meşk

2.2.1 Temel eğitim yöntemi olarak meşk

Hakkı Süha Gezgin bak dedi; bu musiki denen şey öyle nota öğrenmek şunla bunla olmaz dedi. Meşk sistemi vardır Türk Musikisinde dedi ve fasıl meşki bunların en başında gelir, en iyi musiki de Fasıl Meşk'inde öğrenilir dedi. Benim evimde dedi haftada iki gece fasıl meşki var ve bu fasıl meşklerine geleceksin dedi. Orada bu işe başlayacaksın ve ondan sonrası gelir dedi. Ve ben o fasıl meşklerine başladım Hakkı Süha Gezgin'in evinde (Yavaşca, 2009).

Fasıl repertuarını öğrenirken 1940-1950'li yıllarda esas öğrenme yöntemi olarak meşkin kabul gördüğünü, notanın da eğitime dâhil olduğunu görüşmeler kapsamında tespit ettik. Meşk 1950'lere kadar notaya başvurmadan öğretmenle öğrenci arasında karşılıklı tekrar yoluyla ya da eşzamanlı çalarak/söylenerek eserin hafızaya alınması yoluyla öğrenilmesi yöntemi olarak müziğin aktarımı ve şekillenmesini sağlamıştır. Behar'ın çalışmasına dayanarak (1998) kelimenin 16. yydan bu yana müzik öğrenmek anlamında kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle 17. yy. kelimenin bir öğrenim metodu olarak kabul edildiği de belirtilmiştir:

Osmanlı Dünyasında meşkle ilgili kayıtlara onyedinci yüzyıl başından itibaren rastlanıyor. Örneğin, 1653 yılında Saray'da musiki öğrenmeye başlayan Evliya Çelebi Topkapı Sarayındaki sanat hayatını anlatırken musiki öğrenmeye yönelik, neredeyse kurumlaşmış bir sistemin varlığından bahseder. Topkapı Sarayı'ndaki Seferli Odası, bir bakıma bir meşkhane niteliği taşıyordu (Behar, 1998).

22 numara, meşkhane, yani musiki talim edilen odadır; gün boyu açık duran bu oda akşamları kapatılır ve içerde kimse yatmaz. Bazı müzisyenler prova yapmak ve ders almak için bu odaya girerler (Ali Ufki Bey aktaran Berktaş, 2002: 76)

Meşkhane olan bir sarayın artık olmadığı, tekke ve dergâhların kapalı olduğu ve eğitimin çoğunlukla notadan yapıldığı Cumhuriyet Döneminin ileriki yıllarında halen

birçok müzisyen meşk ile hafızaya nakşederek eserleri öğrenmenin bu müzikte söz sahibi olabilmek için gerekli olmaya devam ettiğinin farkındaydı ve bu geleneksel nakil yöntemini elden bırakmadı. Görüşülen sanatçılardan Alaeddin Yavaşca'dan 15-20 yıl sonra doğanların da gençlik dönemlerini meşk ile eser öğrenerek geçirmiş oldukları sözlü tarih görüşmelerinde tespit edildi. Bu da bize geleneğin önde gelen müzisyenler arasında alışkanlık olarak 70'li yıllara kadar yaygın olarak devam ettiğini göstermektedir.

2.2.2 Eserlerin hafızaya alınmasında meşkin önemi

Emin Ongan ve Üsküdar Musiki Cemiyeti birçok sanatçının geçmişinde eser meşk ettikleri bir kurum olarak görüşülen sanatçıların hafızalarında unutulmaz bir şekilde eserlerle birlikte yer almaktadır.

Emin Hoca (Emin Ongan) hayatımda çok mühim rol oynamıştır benim. Bir kere meşkin en harikasını ondan öğrendiğim gibi hocalığın nasıl olduğunun da bir kısmını ondan aldım. Münir Bey'in (Münir Nurettin Selçuk) baş kemanydı. Onsuz bir yere gitmezdi. Konserlerin de baş adamıydı. Konservatuar talebesiyim, devamlı meşk yapıyoruz, bir mezürü üç defa falan okuyoruz, ben de tam önünde oturuyorum hocanın, rahmetli. Şimdi düm teka düm tek vuruyorsunuz, bir mezür etti iki mezür, sen oku bir daha vur, sen oku bir daha vur, sen oku bir daha vur... Böyle çalışırdık ama inanın o tarihte geçtiğim bütün bu meşkteki bütün şarkılar ve fasıllar bugün ezberimdedir ama bugün notadan okuduğum hiçbir şarkı ezberimde değil (Çayırılı, 2009).

Emin Ongan Hoca'mdan çok eser meşk ettim ki hala ezberimde, yani o tarihte meşk ettiğim eserler bugün hala ezberimde (Aksüt, 2009).

Makamsal müziğin özünde bazı müzikal ifade kalıplarının hem hafızaya hem de fiziksel alışkanlığa hatta ruha yerleşmesinin sanatçının makam ve usullere hâkimiyetteki gelişimi için önemli olduğu ortak bir şekilde kabul görmektedir. Hafıza Batı Müziğinden farklı olarak Türk Makam Müziği icrası ve aktarımında öncelikli bir yere sahiptir. Bu eserleri icra ederken de yeni bir eser önerirken de taksim ya da gazel yaparken ya da fasılda bağlantıları kurup akıcılığı sağlarken de eserlerin hafızada yer etmiş olması hayati bir öneme sahiptir. 1925-1940 doğumlu görüşülen kişilerin gençlik ve orta yaş dönemlerinde meşk, evlerde ya da dernekte bazen toplu bazen de özel olarak yapıla gelmiştir ve fasıllar da böylece öğrenilmiştir.

Evlerdeki toplantılarda meşk oluyor ve hafızanıza öyle güzel nakşoluyor ki. Orada fasıllar yapılır tam takımlar okunur. Bir fasılda en çok okunan şarkıların hepsi konur, bilmeyenler de orada öğrenirler. Yani çok faydası var meşkin (Akbulut, 2008).

Öğrencinin kendi kendine tekrarı da meşki tamamlamaktadır. Sonuçta müzisyenin marifet olarak ulaşması istenilen nihai durumda zihinde usuller dönerken aynı zamanda eseri usûle uygun olarak hafızadan icra etmesi ve güftelerini de şaşırmamasıdır. Dolayısıyla kendi kendine tekrar meşkin olmazsa olmaz parçasıdır.

Şimdi akşam yattığımız zaman ışıklar kapanıyor, hançeremden ses çıkmadan ama olduğu gibi almışım sayfa başından sonuna kadar gözümün önünde, yorganın altında elimde fener... Hançeremden ses çıkmıyor ki kimse rahatsız olsun. Tabii kardeşler bir arada yatıyoruz. Hele kışın soba tek yerde yanıyor. Şeyin altında, yorganın altında başlayıp bitirene kadar onu tekrar ediyordum. Okula ders saatinden erken gidiyordum, tekrarlıyordum. O kadar çok tekrarlıyordum ki; arkadaşlarım da benim o tekrarımdan bir de sen yaparken biz de ne olduğunu takip edelim diyorlardı (Kip, 2009).

2.2.3 Meşkin yapılış şekli

Teke tek yapılan dersler de (meşk-i hususi) toplu icralar da (meşk-i umumi) hatta radyodan dinlerken eşlik etmek de, kendi kendine tekrar etmek de bu yöntemin içinde kabul edilebilir ve tümü aynı dönemde gerçekleşebilmektedir; meselenin özü tekrara dayanarak makamsal dayalı bir refleks oluşturmaktır. Nihat Doğu'nun Aleko Bacanos'tan aldığı özel ders yani meşk-i hususi kendi anlatımına göre sabırla karşılıklı tekrar yapmaktan daha karmaşık ve metodik bir özellikte değildir.

Aleko Bacanos Küçük Çiftlik Parkı Gazinosunda başladı. Ben geliyorum burada dikiliyorum. Hem faslı dinliyorum, hem de Aleko'nun yüzüne bakıyorum ille gör beni gibilerden. Bir gün gene öyle dikildim. Baktım İsmail Şençalar koşturuyor. Tam bana yaklaştı gülmeye başladı. Buyur ustam dedim. "Hadi gel içeri. Hocanın elini öp, razı ettim sana ders verecek" dedi. Hemen gittim onun peşinden. Aleko oturuyor. Sonra O da beni sevdi. İşte ben gidiyorum her hafta, sonra öyle bir hal oldu ki üç beş hafta sonra sabah 10.00 da gidiyordum öğleden sonra 4.00 de 5.00' te ayrılıyorum. Çok sistemli değil, piyasacı adam yalnız çalışıyor; dinliyorum, gösteriyor parmakları şurayı yap diye bir defa olmazsa bir daha çalışıyor, bıkmıyor (Doğu, 2009).

Üstteki örnekte hocanın yaptığını yapmaya çalışmak meşkin en temel halini göstermektedir. Bugünkü özel ders mantığına benzetilebilirse de farklılıklar vardır. Öğrencinin ders alacağı hocasının elini öpmesi ya da bir saatlik ders diyerek anlaşılan dersin bütün günü birlikte değerlendirmeye dönüşmesi meşkin 1950'li yıllara dek yaygın olarak devam etmiş, bugünkü özel ders anlayışından farklı insan ilişkileri ile ilgili bir boyutudur. Meşkin insani alışveriş boyutunu bir kenara bırakırsak ve müzikal teknik aktarımı yönünde durursak hocanın yaptığını aynı şekilde yapmaya çalışmak temel uğraş olarak karşımıza tekrar tekrar çıkmaktadır.

Kültürel ve coğrafi olarak konumlandırınca eğitimin böyle olması çok şaşırtıcı değildir. Zaten Asya kültüründe geleneksel eğitim şekli ustayı taklit ederek, görerek, duyarak gerçekleşmektedir.

Meşk kelimesi sadece musikide değil, usta-çırak ilişkisine dayanan bütün sanat dallarında – hat, nakkaş, tezhibe- kullanılır. “Benzetmeye çalışarak kopya etmek” kelimenin temel anlamıdır. Ayrıca bir öğretmenin aynını yazmaları için öğrencilerine verdiği yazı da, taklit edilerek çizilecek bir resim de meşk kelimesiyle ifadelendirilebilir (Delice, 1999).

2.2.4 Meşk ve Mevlevi dergâhları

Saraydaki meşkhanelerin dışında tekkeler özellikle Mevlevi dergâhları da makamsal müziğin meşk yoluyla nakledildiği yerlerdendi. Görüşülen kişilerden bir önceki kuşak dönemine kadar bu toplumsal alışkanlığın devam ettiği söylenebilir, özellikle Yenikapı Mevlevihanesi sıkça karşımıza çıkmaktadır ama tezimiz kapsamındaki 1950’ler ve sonrasında artık bu yapıdan eski anlamıyla bahsetmek mümkün değildir. Bugün bu geleneğin dernek-vakıf kurumsallığı düzeninde devam ettiği düşünülebilir ama makamsal müzik yapma marifetinin kazanıldığı, üst düzey bilgili kişilerin bulunduğu merkezler olmak konumundan çıkmıştır.

Sarayın dışında her şeyden önce tekkeler vardı. (...) özellikle Mevlevi dergâhları... Bu sonuncuların yüzyıllar boyunca nerdeyse birer konservatuar görevi yapmış oldukları sık sık söylenir. Bu yargı sadece Yenikapı Mevlevihanesi’nden İsmail Dede Efendi gibi bir bestecinin yetiştiği onsekizinci yüzyılın sonlarıyla ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısı için geçerli değildir. Onyedinci yüzyılın başlarından itibaren durumun böyle olduğunu ve Mevlevihanelerde hem dini ve tasavvufi hem de dindışı musikide önemli öğretim halkalarının, meşk zincirlerinin oluştuğunu biliyoruz (Behar, 1998).

2.2.5 Eserlerin hafızaya alınmasında iletişim teknolojileri

Bir hocanın varlığının yerini asla tutamasa da eserlerin öğrenilmesi ve hafızaya alınmasında çalıştığımız dönemde iletişim teknolojilerinin yeri büyüktür. Bu açıdan klasik anlamda meşk olarak kabul etmek mümkün değilse de meşk konusunun içinde değerlendirilmiştir. Batı teknolojisinin getirdiği yeni imkânlar gramofondan sonra yaygın olarak özellikle radyo ile başlayarak meşk’e yeni boyutlar kazandırmıştır. Bu müziği öğrenmeyi talep edenler bugün youtube ya da benzeri siteler ile internette de birçok eseri kolaylıkla bulabilmektedirler ve istedikleri zaman istedikleri kadar tekrar ederek eşlik ederek hafızalarına naksetmekte özgürdürler. CD’ler, mp3’ler de bu imkânı vermektedir. Ahmet Hatiboğlu’nun Tanburi Cemil Bey’in eserlerini

gramofondan dinleyerek meşk ettiğini görüşmelerimiz sayesinde biliyoruz. İlgilendiğimiz dönemde başlayan teknoloji yardımlı meşk yaygın olarak bir kitle iletişim aracı olan radyo ile başlamıştır. Görüşen kişilerden Yüksel Kip, Süheyla Altmışdört ve Süheyla Altmışdört'ün öğrencisi olmuş olan Serap Mutlu Akbulut da radyoyu bir meşk aracı gibi kullandıklarını belirtmişlerdir:

Zeki Müren'in 50li yıllarda filan, birden bire radyoda sesini duydum, çok değişik tabi yani alışılmışın çok dışında bir tenor, çok net anlaşılır şekilde okuyor, hemen arkasından Alaeddin Yavaşca. Şimdi bunları dinliyorum zaten sadece radyo var ve ağırlıklı olarak Ankara Radyosu var. Dinliyorum asla kaçırmıyorum, asla. O zaman sanatçıların belli günleri vardı, bir defa yayınlar kesinlikle canlı yapılıyordu. Arada bir plak yayını oluyorsa işte özel bantlarımızdan yayınliyoruz diyorlardı. Şimdi diyelim ki Pazartesi günü işte Zeki Müren, Salı günü Şükran Özer, Çarşamba günü Perihan Sözeri... Yani günleri vardı saatleri vardı. Hiçbir şekilde kaçırmayayım diye özel bir gayretim vardı. İşte ailece bir yere gidilecek, kıvranıyordum böyle el radyosu yok ki gittiğim yerde dinleyeyim. Çünkü defter açacağım onların dediklerini yazacağım. Derhal öğreniyordum, derhal, şimdi yazıyordum. O zaman boş tabii (*bir eliyle aklını gösteriyor*), teybe (*hafızaya*) kaydediyordum kaçırmayım diye. Bunu çok net hatırlıyorum yani yazarak, dinleyerek, yazarak öğrendim (Kip, 2009).

Radyoda çok şey öğrendim. Defterlerimi, lise defterlerimi falan açsan... Bir taraftan ben radyonun kenarına otururdum. Radyo çıktı, tabii hemen evlerimize alındı. Kucağıma çantamı alırdım, hem ders çalışırdım hem radyoyla şarkı söylerdim. Gelirdi ahbablar, şaşırırlardı “Ya, nasıl oluyor bu?” Ben radyonun yanında ders çalışırdım. Radyodan çok şey öğrendim. O Lemi Atlı'nın şarkıları... O zaman tabii öyle. İşte, Münir Nurettin erişilmez bir şey. Sadi Işılray erişilmez. Onlar radyoda konser verecek diye ilan ederlerdi. Allah, ben onları beklerdim (Altmışdört, 2009).

Bu da 17. yydan çok farklı bir şekilde de olsa 1940-60 yılları civarında meşkin yani dinleyip tekrar edip ezberlemeye çalışarak öğrenmenin teknoloji ile de yapıldığını meşke bu açıdan bakıldığında bir imkân artışından da bahsedilebileceğini görüyoruz.

Kulağımı, o zaman radyo vardı, radyoya dayar dinlerdim. Zamanın meşhur sanatçılarını... Tabii en meşhurlar Perihan Altındağ Sözeri, Müzeyyen Senar. Benim en çok dikkatimi celbeden, o sanatçıları. Onları hayranlıkla dinlerdim ve o zamanlar her sanatçının radyoda belirli günlerde belirli saatleri vardı. Onları bilirdik. O günler heyecanla başında beklerdik. Tek lüksümüz radyo dinlemektir ve ben çok büyük bir heyecanla dinlerdim. Ve de ezberlemeye çalışırdım tabii söyledikleri şarkıları (Akbulut, 2008).

Sadece tek tek şarkılar değil klasik fasıl geleneğinin naklinde de radyodan meşk bir yaygın bir öğrenim yöntemi olagelmiş. Sadun Aksüt'ün 1932, Kemal Demir'in 1944

doğumlu göz önünde bulundurulduğunda 1955 yılları civarında radyonun bugüne yansıyan etki gücü görülmüş olunur.

O zamanlar İstanbul radyosu yok, Ankara radyosu var. Ankara Radyosunu ne zaman açıyorum biliyor musunuz, saat 17’de fasıl var. Ve sonra onu dinliyordum, fasılı dinliyorum. Sonraları ne yaptım, keyif edeyim diye bir darbuka aldım. Radyonun başına oturdum, radyoyu açıyordum, fasıl çalıyor, ben de onunla pata küte pata küte eğleniyordum öyle (Aksüt, 2008).

Biz çocukluk radyonun içine girecektik, ağabeyimle beraber o fasılları dinlerdik tabii babam da çalardı, başka programları da dinlerdik. Radyoda her akşam 17.30’da fasıl vardı (Demir, 2010).

2.2.6 Meşk ve nota

Batılılaşmanın notayı müziğimize kazandırması başka bir deyişle yaygınlaştırması elbette bir kazanç olmuştur. Öte yandan görüşmelerden çıkan ortak düşünceye göre meşk yerine sadece notadan deşifre ederek çalışmak ve bilinmeyen eserlerin de notası olduğu sürece doğru çalınabileceğini varsaymak seslerin doğru verilmesi açısından günümüzde risk oluşturmaktadır.

Şimdi tabi geçmişteki meşk çok mühim. O meşk bizi bugüne kadar taşıdı. Ben her zaman şunu söylerim meşkle yaptığımız şarkıların lezzeti, kulakta kalışı ve algılayışı çok başkadır. Ve de ritmin bütün detayını kulağınızdan algılıyorsunuz, gönlünüze kadar. Hani silah icat oldu mertlik bozuldu gibi bir şey değil nota belki hayatımızda ama ne var ki; zaman zaman notanın veremediği şeyleri bizim gibi eski meşkle bir yere gelenler yakalayabiliyorlardır (Çayırılı, 2009).

Görüşmenin devamında solist ve eğitimci İnci Çayırılı meşk bağlamında segâh sesine dikkat çekmektedir. Türk Müziği notasyonuna hâkim olanlar bilirler ki portede si notasına konulan arıza işareti aslında si sesinin basıldığı her seferde geçerli değildir, si sesini bazen biraz pes bazen biraz dik basmak gerekir. Bunu Türk Müziği öğrencisi biliyor olmak durumundadır. Bugün İ.T.Ü öğretim görevlisi Nail Yavuzoğlu da notasyonda bu belirsizliği ortadan kaldıracak ek işaretler önermek aşamasında ön çalışmalar yapmış olsa da çalışmalar henüz tamamlanmamıştır ve her yerde bulunabilecek notaların tamamı eski notasyon dili ile yazılmıştır. Görüşülen kişiler bu notasyonla yazılmış notalardan çalışmıştır dolayısıyla meşk yolu ile kulaktan almış oldukları ses referansları sayesinde bilgileri daha güvenilir olmaktadır. Meşkle özel ya da toplu şekilde öğrenim görenler, hatta radyo ya da farklı bir teknolojik araçtan ses kaydına eşlik ederek kendi kendilerine dikkatlice

meşk ederek öğrenenler de bu farkı bilirler ve kulaktan alınan eğitimin öneminin ve notadan daha önce geldiğinin farkındadırlar.

Kulağı olmayan bir insan, ritim duygusu olmayan bir insan hiçbir zaman belli seviyede şarkı söyleyemez. Ve bizim müziğimizin en enteresan tarafı da kulağın aldığı sesin notaya geçmesidir (notadan daha geçerli olmasıdır). Rahmetli hocam Münir Bey (Münir Nurettin Selçuk) bana derdi ki benden aldığın perdeleri basmak durumundasın mesela bir misal üç tane makam var, o üç makamdaki bir segâh perdesi üçünde de aynı; diyelim ki uşak var, hüzzam var, rast var. Şimdi perdeyi notada görüyorsunuz ama bizde iniş çıkış cazibesi vardır akışı vardır, o iniş çıkışta sesler zaman zaman pesleşir veya tizleşir, gördüğünüz perdeler şarkının makamsal özelliği içinde o lezzeti yakalamazsa sesinizden, şarkı hiçbir zaman ne rasttır, ne uşaktır, ne hüzzamdır. İşte meşkin önemi burada başlıyor. Ben diyorum ki talebeye hayır o sesi pes bastın, benim kulağımdan gelen benim bastığım sesi basacaksın sen, yoksa bu segâh sesi olmaz (Çayırılı, 2009).

Türk Müziğindeki süslemeler konusunda da meşk halen daha yaygın ve güvenilir bir öğrenim yöntemi olarak görünmektedir.

Türk musikisinde Avrupa müzik notası kullanılırken eksik kullanılmış, bu nota yazım sisteminde bulunan üçleme, mordan, grubetto, portamento, glisando, apojiyatür, çarpma gibi süsleme teknikleri ve nüans işaretleri dikkate alınmamıştır. Oysaki bu süsleme teknikleri ve nüans işaretleri, Türk Musiki meşk geleneğine ait olan okuyuş tavrının özüne en yakın bir şekilde gelecek nesillere intikal ettirilmesinde büyük öneme sahiptir. Ayrıca bu teknikler ve işaretler; Avrupa müziği ses tekniği ile değil, bu bilgi ve birikim eksikliğine sahip olan zihniyetin yanlış addettiği Türk musiki meşk geleneğine ait olan ses tekniği ile icra edildiği zaman Türk Musikisi'nin hüviyetine uygun olarak tınlamaktadır. Bu bağlamda Türk musikisinin karakteristik makam anlayışını ve tavrını anlamada, bu musikinin meşk geleneğinden yetişmiş referans icracıların icraları ve uyguladıkları teknikler büyük önem taşımaktadır (Dural, 2011).

2.2.7 Farklı müzik türlerinde meşk yöntemi

1950'li 60'lı yıllarda müziğin dindışı boyutunda olduğu gibi dini boyutunda da meşkin en güvenilir yöntem olarak tercih edildiği görüldü. Burada kelimenin aynı zamanda bir prova anlamı çağrıştırdığı da söylenebilir. Alaeddin Yavaşca ev toplantılarında ikisini birden öğrenirken, Süleyman Erguner ve Cahit Gözkan'la yaptıkları meşklerde Ayin-i Şerifleri çalışıyorlardı.

Süleyman Erguner'in evinde olsun Cahit Gözkan'ın Cerrahpaşa'da ki evinde olsun, sonra ayrıldı Cerrahpaşa'dan karşı tarafa geçti, çok ayin-i şerif meşk ettik, hatta öylesine bir oyunlarımız da oldu ki İstanbul radyosunun açıldığı seneler, dini musiki yasaktı, biz gizli gizli meşkimizi yaparız, ondan sonra ne yapsak da bunu radyoya aktarabilirsek? Süleyman Bey

de radyoya girdi. Saz eseri yapalım dedim ben, bunu bir ayini şerif gibi değil de okuma tarzını değil, parlak yerleri var hareketli yerleri var o hareketli yerleri birbirine eklemek suretiyle saz eseri yapalım böylece sokmuş olalım dedim dini musikiyi. Ve biz bunu yaptık ve radyonun iki senelik neşriyatında biz bunu saz eseri olarak yutturduk sonra yasaklar kalktı bu sefer Ayin-i Şerifler meşk edildi ve onlar da devreye girdi (Yavaşca, 2009).

Makamsal müzik Balkanlardaki Ortodoks coğrafyasından Çin'e kadar olan geniş bir bölgede geçerli genel bir müzik dili olduğundan farklı inanış, kimlik, düşünce durumunda da aynı öğrenim şekli ile paylaşılıp nakledildiği tekrar tespit edilmiş olundu.

Kani Karaca mesela sinagoga gidermiş. Orada bir David Bahar diye bir hahambaşı varmış ondan meşk edermiş, bunu kendi ağzından dinledim, eski besteler dinlermiş, yani yahudi besteleri meşk edermiş (Özgen, 2008).

Yukarıdaki örnek hem bu coğrafyadaki Yahudi dini müziğinin de meşk yoluyla aktarıldığını göstermekte hem de makamsal müzikte meşkin farklı kültürden müzisyenlerin de ortak aktarım-eğitim yöntemi olduğu sonucuna dikkatimizi çekmekte. Türk Makam Müziğinin çokkültürlü yapısını da belgelemektedir. Tango gibi kökeni Arjantin olan yani makamsal müzik coğrafyasının tamamen dışında olan bir müziğin çalışılmasında da Türkiye'deki müzisyenlerin meşk yöntemine başvurmuş olmaları dikkat çekicidir.

Meşk etmek deyiminin, küçük bir anlam kaymasıyla – ama işin özüne de sadık kalarak- başka bir müzik alanında kullanımına örnek verelim. Günümüzün tanınmış tango sanatçılarından Şecaattin Tanyerli'nin Türk tango'sunun büyük ustası Fehmi Ege (1902-1978) hakkındaki şu sözleri İbnülemin'in ya da Bekir Sıtkı Sezgin'in meşk yöntemi hakkındaki muhafazakâr ve nostaljik yaklaşımına oldukça benzer. “Tam otuz yıl Fehmi Ege ile diz dize oturup ilk gün heyecanı ile tango meşk ettik. Şimdi bu meşakkati çekecek kimse olmadığı için sanırım ardımızdan gelen yok (Behar, 2006: 153).

2.3 Çalgı ve Ses

Klasik Faslı meşk yöntemi ile öğrenenlerin içinde olduğu son kuşak hangi çalgılarla bu müziği ne şekilde öğreniyor, icra ediyor ve bugüne taşıyordu sorularına cevap arandığında buradaki değişimin çalgıların kendisinden çok onların çalınış tekniklerinde olduğu görüldü. Bu bölümde görüşülen kişilerin çalgılarını nasıl seçtikleri, nasıl karar verdikleri ve sonra nasıl değişen bir teknikte icra ettikleri üzerinde duruldu.

2.3.1 Çalgıların seçilmesi

Mesela bir tahta bulmuştum ben hatırlıyorum böyle bir tahta, kenarlarına böyle çiviler çakmışım. Buraya da çiviler çaktım, buralardan telleri sıkıştırmaya başladım, germeye başladım telleri. Şimdi ben hayatımda kanun falan da görmüş değilim. Ve ben orada sanki kanun görmüş gibi parmağımla başladım onları çalmaya. İşte elimden geldiği kadar sıkıyorum, tabi gerginleşirse tizleşiyor, gergin olmayınca pesleşiyor onları ayarlamaya çalışıyorum, farkında olmadan ben kanunu kendi kendime çıkarmışım. Bakın doğal bir yoldan (Deran, 2008).

Yukarıdaki örnek Tanburi Cemil Bey'in farklı oranda doldurduğu su bardakları ile oynamasındaki gibi bir müzisyenin profesyonel bir çalgıya ulaşmadan önceki olası keşif aşamasını hatırlatmakta. Cüneyd Orhon da Tanburi Cemil Bey'in yaylı tanburu icat edişinde benzer bir özellik bulmaktadır.

Yaylı tanbur Tanburî Cemil Bey'in icat ettiği bir sazdır. Dokunduğu her şeyden bir ses çıkarmak, onunla musiki icra etmek bir tutkusudur onun, yaylı tanbur da bunlardan biriydi. (Orhon,2001: 244).

Benzer bir anıya görüşülen diğer kişilerde rastlanmadı. Müzisyenlerin belli bir çalgıda karar kılıp harekete geçtikleri daha çok gözlemlendiyse de İhsan Özgen'in Klasik Kemençe'ye giden kariyerinin başka sazlardan geçtiği ve sazların tümünün telli olduğu görüldü.

Ben işte hazır olan çalgıları alıp kurcalıyorum. Sonra ben bağlama istiyorum, bana bağlama yaptırın dedim, ilk sazım bağlamadır. Bağlama ustası vardı, saz yapıcısı, oraya bir saz ısmarlandı filan, bir gün getirdiler. Orda kapıya getirirlerdi böyle bitmiş sazı. İşte Adana yıllarında kanun filan tırmalıyordum böyle. Kendi kendime sesler çıkarıyordum. Bir iki yıl yani birkaç yıl, daha sonra uda geçtim Kilis'teyken. İstanbul Radyosu'na tanburla girmiştim aslında (Özgen, 2008).

Radyo, bu dönemde müzisyenlerin çalgılarını seçmelerini sağlayan bir yer olarak meşkteki gibi önemli konumuyla karşımıza çıkmaktadır. Necdet Yaşar'ı da önce Âşık Veysel gibi bağlama ardından Tanburi Cemil Bey gibi tanbur çalmaya çeken araç radyodur. Görüşülen müzisyenlerden Nihat Doğu lise çağında radyo dinlerken Aleko Bacanos gibi klasik kemençe çalmaya karar vermiştir.

Şimdi lise 10.sınıftayken.11 değil 10.sınıftayken bir gün radyoda güzel bir taksim dinledim. İşte Aleko Baconos'tan kemençe taksimi dinlediniz. Keman isterdim ama yaşıam geçmişti. Artık o yaştan sonra keman öğrenilmez dedim kendi kendime. Kemençe öğreneyim ben dedim o zaman. Arkadaşım Hasan da tanbur çalışıyor eh tanbur kemençe beraber güzel olur dedim (Doğu, 2010).

Bir gün böyle radyoyu dinlerken bir ses gelmeye başladı. Aman yarabbi o sese âşık oldum ben. “ Baba bu ne sesidir” “Kanun” dedi. Ben bunu öğrenirim dedim. Oğlum dedi o dedi 72 tellidir, bir sürü mandalları vardır, akordu zordur, ben bilmem hocan olmaz”. “Olsun baba öğrenirim”. “Evladım şöyledir böyledir” ki disiplinli ve zaman zaman da sert olan bir subaydı babam. Ben ona rağmen directtim, hayır dedim ben bunu öğreneceğim. Aşk o işte. Hiçbir şey düşünmüyorsun, aşk başka iş. Ben orada âşık oldum o sese (Daran, 2008).

Lise yılları Nihat Doğu’nun olduğu gibi Cüneyd Kosal’ın da çalgısına karar verdiği yaştır. Görüşüğümüz kişilerin hiçbirinde aile tarafından yönlendirme olmadığı ve yaklaşık ortaokul-lise dönemlerinde kararlarını kendilerini verdikleri görölmektedir. Görüşüğümüz hiçbir müzisyenin ailesinin ilerde müzisyen olmalı ya da en azından Türk Müziğı bilmeli düşüncesiyle çocuğuna çalgı alıp teşvik etmemiş olması da dikkate değerdir.

2.3.2 Otodidakt Müzisyenler

Lise son sınıfta kanun elime geçti. Fehmi Tokay diye çok meşhur bir bestekârimız vardır, şimdi çok çalınmıyor, Benzemez Kimse Sana diye bir şarkısı vardır, oradan tanırırsınız belki. Onun yeğeninin çocuğıyla lise son sınıfta beraberdik, edebiyat geceleri yapardık, o çalardı ben söyledim. Haluk Tokay’dı adı, onun kanunu vardı. Kanun çalıyor ben söylüyorum filan, o ekipte de yaşlı bir kanuni vardı, Haluk’a bir kanun sattı, Haluk’un kanununu da bana sattı. Çok teneke, uyduruk bir kanundu. Ben alır almaz çalmaya başladım (Kosal, 2010).

Çalgılarını kendi kendine keşfederek öğrenenlerin önemli bir oranda olduğu tespit edildi. Ahmet Hatipoğlu tanburunu radyodan dinledikleriyle çözmüş otodidakt yani kendi kendini yetiştiren bir müzisyendir. Erol Daran ve Cüneyd Kosal da kanunu kendi kendine keşfetmiştir. Cüneyd Kosal’ın kendi kendine çalmaya başladığının ifadesi üstteki alıntıda mevcuttur. Radyo, solistlerde de çalgı sanatçılarında da ortak hoca olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ben dedim tambur almak istiyorum dedim. İsmi Sezai diye bir adamcağız, Sezai. “Ne yapacaksın tamburu “ dedi. Seviyorum dedim, beğeniyorum dedim, almak istiyorum dedim. “Başka saz mı bulamadın” dedi. Durduğumuz yerde ters ters konuşmaya başladı adam. Gençlik de var ya, bir sabrettim iki sabrettim; hakarete varmaya başladı efendim. Ondan sonra ben aldım, e parasını da ödemişim aldım gittim. Tam bir et tahtası İsmail Bey’in tarif ettiği gibi, vuruyorum ses bile çıkmıyor, et tahtası derdi Allah rahmet eylesin, tam et tahtası. Efendim onlan epey bir mücadele ettim kendi kendime. Kendi hocalığımı kendim yapıyorum. Başka bana öğreten hiç kimse yok. Sadece radyodan dinlediklerim (Hatipoğlu, 2009).

Rahmetli babam Allah rahmet eylesin, gitti iki gün sonra bir kanunla geldi. Erzurum’da bir yerde bulmuş ve aldı. “İşte” dedi. Ben baktım. Mandallarını söylüyor, “Bak bu mandalları, bu

telleri, bu akort şeyleri, bu akort anahtarı bununla akort edeceksin.” Biraz da müzik kulağı var ya bizde. Ondan sonra efendim dedi ki “Akşama dedi ferah feza peşrevinin birinci hanesini çalacaksın” dedi. Arkadaşlarım bilye oynarken ben kanun akordu yapıyordum ve öyle çözdüm (Deran, 2008).

Görüşülen kişilerin döneminde radyonun, yazılı materyallerin çalgı öğreniminde meşk konusunda da değinildiği gibi önemli bir yenilik getirdiği görülmekte. Birçok müzisyene kendini tek başına yetiştirme fırsatı sağlamış olduğu görülmektedir. Dönemin kanunileri arasında Hilmi Rit, Nevzat Sümer, Nuri Şenneyli de otodidakt yani kendi kendini yetiştirmiş sanatçılar olarak bilinmektedir (Berkmen, 2007: 50).

2.3.3 Ders alan müzisyenler

Nihat Doğu kemençeyi aldığı lütyenin aynı zamanda ona ilk bilgileri veren kişi olduğunu, bir saz semaisi öğrettiğini de belirtiyor ve şükranla anıyordu.

Şimdi dünyada çok iyi insanlara bazen insan şans eseri rastlıyor. Hayatının dönüm noktasını belki o insanlar ayarlıyor. Kader mi diyeceksiniz artık ne diyeceksiniz bilemiyorum. İşte Ziya Usta da o insanlardan biri. Dediler ki Yenikapı’da dediler. Lutiye Ziya Usta’ya git o sana bulur. Kalktım yeri sordum soruşturdum, Ziya Usta’nın yerine gittim. Biri buraya bıraktı bir kemençe dedi. Pek bir şeye benzemiyor evladım ama bir bak dedi. İşine yararsa al (Doğu, 2010)

Nihat Doğu, Ziya Usta’dan aldığı derslerle başladığı eğitimde yıllar sonra Aleko Bacanos’a kadar ulaşır ve bugün onun üslubunu nakledebilenlerden olmuştur. Sadun Aksüt de İzzettin Ökte’den hem ders hem üslup almıştır.

Emin Ongan bey beni İzzettin Ökte’ye gönderdi, İzzettin Hocam’dan tanbur dersi aldım. İzzettin Ökte’ye gönderdi, İzzettin Ökte’den ders aldım. İzzettin bey ile hoca-talebe, ama iki arkadaş olmuştuk, çok dost. İzzettin bey gibi bir tamburi olmaz olamaz, o kadar mükemmel bir ses çıkarmak, o kadar müzikal ses çıkarmak, o kadar üsluplu çalmak... Olmaz öyle şey, müthiş bir şey, müthiş zevkli. Alabildiğim kadarını aldım (Aksüt, 2010).

Kemal Demir’in ise kemani babasından öğrenmiştir. Agapos Alyanak’tan ise genel müzik eğitimini almıştır.

2.3.4 Virtüözite kavramının değişimi

Türk Müziğinde virtüözite kavramı a) makam müziği perdelerini, makam cins ve terkipleri bağlamında şaşmaz bir doğrulukla verebilme becerisi (işitsel/duyumsal yetenek) yanında; b)Avrupa ölçütlerini gözetken ve teknik bakımdan ajilitesi bol,

süslü bir icrâyı sazla ifade etme yeteneği (kondisyon/koordinasyon yeteneği) olarak iki bölümde incelenebilir (Ayangil, 2003).

Bu yaklaşımla bakıldığında batılı anlamdaki virtüözite görüşüğümüz müzisyenlerde ikinci planda kalmıştır. Çalgıda hız ve teknik olarak ilerleme yönelimi batılılaşma döneminde Şerif Muhittin Targan’la Tanburi Cemil Bey’le başlamış yani görüşülen kişilerden önceki kuşaklarda bu konu ortaya çıkmıştır. Tanburi Cemil Bey gibi bir Tanburi, Şerif Muhittin gibi bir udi, Ahmet Yatman ve Ferid Alnar gibi iki yönden de virtüöz kanuniler yetişmiştir ama genele yayılıp bir standart haline gelmemiştir. Bu “sazını yenme” meselesi görüşülen kişilerden sonraki kuşaklarda meyvelerini daha sıklıkla vermiştir fakat bu seferde geleneksel anlamdaki virtüözite ikinci planda kalmıştır. Kanuni Cüneyd Kosal bazı müzisyenlerin bu müzikteki makamsal ifade becerisi önceliğini unuttukları ve teknik başarıyı fazla öne aldıkları görüşündedir.

Şimdiki gençler öyle hızlı çalışıyorlar ki iki dakikada kanunun altını üstüne getiriyorlar fakat işin mutfak tarafında zayıf oldukları için yani makamlara yeterince hâkim olmadıkları için lezzet ve anlam açısından eksik kalıyor (Kosal, 2009).

2.3.5 Çalgılarda değişim

Görüşülen kişilerin kullandıkları çalgılar arasında lavtanın olmaması kendilerinden önceki yakın kuşaklarda gerçekleşmiş bir değişime dikkat çeker; çalgılar da değişmektedir. Önceki yakın kuşaklara bakarak klasik kemençenin müziğimize tanbur ve kanundan farklı olarak geç katılan ve ana sazlar arasında yer almış olduğunu görüyoruz. Öte yandan armudi kemençe olarak da bilinen klasik kemençenin lyra adıyla benzerinin 10. yyda Bizans’ta çalınmış olması (Çolakoğlu, 2008) bu topraklarda sazın zaman içinde yerinin değiştiği ama bir yandan da devam edebilen bir varlığı olduğunu göstermektedir. Nihat Doğu’nun kökeninde Girit’in de olması ve Rum Hocalarla çokça çalışmış olması makamsal müziğimizdeki çokkültürlü yapının özellikle Rum geleneğinin devamlılığına işaret eder. Çalgıların değişimlere tarih içinden kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

Başlangıçta İslam dünyasında genellikle olduğu gibi Osmanlı’da da en önemli saz ud idi. (...) Tanbur bir Osmanlı sazıdır. Kanuni Süleyman sarayının mutrip heyetinde ud, çeng, ney, kopuz, kemençe (yani rebap), kanun çalan sazandeler vardı. Onyedinci yüzyılda mısral ile santurun da fasıl musikisinde kullanıldığını biliyoruz. Bugünkü ud lavtadan sonra, ondokuzuncu yüzyıl sonlarında ilgi görmeye başlamıştır. Osmanlı saz takımında bir yaylı saz her zaman yer almıştır. Onsekizinci yüzyıl başlarına kadar bu saz o dönemde “kemençe” diye adlandırılan rebaptı. Aynı yüzyılın ilk çeyreğinde kullanılmaya başlayan batı kemanı ile,

“sinekemanı” denilen viola d’amore o yüzyılın sonlarında yerini kemana bırakmıştır (Aksoy, 2008).

Osmanlı Saraylarında kullanılmış tüm çalgılara bakıldığında liste uzundur ve Orta Asya’dan Batıya kadar uzanan geniş bir coğrafyanın kültürüne işaret etmektedir. Dönemler içindeki değişikliklere görüşmelerde karşımıza çıkan üç saz (Erol Deran ve Cüneyt Kosal’ın çaldığı kanun, Nihat Doğu’nun ve İhsan Özgen’in çaldığı klasik kemençe, Sadun Aksüt’ün çaldığı tanbur) üzerinden bakıldığında değişimlerin incelediğimiz dönemden en az iki yüz ile dört yüzyıl arasında geçmişte yaşanmış ve oturmuş olduğu görülmektedir.

17. Yüzyılın başlarından itibaren tanburun sarayda belli başlı çalgılardan biri haline geldiğini, hatta 18. yüzyılın sonlarında en itibarlı çalgı konumunu kazandığını görmekteyiz. (...) Kanun 15. Yüzyıldan sonuna kadar (...) 18. Yüzyılda kullanılmaya başlayan sinekeman 19. Yüzyılın ikinci yarısında gözden düşerken, muhtemelen 18. Yüzyıl sonlarında saraya giren keman ise artan bir rağbetle kullanılmıştır. 19. Yüzyıl başlarında görmeye başladığımız kemençe, keman kadar popüler olamasa da varlığını korumuştur (Soydaş, 2007: IX).

1950’lerden bugüne olan dönemde Keman, Klarnet hatta Trompet, Trombon da Türk Müziği sazları arasına girmiş ve yerlerini sağlamlaştırmıştır. Viyolonsel usta müzisyenlerine dahi kavuşmuştur. Başgitar ise daha çok fantezi-pop şarkılara eşlikte öne çıkmaktadır. Piyanoya kulaklar o yıllarda gitgide alışmıştır. Batı sazlarının Türk Müziği icrasında yaygınlaşması da bu dönemdedir.

2.3.6 Ses tekniğinde ve dilde değişim

Ses kullanımında ise görüşmeler sonunda iki değişiklik göze çarpmaktadır ve bu değişimler de kültürel değişimle paralel gitmiştir. Birincisi görüşmelerde yer alan Tülün Korman, İnci Çayırılı, Tülin Yakarçelik başta olmak üzere solistlerin batı şan tekniği eğitimi almış olmalarıdır. Bu elbette geleneksel icranın dışında üsluplara da yol açmış bu yönde bir değişim getirmiştir. Tülün Korman, Münir Nurettin Selçuk’un da tanıdığı Madam Rosenthal’den ders almaya devam etmiş ve sesini tiz perdelere doğru açmak istemiştir. Bu bir süre sonra Münir Bey tarafından fark edilmiş ve üslubunu sertleştirdiği düşüncesiyle şan tekniklerine ara vermesi istenmiştir (Korman, 2010).

İkincisi ise dil alanında yaşanan değişimin Osmanlı’ya bu kadar yakın olan bir kuşakta dahi gösterdiği anlamlı bir şekilde ve doğru telaffuzla okuma zorluğudur. Bugün eski güfteleri anlamak mutlaka çaba gerektirmektedir. Bu değişim Yüksel

Kip'in zamanında da kendini göstermeye başlamıştır. 1937 doğumlu bir sanatçı dahi Osmanlıca kelimeleri anlamak ve çalgı olan sesini anlamlı bir icraya ulaştırmak isterken sözlüğe sık sık bakmak araştırmak durumunda olmuştur.

Şimdi tasavvur edin ki o zaman ben 15 yaşındayım, tamamen o şarkılar Osmanlıca tabii ağdalı bir lisan ile güftesi yazılıyor. Anlamak için tek tek kelimelerinin izahı lazım, ondan sonra da tek tek olduktan sonra da bir de birleştirerek manası mealen söyleniyor. Şimdi söyleniyor da “Ateşi aşkınla ey şuhi şenim, misli Ferhat oldu dağlar meskenim” o şiiri yakaladım, lafların manasını henüz anlamıyorum. Ama o izah edildi, aman yarabbi, aman yarabbi birdenbire bulunduğum yerden ışılandım bir başka yere gittim. O kadar fazla etkilendim ki; şimdi bir kere şiirdeki o şiirsellik, o müzikaliteyi yakaladım. Ondan sonra ben o güne kadar sadece güncel müzik dinliyordum, çünkü zaten radyolarda o çalınıyor, söyleniyordu. Oraya gidip de o mısrayı gördüm, aman yarabbi ondan sonra her okunan eserin şeyini, güftesini alıp onu edebiyat hocalarımıza sora sora zaten oradaki edebiyat mesela ağırlıklı olarak okunan eserlerin çözümü şeklindeydi, ağırlık oradaydı. Hep söylüyordum, hiçbir edebiyat dersini kaçırmadım, asla asla hiçbir şekilde devamsızlık yapmadım. Büyük bir tutkuyla çünkü ne söyleniyor ne ifade ediliyor ben neyi almalıyım, ne söyleneni... Çünkü sözlü eserler bunlar, çalgı müziği olsa neyi düşünürsen, nasıl değerlendirirsen tamam. Ama bu bir şey söylüyor bir şey ifade ediyor. Onu anlamaya çalıştım (Kip, 2009).

2.3.7 Türk Makam Müziği'nde koro şefliği

İcra yönteminde yeni bir anlayış sonucu çalgıların neler olacağı dışında o çalgıların nasıl bir arada kullanılacağı konusunu da etkilemiş ve koro şefliği kavramı bu dönemde yerleşmiştir. Bu dönemin görüşülen birçok kişinin de hocası olan Münir Nurettin Selçuk'la koro şefliği kavramı döneme ait bir değişiklik olarak ortaya çıkmıştır.

Şimdi zaten Türk musikisinde şeflik müessesesi yok. Şeflik bilmem nesi dersi, şusu busu yok o içinizden gelen şeyler. Ben ilk şefliğimi folklor sayesinde yaptım diyebilirim. 60 ihtilalinde beni getirdiler koydular. Elimi kolumu salladım 19 sene. Ve yani nasıl ben de bilmiyorum hatta o zaman şey yazmış Lahika Karabey “anadan doğma şef” diye yazmıştı. Mecmuada var (Altımdört, 2008).

2.3.8 Tercih edilmeyen çalgılar

Üstte değindiğimiz toplu icra alanında bir değişiklik ya da tartışma konusu da çalgıların ortak kullanımındaki seçimde olmuştur. Kalabalık icrada sazların tek tek olan tınlarının seçilememesi sıkça konuşulmaktadır. Bir diğer konu da vurmali sazların klasik icralardaki yeri ile ilgilidir.

Böyle bir dönem TRT’de galiba genel olarak ritim saz kullanmasak denildi. Mesut bey kullanayım dedi, sonra vazgeçti, Nevzat bey kullanmadı... Ama gazinoda? Gazinoda kullanıldı. Şimdi bakın gazinodaki fasılda kullanılabilir, fasılda kullanılır. Ama klasik koroda pata küte pata küte olmasın. Mevlevi ayininde kudümsüz olmaz. Fasılda darbuka kullanılmalı, tef kullanılmalıdır (Aksüt, 2009).

İstanbul Radyosu’nda benim onayım olmadan 1954’ten 1958 kadar geçen 4,5-5 sene içerisinde hiçbir vurmali çalgı olan yayım yayınlanmamıştır. Ne fasıllarda ne korolarda vurmali saz yoktu. Gazino sanatçıları darbuka defle okurlardı ama radyoya gelince böyle bir şey yapmazlardı. Beğenen beğenir beğenmeyen beğenmez ama benim anlayışım bu, ustalarımın gördüğüm de bu. Ben musikiyi metronom gürültüleri arasında dinlemek istemiyorum. Bakın mesela defi fasılda çalışıyorlar bütün sazları örtüyor, duyulsa duyulsa bir klarneti birde kanunu duyuyorsunuz. Ben fasıl da yaptım kaç tane plak yakında çıkacak yine, kullanmadım. Ankara Radyosu’nda Şerif Hakkı Devran gümbür gümbür fasıl yaparlardı en güzel fasıllar o zaman olurdu, darbuka yoktu. Bunu söylüyorsunuz ispat edilmiyor çünkü televizyon filan olmadığı için gören eden yok. Gençler o fasılları dinlemediler, dinlemedikleri için bilmiyorlar zannediyorlar ki gazinolardaki gibi deflerle filan girilirdi eskiden. Tabii gazinolardaki fasıllarda def çok önemli (Atlıg, 2009).

Musikimizde bir açılım olmasını istiyorsak, nağmelerimizde beste şekillerimizde, hissiyatımızda yeni biçimler istiyorsak, eski kafayı bırakıp vurmali sazlarda da muhakkak saz notası kullanmamız lazım. Aksi halde, kendimizi her ritim sazcısının keyfine teslim etmiş olursunuz. Üstelik, kötü niyetle söylemiyorum, doğru olduğu için söylüyorum. Darbuka bir avam sazıdır, bayağı bir sazdır. Şu anda hemen aklıma geldi, geçenlerde televizyonda bir orkestra dansı seyrettim, “Sultanların Dansı”, çeşitli darbukalar vardı, çeşitli boylardaydı ve harikulade güzel, ritimleri yazılmış parçalar gibi çalınıyordu darbukalar. Ama teneke darbuka kötü bir sazdır, darbuka kullanılacaksa da madeni darbuka olmamalı. Böyle darbukalar “cümbüş tanbur” gibi bir şeydir. Daha klâs bir sesi olmalı bu sazın. İkincisi, vurmali saz çalan makam bilecek, nota bilecek, repertuar bilecek, bu işin gerektirdiği bilgileri öğrenmiş olacak. Gelin görün ki, darbukacı bunların hepsinden habersizdir, içinden geldiği gibi debelenir durur (Orhon, 2009: 239).

Darbuka’nın günümüzde Mısırlı Ahmet lakaplı Ahmet Yıldırım (1963-) tarafından toprak darbuka öncelikli olarak bir prova anlayışı, eğitim merkezi, metodu ve notasyona (Karaol, 2011) kavuşması münferit bir olay olsa da güzel bir gelişmedir fakat bu da makam müziği bağlamından şimdilik ayrı bir ilerlemedir. Makamsal Müziğimizde bu dönem ve öncesinde hoş karşılanmayan bir konu da tanburda metal gövde kullanılması girişimleridir. Bu konu Cüneyd Orhon’dan Atatürk’le (1881-1938) Saadettin Pınar’ın (1902-1960) anısına kadar geri götürülebilir:

Dolmabahçe Sarayı’nın muazzam salonunda nasıl adım atacağımı bilmiyorum. Elimdeki madeni tanburla ilerledim. Gazi bana hitapla:” Sizi yalnız dinleyelim... Dün gece Dubar Bey

güzel bir eserinizi (Anladım sevmeyeceksin beni nazlı çiçek) okudu. Bir de sizin ağzınızdan dinleyelim buyurdu. Sazımı akort ettim ve tek başıma okudum. Çok mütehassıs oldu: “Bir daha okuyun dedi.”. Tekrar okudum, yine takdir etti, yalnız sazımı beğenmemiş.” Bu madeni saza değıştirin... Bunda bizim an’anevi tanburumuzun hassasiyeti yok, buyurdu. O günden sonra madeni saza veda ettim (Özalp, 1986).

Madeni tanbur da, madeni gövdeli yaylı tanbur da çalıştığımız dönemde ilgi uyandırmışsa da ve özellikle Ercüment Batanay’la yüksek icra örnekleri vermişse de klasik çevrede tercih edilmemiştir.

2.4 Usûl

2.4.1. Usûllere genel bakış

Batılı terminolojiyle kelimeyi ritim kelimesine benzeterek açıklamaya çalışabiliriz. Batı müziğiyle karşılanamayacak usûller çoktur. Aksak usûller ve büyük usûller, özellikle batı müziği eğitilmiş müzisyenlere alışkanlıklarının dışına çıkarak kendilerini geliştirme fırsatı sunmaktadırlar. Usûllerin daha kalabalık vuruşlardaki zenginleştirilmiş versiyonlarına ise “Velvele” denmektedir. Her müzikte olduğu gibi ritim, müziğin temel yürüyüşünü sağlamaktadır ve uyulması öncelikli öneme sahiptir.

İstanbul Konservatuarında Ahmet Nuri Canaydın bana nota öğretti, usulleri de ondan öğrendim hep. Ciddi çalıştım ben, notaları yazdım, usulleri ezberledim. “Bu usulleri çok iyi öğreneceksin” dedi. “Öyle ki dedi, hani yemek yerken, birisiyle konuşurken de sen kafandan bulacaksın usullerini, usul çok mühim” dedi. Ardından Şerif İçli de “Ses belki kaçabilir ama usulü kaçırmayacaksın” dedi. “Tamam efendim” dedim. Oturdum, ilk şarkıyı bana geçti (Sipahi, 2010).

Avrupalı Seyyah Charles Fonton (1751) İstanbul’da kaleme aldığı *Şark Musiki / Avrupa Musikisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme* adlı eserinde Şark Müziğinin Genel Kuralları adlı bölümde usûlleri şu gözlemiyle tanımlamaktadır:

Ölçüler eller dizler üzerine sırayla vurularak, sağ dizden başlayarak icra edilir. Bizim “la, la, la” mız yerine İranlılar Ten, Tene, Ten; Türkler de Düm, Te, Ke, Düm derler. Bunlar icra edilen eserin notaları gerektirdiğince tekrar edilir. Düm’ler sağ diz, Tek’ler de sol dize vurularak icra edilir. Te-Ke’ler ise biri sağ biri sol dize vurulan iki heceye bölünür (Behar, 2005).

Fonton’un usûlleri sunuş biçimi müzik tekniği açısından değilse de tarihsel devamlılığı anlamak için önemlidir Müzikal bilgi için Hurşit Ungay’ın (1981)

eserine başvurmak daha aydınlatıcı olacaktır. Yine de öncelikle Fonton'un sunduğu usûlleri gözden geçireceğiz:

Sofyan, Sade Düyek, Çifte Düyek, Devr-i Revan, Sengin Semai, Aksak Semai, Yürük Semai, Nim Devir, Fahte, Devr-i Kebir, Aksak Fahte, Çember, Bereşan, Lenk Bereşan, Fetih, Frenkçin, Frengi Feri, Evfer, Evsat, Hezeç, Hafif, Tek Zarb, Ceng-i Harbi, Remel, Nim Sakil, Sakil, Muhammes, Zencir, Havi, Zarb-ı Fetih (Behar, 2005).

M. Hurşit Ungay (1981) Sadettin Heper'in öğrenciliği sonrasında hazırladığı ve Makamsal Türk Müziğinin usûl aktarımı açısından en yeterli görülen kaynaklardan biri olan *Türk Musikisinde Usûller ve Kudüm* kitabında aşağıdaki usûlleri, mertebeleri, velleleriyle ve örnek eserleriyle birlikte geçmiştir.

Nim Sofyan (2/8), Semâi (3/8), Sofyan (4/8), Türk Aksağı (5/8), Zafer (5/8), Yürük Semâi (6/8), Darb (6/4), Sengin Semâi (6/4), Devr-i Hindî (7/8), Devr-i Turan (7/16), Düyek (8/8), Müsemmen (8/8), Aksak (9/8), Evfer (9/8), Aydın (9/8), Raks Aksağı (9/8), Oynak (9/8), Aksak Semai-Curcuna (10/8), Aksak Semâi Evferî (10/8), Lenk Fahte (10/8), Ceng-i Harbi (10/8), Tek Vuruş (11/8), Frenkçin Usulü (12/4), İkiz Aksağı (12/8), Nim Çember (12/8), Nim Evsat (13/8), Şarkı Devr-i Revani (13/8), Bektaşî Devr-i Revani (13/8), Devr-i Revan (14/8), Raksan (15/8), Bektaşî Raksanı (15/8), Çifte Düyek (16/4), Nim Hafif (16/4), Fer (16/4), Nim Bereşan (16/4), Turan Semaisi (17/8), Nim Devir (18/4), Darb-ı Türki (18/4), Fahte (20/4), Durak Evferi (21/4), Hezeç (22/4), Çember (24/4), Nim Sakil (24/4), Evsat (26/4), Beste Devr-i Revanı (26/4), Şarkı Devr-i Revânî (26/8), Devr-i Kebir (28/4), Remel (28/4), Frengifer (28/4), Hafif (32/4), Muhammes (32/4), Bereşan (32/4), Sakil (48/4), Havi (64/4), Darb-ı Fetih (88/4), Zincir (Çifte Düyek + Fahte + Çember + Devr-i Kebir + Bereşan), Darbeyn (Büyük Usullerden serbest derlenir) ve kullanılmayan başlığı altında listelenmiş usuller Darb-ı Bulgar (8/8), Üçleme (9/8), Mazmuri (12/8), Musabba (14/4), Devr-i Türki (14/4), Bektaşî Raksanı (16/8), Şirin (22/4), Devr-i Sagir (30/4), Darb-ı Hüner (38/4) (Ungay, 1981).

Usûllerin bazılarının yakın dönemlerde önerilmiş ve terkipçisi bilinen usûller olduğu görüldü. Bu da usûllerin yaşamaya devam eden bir alan olduğunu hatırlatmaktadır. Örneğin Dr. Cahit Öney (1926 -) bir Devr-i Turan Usûlü ile bir Aksak Semai Usûlünü birleştirmiş ve Tûran Semaisi Usûlünü terkip etmiştir (Ungay,1981). Görüşülen kişiler arasında usûl terkip etmiş olan yoktur.

Çalışma kapsamında incelenen döneme kadar, Türk Makam Müziğinin nakledilmesi ve işlenmesinde en önemli kaynaklardan birini oluşturan Mevlevî ayinleri birinci selamlarda ağırlıklı olarak devr-i revan ardından ağır düyek, ikinci selamlarda ağırlıklı olarak evfer usulü, üçüncü selâmların birinci bölümünde devr-i kebir,

frenkçin, ağır düyek ikinci bölümünde istisnasız yürük semai ve dördüncü selam varsa evfer usûlleriyle bestelenmiştir (İlhan, 2006).

2.4.2. Büyük usûllerin bilinirliğinin azalması

Eserleri en güzel şekilde okuyabilmek ve onları öğretebilmek için klasik üsluba hâkim olmak şarttır. Eskiden “fem-i muhsin” dediğimiz iyi ağızdan öğrenme çabası vardı. Onların önüne oturur diz döve döve eserleri meşk ederdik... Klasik üslup böyle devam ederdi. Şimdi nota var tabii... Eskiden fem-i muhsinden hiç olmazsa birkaç tane çenber usulünde eser meşk etmek lazım gelirdi ki, ancak ondan sonraki eserleri daha iyi okuyabilsinler. O havayı ancak verebilsinler... Bu bakımdan, böyle yetişmiş sanatkarlarımız parmakla gösterecek kadar azdır (Behar, 1998).

Kudümzen ve besteci Sadettin Heper (1899-1980) bir kişiyi müzisyen kabul etmek için çenber usûlünde hafızadan eser geçebilmeyi şart koşuyor ve bu durumu azalmanın ölçülebilir bir göstergesi olarak sunuyor, aynı zamanda bunu o havanın verilmesi için de gerekli görüyor. Geriye kalan yaklaşık 40 yıllık dönemde amatör ya da profesyonel ülkedeki tüm müzisyenleri hesaba katacak olursak çenber usûlünü bilen müzisyenlerin oranı olsa olsa daha da azalmıştır. Usûl konusu, incelediğimiz dönemde müzikal bilgi naklindeki azalmanın en temel ve somut göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadettin Heper’in de öğrencisi olmuş Ungay’ın eğitici kitabının büyük usûller bölümü (Ungay, 1981) 16/4’lük Çifte Düyek ile başlamıştır. Bugünkü pratik uygulamada 10 zamanlı usûllerden sonrası bile müzisyenler için ileri seviyede bilgi olarak görülmektedir. Görüşmeler sırasında büyük usûllerin müzisyenlerin hayatında eski dönemlere ait bir konu olarak kabullenilmiş olduğu tespit edildi. Yeni beste yapılabilirliği Sadun Aksüt’e görüşme sırasında soruldu:

Yok bugün büyük usûlde beste yapılmıyor, yapılamaz artık. Yani yapılamazdan kastım niye yapılmasın, yapılır da, dinleyen bulunmaz. Hani bir malı meydana getirirsiniz, bir mal yaparsınız ama satılmaz, alan olmaz. Ve büyük formda, büyük usulde yapacağınız beste de böyledir. Küçük usulde de mesela lenk fahte usulünde yaparsanız besteyi çok güzeldir ama küçük formda yani 10 zamanlı usullere kadar yapılan şarkılar daha kolay kabul edilir. Küçük usûllerde de bir çok farklı usûl vardır. Niye olmasın niye curcuna şarkı yapmayalım ? Niye Devr-i Hindi şarkı yapmayayım ? “Leyl olur ki hüzn içinde her nefes bir ah olur”, acem kürdi şarkı, nerde? Çeşitli saz eserleri besteleniyor, mesela, yalnız saz eseri, saz semaisi değil, saz eseri. Geniş olabilir, fazla uzun olabilir, işte tabiatı tasvir eden bir saz eseri olabilir, gençlik rüyası diye bir saz eseri besteleyebilirsiniz, yani böyle şeyler var tabi onlar oluyor. Çeşitli usûller kullanılsın, kullanılmalı (Aksüt, 2009).

Büyük usûller incelemiş bulunduğumuz klasik fasıl konusunda da karşımıza çıkmıştır. O bölümde de ortaya konduğu üzere 1950’li – 60’lı yıllarda büyük usûllerdeki eserlerle başlayan klasik fasıl anlayışının toplumsal alışkanlıktan çıktığı görülmüştü. Sadun Aksüt de büyük usûllerin kullanımının devam etmesini şahsen arzu etse de artık kullanımdan çıkmış olduğunu belirtmiş oldu. Nihat Doğu’nun radyoya girdiği zamanlarda da yani aynı dönemde genç müzisyenler arasında büyük usûlleri vurabilenlerin az olduğu görüldü.

[Radyo giriş sınavı sırasında] Biri sordu; galiba Asım Dirim’di (1912-1967).’’Usul bilir misin?’’Şimdi ne cevap verirsiniz. Bilirim desem başıma geleceğini biliyorum. Öbürlerinin başına gelen benim de başıma gelecek. Vur diyecekler “Darbeyni” yahut bilmem hangi büyük usûlü. Ben hemen yekten bilmem efendim dedim. E şimdi Cevdet Çağla (1900-1988) beni tanıyor. Korolarında çalıştım 3-5 sene askerden evvel. Şöyle baktı “Aaa Nihat’cım dedi. Küçük usulleri de mi bilmiyorsun?’’ dedi. Yok efendim onları bilirim dedim. Üç tane küçük usul sordular üçünü de bildim. İşi kurtardık. Ne öğrenecektim avukatlığın yanında belediye konservatuarını bitirmiş olsaydım? Yani biraz daha usûl öğrenecektim, birkaç makam daha öğrenecektim. Onları zaten kitaplar aldım okudum, biraz öğrenmiş oldum. Ama daha iyi usul vurabilirdim. Eksikliğim o kaldı. Yani o 5 seneyi bitirseydim büyük usulleri de daha rahat vurmayı öğrenmiş olacaktım. Ama çok dağıldı işim, hepsine yetişemez oldum. Zaten sazım ud ya da kanun olmadığı için daha az etkisi oldu (Doğu, 2009).

İncelenen dönemin Türk Müziğinin pek az desteklenen bir dönemine denk geldiğini ve büyük usûl öğrenmenin de büyük emek gerektirdiğini hatırlatmakta fayda var. Kendi sazının ritimden en uzak saz olması da bu eksikliğin zararını azaltıyor. Bugün Büyük Usûllerde yazılmış eserlerin notalarına bakıldığında okumayı ve yazmayı kolaylaştırmak adına küçük usûllere bölünerek yazıldığını görülür. Bu pratiğin zamanla büyük usûlün aslında pek de gerekli olmadığı notanın sonuçta aynı olduğu, bir başka deyişle büyük usûllerin gereksiz bir karmaşa olduğu fikrine götürme ihtimali vardır. Bu konuda uyanık ve duyarlı olunmazsa incelediğimiz dönemde başlamış olan değişimin yerleşme ihtimali görünmektedir.

Büyük Dede Efendi’nin torununun oğlu olan Mustafa Nezih Albayrak (1871-1964) bu sakıncaları çarpıcı bir biçimde dile getiriyor. Mustafa Nezih’in şikayet ettiği konu, aslında Berefşan, Devrikebir, Hafif, Darbıfetih vs. gibi büyük usûller ile (bunlar toplam süreleri 12 ya da 15 zaman biriminin üzerinde olan usûllerdi) bestelenmiş eserlerin son zamanlarda bazı hanende ve sazandeler tarafından, daha kolay oldukları gerekçesiyle Düyek, Sofyan gibi küçük usûller vurularak okunmakta olması meselesidir. Yani bir büyük usûlün yerine iki, dört ya da sekiz adet küçük usûl vurulmasıdır. Şöyle diyor Mustafa Nezih: “ Halbuki Peşrev, Beste yani Murabba’ veya Nakış ve Kârları doğru bestelemek ve hakkıyla okumak mutlaka

kendi büyük usûllerini bilmeye mütevakıftır [dayanır]... Çünkü böyle bir eser Düyek ile yazılır ve okunursa güfte ve beste taksimatındaki [bölünmesindeki] dörtlükler, sekizlikler, es'ler ve saire yanlış bir şekil alır ve erbabı nazarında gayrı makbul olur... Böylece birçok eserden mahrum kalınır. İşbu klasik eserler düyek ile ezbere de alınamaz, halbuki kendi usûlleriyle fevkalade kolay ezberlenilir çünkü muhtelif nağmeler muhtelif darplarla hafızada menkuş [nakşedilmiş] kalır. Bunlarla bir haftada ezber edilebilecek bir büyük eser düyek ile altı ayda ezbere alınamaz (Behar, 2006: 23).

2.4.3 Usûl değişikliği yapılması

Usûl konusunda bir incelik de aynı eserde usûl değişikliği yapılmasındadır. Usûlün aynı eserde değişimi, bilindiği üzere saz semailerinde sıkça görülür. Saz semaileri özellikle faslın sonunda geçilen çalgı müziği örneğidir. Bir nakarat melodisi ve 4 adet Hane adı verilen müzik bölümünün birbirlerini takip ederek çalınmasından oluşur. Özellikle 4. Hanelerde usûl değişikliği olur ve sıkça yürük semai usûlünde bestelenir. Şarkı formunda usûl değişikliğine az rastlansa da Avni Anıl'ın "Biraz Kül Biraz Duman" adlı bestesi bu yönde çağdaş bir örnektir. Nihavend makamındaki düyek usûlündeki beste "inanma" diyerek başlayan bölümde semai usûlüne geçer ve sonra tekrar kendi usûlü olan düyek usûlüne dönerek biter. Köçekçelerin icra edildiği eğlencelerde de usûl değişikliğinin sıkça olduğu aktarılmıştır.

Köçekçeler var. Köçek oynatmak içindir. Köçekçe ondan geliyor. Dede Efendi'nin de vardır. Karcıgar köçekçeler vardır mesela. Çok güzeldir o zaman. Hafif ve ritimli musiki. Usulden usule çok geçer. Aynı usulde bitmez. Uzun, hareketli ve canlı eserlerdir (Altmışdört, 2008).

Değişim alanında keskin bir örnek de köçekçelerin dans boyutunda yaşanmıştır. Tavşanca ve köçekçelerin repertuar ve çalınış stilleri bir ölçüde günümüze ulaşmışsa da dans boyutu erkek ve kadın tavırlarının farklılıklarıyla bugüne ulaşamamıştır (Uzun, 1993). Görüşülen kişilerin bu bağlamda bir anısına rastlanmamıştır.

2.4.4 Serbest usûl

Usûlün olmadığı ya da başka bir deyişle serbest usûlde olan bir form vardır; dini müzikteki durak formudur. Ahmet Hatipoğlu bu formdan hassasiyetle bahsetmiştir. Üzerinde en çok durduğu konu durak'ın Suphi Ezgi'nin söylediği gibi belli bir usule bağlı olmadığı hatta usûl kullanılmadığıdır. Öztuna (1990) da durak formunun usûlünün olduğu görüşündedir.

Durak, tasavvuf musikimizin çok spesifik, çok karakteristik formudur, yalnız "Durak Evferi" denen bir tek usûlle bestelenir ve çok serbest gibi görünen bestekârlık imkânları aslında çok

maharetle kullanılmadığı takdirde başarı elde edilemez. Arel, kendisinden önce bestelenip de notaları zamanımıza gelmiş Durak sayısının iki misli Durak bestelemiştir (Öztuna, 1990:85).

Hüseyin Sadettin Arel'in geleneksel çevrede önyargı ile karşılandığını bilen Ahmet Hatipoğlu onun durak formundaki bir eserini bu görüşten arkadaşlarına bestecisinin adını söylemeden taşıdığına beğeni aldığını belirtmiştir.

Arel'e ait bazı dini eserler, var aralarında serbest usulde olan durak formu da var. Çok şeyler istifade ettiğim bir kimseye karşı beni bir vefa borcum var. Her şeyi ondan öğrendik çünkü, gıyabi olarak. Musiki mecmuası benim hocamdır derim. Hocanız kimdir? Yok benim hocam derim. Musiki mecmuasıdır. Evet şimdi bu noktada Arel'e önyargısı olanların olduğu bir ortamda olduğum için notayı göstermiyorum, bir durak okuyorum şimdi. Büyük bir şeyle dinlediler, sessizlikle. "Ahmet dedi, iş bittikten sonra, bu dedi, ne dedi, ben bunu ilk defa duyuyorum" dedi. "Ulvi abi dedim yani ilk defa duymuş olabilirsiniz ama dedim iyi mi, güzel mi kötü mü?". "Valla çok dikkat çekici" dedi." (Hatipoğlu, 2009).

2.4.5 Usûl çeşitliliği

Sadun Aksüt bir dönem Ankara Radyosu ağırlıklı olmak üzere düyek usûlünde beste istendiği ve diğer usûllerin istenmediği bir dönemi nakletti. Bu da büyük usûllerin sadece piyasa ve günün değişen zevkleri tarafından değil bir dönem kurumsal olarak da ikinci plana atıldığını ve küçük usûllerde de az kullanılanların da unutulmasının kolaylaştığını göstermektedir.

Düyek, hatta biraz ağır olur ama o Ankara'da bunu icat edenlere Allah çok ceza verecek herhalde öbür dünyada, düyekle yakacak onları. Çünkü bir ara İstanbul Radyosunda bile söylenmişti; "Şarkılar genellikle düyek olmalı, düyek gelsin" filan. Ne kadar... Dilim varmıyor söylemeye, küçük bir laf, küçük. Şarkı için küçük usullerin hepsi kullanılır; aksak, curcuna olmasın diyorlar Ankara'dakiler. Bir ara orada birileri vardı Ankara'da, TRT'de. Aman curcuna şarkı olmasın, Selahattin Pınar'ın Sadettin Kaynak'ın şarkılarını bile düzeltmeye kalktılar, biraz utanmazlık tabi, biraz utanmazlık, yüzsüzlük. Curcuna olmasın, düyek olsun şarkılar! Düyek, aksak, devr-i hindi, yürük semai, ne biliyim curcuna... Bunların hepsi de kullanılır, ne demek kullanılsın düyek olsun! Türk aksak... "Aşkınla yanan gönlüme busenle şifa sun" Selahattin Pınar'ın Türk aksağı usulündeki şarkısı mesela... Ben bilmem ben anlayamadım tabi anlayamadım. Benim gibi pek çok kişi de anlayamadı bunu. Ben sadece ayıpladım (Aksüt, 2009).

2.4.6 Usûllerde giderin/temponun önemi

İnci Çayırılı ise solist olarak usûl konusunun tempo boyutuna dikkatimizi çekti. O da usûlün eserin söyleniş hızını belirlemediği yani aynı usûldeki her eserin aynı metronomla icra edilemeyeceğinin altını çizdi. Kemençeви Kemal Niyazi Seyhun’la (1885-1960) olan anısı ile örneklendirdi.

Mesela dört aksak şarkıyı okuyorsunuz ama dört aksak şarkının ritmi esere göre değişir, zamanlama metronom değişir. Hiçbir şarkıyı bu curcunadır diye aynı ritimde okuyamazsınız, metronom değişir. Ve o metronom sizin beyninizdeki metronomdur. Kemal Niyazi Seyhun radyoda “Yahu dedi, merak ettiğim bir şey var dedi, 4 aksak şarkıyı ayrı ritimde okudun, nasıl yaptın velet sen bunu” dedi bana aynen böyle. Şimdi tabi iltifata geçti olay. Ben şöyle bir toparlandım ama şimdi oradaki öyle bir sual ki; bu hakikaten çok enteresan bir sual, 4 aksak şarkıyı okuyorsun, ama kimi yürüyor, kimi biraz daha ağırlaşıyor, kimi orta aksak gibi geliyor gündeme, kimi de finale doğru yürüyor. Çünkü sonuç şarkılar biliyorsunuz bizde daha yürük olur, Türk müziğindeki bir adettir bu. Mutlaka daha kıvrak şarkılarla bitiririz. “Valla hocam dedim yani güftelere baktım, yani bu giderleri getirdi bana güfteler” dedim. “Gel alnından öpeyim seni” dedi bana. Öyle yürük semai adı altında yürük semailer var ki; ağır semai gibi okursun. Sengin semai gibi okur çünkü güftenin gideri, kelimelerin gideri, oturması ve yorumun onu istiyordur (Çayırılı, 2009).

2.5 Makam

2.5.1 Tarihsel süreçte makamsal devamlılık

Makam, geleneksel müziğimizin usûlle birlikte en temel iki oluşturanından biridir. Makam müziğimizin teorisi 13. yy müzisyen ve müzik teorisyeni Safiüddün Abdülmü'min Urmevi'ye ve kendisinden kimi kaynaklara göre 70 kimilerine göre 100 yıl sonra gelen Abdülkadir Merâği'ye dayandırılmaktadır. Onların bilgilerinin de 9. ve 10. yüzyıllarda yaşamış Farabi, İbn-i Sina ve El Kindî'den beslendiği söylenir. Yüzyılları aşan bir devamlılığın olduğu açıktır. Abdülkadir Meragi'ye atfedilen Rast Nakış Beste'de kullanılan ses aralıkları ve seyir özellikleri ile Tatyos Efendi'nin Düyek Usûlündeki Rast Peşrevi belki tamamen aynı olmayabilir ama aynı müzik dilini kullandıklarını göstermektedir. Bir devamlılık vardır ve elbette önemli değişimler de vardır.

Makamların gökce isimlerle bağlantılandırılması bugün görüştüğümüz müzisyenlerde bahsi dahi geçmeyen uzak bir konudur. Bu konunun eskiler arasında da hemfikir olunan bir konu olmadığı görülmüştür. İbn-i Sina (X. YY) ünlü *Kitabü's Şifa* adlı çalışmasının müzikle ilgili birinci makalesinde konuyu şöyle değerlendirir:

Burada gök cisimleri ve insan nefsinin huyları ile müzikal ses aralıkları arasında kurulan benzerliklere iltifat etmeyeceğiz. Zira bu görüş; ilimlerin konularını birbirinden ayırt edemeyen, aslı olanla olmayanı birbirinden farklı görmeyen, felsefeleri eskimiş bir grubun yoludur (Turabi, 2004).

Üstadın sonraki cümlelerindeki öğüdüne uyarak, sorgulamadan başkasının yolundan gitmek hatasında bulunmayıp bu bağlantı ihtimalini kendisi gibi dışlamayarak bu konuyu günümüz imkanları ile araştırılıp incelenene kadar bir korelasyon ihtimali olarak kenarda tutacağız. Bu konuda doğrunun ne olduğunu bir kenara bırakarak değişim konusuna odaklanıldığında proje kapsamında görüşülen günümüz müzisyenlerinin bu eski tartışma konusunun tamamen dışında oldukları söylenebilir. Hayatlarını makamsal müzik yaparak geçiren 1925-45 doğum aralıklı 20'ye yakın müzisyen gök cisimleri ve makamlar arasında bir bağlantı kurma eğilimi göstermemiştir, ayrıca günün belli saatlerinde belli makamları çalmak dinlemek de gündemde değildir. Bu alanın 10. Yüzyıldan halbuki yüzyıllar sonra 15. yüzyılda da üstüne düşünülmüş bir alan olduğu, 17. ve 18. Yüzyıllarda da müzikle tedavi çalışmalarının devam ettiği Nilgün Doğrusöz'ün *Musiki Risaleleri* ve *Yusuf Kırşehri'nin Müzik Teorisi* çalışmalarında görülmektedir.

Kırşehrî Evdarında yazar on iki makam, yedi âvâze, dört şube ve terkiplerin hangi saat ve vakitte icra edilebileceğini belirtir. Çeşitli yaradılışlardan söz eder ve şöyle sınıflar. Sabahtan kuşluğa değin soğuk kuru. Kuşluktan ikindiye değin sıcak, kuru. Kuşluktan ikindiye değin sıcak, kuru. İkindiden yatsıya değin sıcak, ıslak. Yatsıdan sabaha değin soğuk, kuru makamlar tercih edilmelidir (Doğrusöz, 2012).

Görüşülen müzisyenlerin hayatında hiç rastlanmayan diğer konu ise makamsal müzikle tedavi geleneğidir. Halbuki bu alan Türk Müzik kültürünün en eski dönemlerinden beri varlığını sürdürmüştür (Ak, 1997). Psikiyatri biliminden gelen Oruç Güvenç araştırmamız kapsamı dışında kalan ve konuya en fazla mesai harcayan ud icracısıdır. Bazı Alman tıp araştırmacıları ile işbirliği yapması kısıtlı da olsa günümüzde veri sağlamaktadır. Öte yandan çalışma kapsamında görüşülen ve esas alanları tıp değil müzik olan kişiler insan sağlığı ve makamlar arasındaki bağlantıdan hiç bahsetmemiştir. Sözlü Tarih Projesine danışmanlık yapan kanuni Reha Sağbaş "Caz ve Hicaz" (2011) belgeseli röportajında konuya değinmiştir.

Eski risalelerde müziğin tıpta kullanıldığını biliyoruz. Bizim kuşağımız maddeci görüş veya alışkanlık gereği bundan uzak kalmışsak da bu konular araştırılmalıdır. Araştırma yapmadan bunları yok saymak kolaycılıktır, doğu tıbbının inkârıdır (Sağbaş, 2011).

Makamsal müziğin gökcisimleri ve insan sağlığı ile bağlantılı konularını dışta tutarak müzikte makamsal alanda devamlılık olduğu söylenebilir. Diğer konularda da gelişmiş günümüz imkanları ve interdisipliner çalışma yöntemiyle geçmişteki iddiaların gözden geçirilmesi ve bugüne taşınması her zaman mümkündür, geç kalınmış değildir.

2.5.2 Makam müziğinde Osmanlı-Türk üslubu

Makam, öncelikle bir müzik dilidir. Pentatonik (5 sesli Asya Müziği) gibi Tonal (Bach sonrası Batı Müziği) gibi kendi içinde bütünlüğü olan bir müzik dilidir. Bu dil yüzyıllarca geçerli olmuş, sadece İslam kültürüne özel olmayıp Doğu Roma'dan Arap, İran ve Hint kültürüne kadar kullanılan ortak bir müzik dili olagelmıştır. Nasıl ki bir dilin farklı lehçeleri varsa Osmanlı Döneminde olgunlaşıp bugüne gelen Türk Makam Müziği de makamsal müzik dilinin bir lehçesi ya da bu uluslararası müzik geleneğindeki üsluplardan birisi olarak görülebilir.

İstanbul son bin yıl içinde hep toplayıcı bir merkez olmuştur. İstanbul'a son beş yüzyılın bir musiki merkezi olarak asıl kimliğini veren musiki türü doğunun makam musikisidir. Çok eski bir geleneği olan, orta ve yakın doğu ile Balkanlar'da yayılan bu musikinin çok gelişmiş bir sentezi burada gerçekleşmiştir. (...) Osmanlı öncesi İslam geleneğinin son büyük kuramcısı Maragalı Abdülkadir'in (? - 1435) tanınmış eseri Makasdü'l – Elhan'ı Sultan II. Murad'a armağan edip Semerkand'dan Edirne'ye göndermiş olması yeni musiki merkezinin İstanbul olacağı beklentisinin ilk anlamlı işaretidir. (...) Osmanlı padişahları fethettikleri ülkelerin musikicilerini İstanbul'a götürüyorlardı. Musiki repertuarında, "Acemler", "Araplar", "Hintliler" ortak adlarıyla anılan birtakım eserler vardır. (...) İstanbul'da gelişecek olan bir Osmanlı üslubundan söz edebilmek için onyedinci yüzyıl başlarını beklemek gerekir (Aksoy, 2000).

2.5.3 Makam kavramının tanımı

Yakup Fikret Kutluğ (2000) *Türk Musikisinde Makamlar* adlı incelemesinde makam konusuna "aralıklar"dan bahsederek başlamayı tercih etmiştir. Farklı müzik teori ekolleri arasında karşılaştırmalı bu çalışmada makam kelimesinin farklı tarifleri de bir arada bulunabilmektedir. İlk tarifi yazar Arapça kıyam kelimesine gönderme yaparak sunmaktadır.

Arapça kıyâm kelimesinden gelen makam, halk dilinde ve genelde, bulunan yer, ayrıcalıklı oturma yeri, diğer bir deyişle, herhangi bir yerden özelliği itibari ile ayrılan bir mekân anlamını taşır (Kutluğ, 2000).

Karşılaştırmaları sonucu “Kendine has bir bütünlük” ve “ahenk” kriterlerinin öne çıkmış olduğunu belirtmiştir.

Rauf Yekta Bey genelde makamı şöyle tarif ediyor: “Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesi ile vasfını belli eden musiki skalasının hususi bir şeklidir.(...) Arel de makamı şöyle tarif ediyor “Dizide veya lahinde seslerin durak ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete makam denilir. Şu halde makam bir durak ile bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur (Kutluğ, 2000).

2.5.4 Makamın tonal müziğe kıyasla tanımı

Batı müziğine kıyasla makamın ne olduğunu tarif etmek istendiğinde bazı karakteristik unsurlarla şekillenen bir ses dizisi diyerek başlanabilir. Örneğin do majörle rast makamını aynı şey gibi sunmak bir yandan açıklamaya başlama kolaylığı sağlayacak ama bir yandan da iki kez hatalı olacaktır. Öncelikle tonal ses sisteminde rast makamının üçüncü sesi olabilen segâhın karşılığı yoktur, ardından do majör adı itibari ile müzisyeni makamsal müzikteki gibi bir seyre başka bir deyişle bir akışa yönelik seçimlere sevkmez. Halbuki seyir kavramı anlaşılmadan sadece aralıklarla makam tarif edilemez. Makamın karakteristik unsurlarının neler olduğu Ruhi Ayangil tarafından "Usûlünce Müzik" (2007) belgeseli röportajında irticalen kanunla da göstererek Rast makamı üzerinden şöyle örneklendirilmiştir:

Her makamın üzerine oturduğu bir karar sesi vardır. Biz buna karar sesi ya da durak sesi diyoruz. Durak sesinden 8 ses yukarda olan tiz durak sesi vardır. İkinci önemli basamak güçlü dediğimiz sestir. Günümüzdeki kuramsal tariflere göre ifade edersek makamı oluşturan dizi 4’lü ve dizi 5’lilerin birleşme sesidir. Batı müziğinde bir dizinin daima 5. Sesi dominant iken Türk Makam Müziğinde 5. Derece, 4. Derece,3. Derece güçlü olabilir. Bir makamı oluşturan en küçük yapı dizi üçlü dediğimiz trichord, dizi dörtlü dediğimiz tetrachord, dizi beşli dediğimiz pentachord’tur. Makam sisteminde 7. ses yeden olarak adlandırılır. Bu genellikle karara yaklaştığımızda kullanılan bakiye nisbetinde yarım ton tizleşmedir. Yeden kelimesi, yedmekten, ileri götürmek anlamından gelir. Yedenden sonra ses karara gitmek ister. Rast makamında seyir yapıyoruz. Genellikle karar perdesi civarından başlanır. Karardan başlanır ve makam derece derece yükselir. Gelip üçüncü derecede durabiliriz ardından dördüncü derecede durabiliriz. Bunlara asma kalış diyoruz ve tekrar karar sesine gelebiliriz. Diziyi tamamlamak istersek dizi beşlide duruyoruz. Makamı tamamlayacaksanız karardan sonra en fazla doyumlu duruş yapılan nokta güçlüdür. Güçlünden hareket tekrar yukarı doğru başlar. Şimdi geri dönüşü başlatalım yukarı çıkarken yedinci perdeyi eviç (tiz karar sesinin yarım ses pes sesi) kullandım, aşağı inerken bu ses mutlaka pesleşir. Geriye

dönerken güçlüde, dördüncü ve üçüncü derecede durdum, ufak bir gezinti yaptıktan sonra gelip karar sesinde durdum (Ayangil, 2007).

2.5.5 Türk Makam Müziği ve tonal müzik arasındaki etkileşim

Bugün popüler olarak üretilip dinlenen müziğin makamsal değil ses aralıkları itibari ile tonal esaslı olduğu bilinen bir gerçektir. İncelediğimiz dönemde popüler tonal müzik besteleri makamsal bestelerden hayli fazladır, bu oran günümüze yaklaştıkça tonal müzik lehine artmıştır. Makamsal Müzik Geleneği adına görüşülen kişilerden en çok albüm yapan İnci Çayırılı ve Nesrin Sipahi'nin okuduğu birçok eser bile tonal müzik mantığı ile bestelenmiş ve plağa alınmıştır. Bu durum ülkemizde geleceğin müziğinin tonal olduğu, makamsal olanın ise geçmişe ait olduğu düşüncesini çağrıştırmaktadır. Biraz geriye gidip bakıldığında batılılaşmanın getirdiği en zorlu kültürel karşılaşmalardan biri tonal ve makamsal müziğin karşılaşmasıdır denebilir. Guiseppe Donizetti'nin (1788 - 1856) İstanbul'a gelişinde içinden çıkılması gereken mesele müzik sistemi açısından bu idi. Bu mesele hala da müzik çevrelerini zorlamaktadır. Türk Müziği eserlerinin çokseslendirilmesi ya da belli bir makamda çoksesli yeni eser üretilmesi 200 yıldır aşılamamış zorluklar taşısa da denenmeye devam edilmektedir. Makamsal müziğin, aslında bugün de popüler-tonal müzikte yaşamaya devam ettiği bu müzik üzerine çalışanlar tarafından bilinmektedir. En popüler ve istikrarlı pop şarkıcılarından Tarkan Tevetoglu'nun söylediği Sezen Aksu bestesi "Gel gündüzle gece olalım" sözleriyle başlayan şarkı makamsal gelenekte yazılmış Rast bir şarkıdan segâh sesi haricinde farksızdır. Kayahan'ın çok popüler olmuş "Asırlardır yalnızım" şarkısının Hicaz olarak değerlendirilebileceği, Sıla'nın kimi şarkılarının kürdilihicazkar olması gibi. Aslında bu kültürde tonal müziğin içinde de makamlar varlığını bir anlamda devam ettirmektedir. Görüşülen kişilerden Selma Ersöz de bu konuya dikkatimizi çekmiştir.

Bugünkü çocuklarda hep bir alaycılık, kendi kültürleri olan Türk Müziğini beğenmeme görüyorum. Halbuki bakıyorsunuz en sevilen sanatçılardan Kayahan'ın birçok parçası Hicaz (Ersöz, 2009).

Görüşmeler doğrultusunda 1950'li yıllarda o dönemde de gazino müşterisinin de makamları bildiği ve isteyip dinlediği tespit edilmiştir.

Gazino yaşantısında ben size söyleyeyim; gelen dinleyici çok güzel dinleyiciydi yani dinleyiciydi, müşteri ama dinleyici. Şimdi düşünebiliyor musunuz, şehnaz faslı yapılıyordu geceleyin. Şehnaz faslını bugün kaç kişi okur, kaç kişi çalar, şehnaz şarkıların ara

nağmelerini kaç müzisyen bilir. Gazinoda eviç, ferahnak, suzinak fasıl yapılıyordu (Aksüt, 2009).

2.5.6 Makamların bilirliliği ve değışim

Makamlar teoride ana makamlar, bileşik makamlar ve transpozeler olarak üç aşamada çalışılır. Makamın tarifinde değindiğimiz üzere üçlü, dörtlü ve beşliler ana makamların da esas oluşturanlarıdır. Bu küçük gruplardaki tatlara çeşni denir. Bir ses grubunun tatlılıkla ilişkilendirildiğini İbn-i Sina'nın eserinde de görüyoruz. Çeşniler ana makamları, ana makamlar da bileşik makamları ve şedlerini yani transpozelerini oluştururlar.

Üçüncü sınıftan itibaren İleri Türk Musikisi Konservatuarına ek olarak Lahika Karabey yönetimindeki çalışmalara katıldım. Kendisi Hüseyin Sadettin Arel ekolüne mensup, zaten biz de o sistemde ders görmüştük. Bir arkadaşımın duydum hemen önüne nota gelince okuyup öğrenip adapte olabilecek yetmiş eleman aranıyormuş. Oraya gittim ve tabi ufkum genişledi çünkü okulda gördüğünüz konunun örneği bir tane bilemediniz iki tane oluyor. Repertuar açısından zenginleşmek adına son derece yararlı oldu. Lahika Karabey'den çok istifade ettim. Tabi programa hazırlanmak benim için çok yeni, çok bambaşka eserler geliyordu önüme. Daha o sırada, daha konservatuardayken sırası gelmediği için işlemediğimiz makamlar, daha biz onları öğrenmedik ama burada önümüze geliyor. Hemen onun telaşına düşüyordum, terribini öğreniyordum, nedir bu makam, nasıl teşekkül etmiş, onu öğreniyordum, kulaktan öğrenmek beni tabi ki tatmin etmiyor çünkü ben o aşamayı geride bırakmışım, öğrenmeliyim bilmeliyim. Makamları öğrenmek için büyük gayret sarfettim (Kip, 2009).

Terkip kelimesi makamların öğrenilmesindeki esaslı kavramlardan biri olarak karşımıza çıkar çünkü makamsal karışimleri ayırdedebilmek ve istenildiğinde bir terkip yapabilmek ustalığa giden yolda çok önemlidir. Yüzlerce makama hakimiyet de zaten ana makamları harmanlayabilecek derecede bir terkip bilgisi ve keşfiyle mümkün olmaktadır. Bir makamı istenilen perdeden yapabilmek de transpoze makamlara hızlı bir şekilde adapte olunmasını sağlar ve bitmez gibi görünen bu müziğe hakimiyeti bu bilgiler aşamalı olarak mümkün kılmaktadır. Ustalaşan müzisyen o çeşniyi farklı perdeden başlasa da yakalayabilmektedir.

Ankara'da Göl Gazinosunda çalışıyormuş babam, o arada da Mesut Cemil Bey'e görev vermişler Ankara radyosunu kurmak için, kadroyu kurmak için tabi Göl Gazinosuna gidiyor bazı geceler musiki dinliyor. Orada babamı dinliyor. Bir dinliyor, iki dinliyor, beş dinliyor, hatta kâğıt yolluyor şu makamı şu taksimi yapar mısınız diye. Ve Mesut Bey karar veriyor ki Ali Demir'i radyoya alacak, radyoya almış başlamışlar şimdi bu sözü Behiye Aksoy'un

kocas1 anlatıyor Halil Aksoy: baban radyoya başladı 15 g1n oldu klasik koroda Hisar-Buselik alıyoruz o arada Mesut Bey babanı g1stermez mi diyor. Yani taksim edecek, babam o makamı bilmediğinden ooo ne yapacağ1z demiş. Hemen Halil Bey demiş ki; mi 1zerinden Nihavent d1ř1n demiş. Baban bir mi 1zerinden nihavent yaptı sanki kırk yıl Hisar Buselik çalmış gibi diyor (Demir, 2010).

Aktarılan bu anı çeşni bilmenin adaptasyon için ne kadar pratik olduğu fikri için 1nemlidir ama nihavendle hisarbuselik arasında makamsal karşılaştırma ve analiz bu çalışmanın sınırları dışındadır. Sadun Aks1t (2009) esprili bir şekilde bir Levent Kırca skecindeki gibi bug1n bir makam olan nişab1rek makamı dendiğinde gençlerin ancak “nişastalı b1rek” diye duyacaklarını, aranın makam konusunda o denli aıldığın1 1z1lerek belirtiyor. Mediha Demirkıran’la yaptıkları programlarda da aralarında arazbar buselik takım okuyalım diye ancak şakalaştıkları o d1nemde de o repertuarın artık eskimiş olduğunu g1stermekte. Tabii ki artık dinleyicisi kalmayan o makamdaki takımı geçemediklerini yerine k1rdilihicazkar şarkı faslı yaptıklarını belirtiyor. 1te yandan bug1nden farklı olarak o d1nem piyasadaki iki m1zisyenin o takımı bildiğini g1steriyor. C1neyd Kosal da (2009) makamların bilinirliğinin çokça azaldığı g1r1ř1nde ve taksim konusunu da buna bağlamaktadır.

2.6. Taksim – Gazel

2.6.1 Doğu ve Batı M1ziğinde doğaçlama kavramı

Bir m1zisyenin ustalığını yansıtabildiği makam m1ziğine 1zg1 alanlardan biri taksim ve gazeldir. Batılı terminolojiyle konuya yaklaşırsak emprovizasyon ya da solo terimleriyle konuyu karşılayabiliriz. Solo, batı m1ziğinde emprovize olduğu yani irticalen o an bestelendiği gibi 1nceden de yazılabilmektedir. H1seyin Saadettin Arel belki de bu y1nden ilham alarak nota ile gazel bestelemiştir. Bu kavramlar arasında en 1nemli benzerlik icranın doğaçlama yapıyor olduğu durumda m1mk1nd1r. En 1nemli fark ise makamsal akıcılıkla lezzet verebilmesindedir. Batılı anlamda sololar makam m1ziğinin dilini kullanmazlar bu y1zden bu noktada ayrım oluşur. Doğaçlama s1releri batı m1ziğinde genellikle çalgıya verilen 1l1yle sınırlıdır, planlı olmanın 1ncelikli olduğu bu k1lt1rde çoğunlukla hem ritmik hem armonik bir yapıyla desteklenir, akorların kaç 1l1 olacağı ve neler olacağı genellikle bellidir. Taksim ve gazelde ise genellikle dem sesi yeterlidir hatta hiç destekleyici ses olmadan daha da sıklıkla yapılır. Bazen batı m1ziğindeki “Groove” benzeri kendini tekrar eden biraz melodik ama daha çok ritmik bir y1r1yen yapı da olabilir. Daha çok

oyun havalarının taksim bölümünde bas seslerde bu örnekler bulunabilir. Taksim ve gazelin süresi genellikle icracının seçimine bağlıdır. Arapçadan dilimize geçmiş bu kelimenin müzikal tarifi şu şekilde yapılmıştır.

Türk Mûsikisi'nde saz veya sözle yapılan ve usûlsüz olan irticali solo. Hânendenin yaptığı taksime –daha çok halk dilinde- gazel denir. Umûmiyetle usûlsüzdür. Yer yer usûle girebilir. (...) Taksim irticali bestekârlıktır. Fakat tecrübeli icracılar, bestekârlık kabiliyeti taşımaları bile, belirli kalıpları ezberleyerek, makam ve şed tecrübeleriyle, muntazam taksim ederler. Taksim, yarım, yarım dakikadan kısa veya bir saatten uzun olabilir. Zamanla kayıtlı değildir, taksim yapan veya yapanların irtical kabiliyetleri, ses ve saz güzellikleri ve dinleyenin ilgi derecesini muhafaza derecesi ile alâkalıdır (Öztuna, 2000).

Makamsal müziğin kullanıldığı Hint, Arap, İran, Yahudi, Yunan kültüründe de gazelin var olduğunu görüyoruz. Makamsal dil kullanmasa dahi sözlü doğaçlamayı gazel gibi kabul ettiğimiz takdirde Batı müziğinde Cazda bir karşılığını bulabiliriz. Orhon (2001) taksim ve gazelin başkasından alınıp tekrar edildiğinde tarifi dışına çıkıldığı görüşündedir.

Taksimden başlamak istiyorum, çünkü gazel taksimin söz giydirilmiş halidir. Ortak tarafları pek çoktur. Taksim o anda hissedilen duygularla tıpkı cazda olduğu gibi, sazla uygulanan bir gösterebilir. Notası, ezberi yoktur, belli bir usûle bağlı değildir. (...) Başarılı bir taksim için iyi bir musiki birikimi, yeterli repertuar ve makam bilgisi edinmiş olmak gerekir. Asıl önemlisi, başarılı bir taksim için Tanburi Cemil Bey'de olduğu gibi bestekârlık kabiliyeti ve yaratıcılık lazımdır. (...) Taksim de çeşitli hususiyetler taşır. Giriş taksimi, ara taksimi, geçiş taksimi, son taksim gibi kümelerle ayırmak mümkün. Gazel de taksim gibidir. Bu saydığımız ölçüler içinde ele alınmalıdır, ama buna ilave edeceğimiz şeyler var. (...) Ses güzelliğinin yanında o sesi fevkalade ustalıkla kullanabilme yeteneği şarttır. Bir sazende ancak on sene on beş sene sonra sazından çıkardığı sesle sizi memnun edebilir. İşte gazel de böyledir. Sözleri gazel olarak yazılmış şiirlerden seçilmeli, şarkı arasında söylenecekse şarkı sözleri ile bir mana beraberliği taşınmalıdır. (...) Bir sanatkarın, mesela bir Münir Nurettin Selçuk'un yarattığı gazel tamamıyla kendi eseridir. Alınıp aynı onun söylediği gibi ezberleyip kullanılamaz, taklit edilemez. Sanata karşı büyük bir ayıp olur bu. Özet olarak anlatmak istediğim şey, gazel ses sanatında kültürüyle, tecrübesiyle, birikimiyle en yüksek seviyede insanların okuyabileceği bir şeydir. Bu da gösteriyor ki Münir Bey'den (Münir Nurettin Selçuk 1900-1981) sonra öyle bir gazelhan olmadı artık. Ne oldu, Münir Bey'in "Kalamış"ını okuyup o şarkıdaki gazeli de taklit eden insanlar türedi (Orhon, 2001).

Münir Nurettin Selçuk'un Kalamış şarkısındaki gazeli günümüzde birçok sanatçı tarafından bir tür beste gibi değerlendirilir (Çayırılı, 2010). İngiliz Rock Grubu Yes'in gitaristi Steve Howe'un doğaçlamadaki karma yöntemi dikkat çekicidir. Bu

yöntemle hazırladığı temalardan yola çıktığında zamanla beste yapmış olduğunu belirtir.

Derek Bailey: Daha önce doğaçlamanızı bir banda kaydedip sonra onu dinlediğinizi ve bunun beste yapma yönteminizin bir parçası olduğunu anlatmıştınız.

Steve Howe: Tamamen öyle yapıyorum. Genellikle yaptığım, müzik yazma düşüncesiyle doğaçlamayı birbirine karıştırmaktır diyebilirim.(...)

Derek Bailey: Hiç daha önce yaptığınız bir banttan doğaçlamanızı alıp yeniden çalmayı denediniz mi ? (...) Daha sonra yeniden çaldığınızda ilk andakinden farkı neydi?

Steve Howe: Hiçbir zaman ilk seferki kadar büyülmüyor. Ama bir yandan da bir müzik parçasına, bir temaya dönüşüyor. Bir ezgi oluyor. Bir doğaçlama fikrinden bir ezgi olma fikrine dönüşüyor (Bailey, 2001: 67).

Konuşmanın ilerleyen bölümlerinde “Tales from the Topographic Oceans” albümündeki gitar sololarını nasıl bir yapı üzerine doğaçladığını açıklıyor. Parçada belirlenmiş bir akorların ilerlemesi var ve gitarla bu akorları takip ederek soloları yapıyor ve böylece batı müziğindeki planlılık yönüne dikkat çekmiş oluyor.

2.6.2 Taksim sanatçıları ve gazelhanlar

Taksim devam etse de gazel konusunda bir duraklama olduğu açıktır. Yılmaz Öztuna Türk Müziğinde ustalara saz taksiminde Tanburi Cemil Bey’i sözlü taksimde Hafız Osman Efendi’yi örnek göstermektedir. Bu örnekler elbette çoğaltılabilir. Saz taksimlerinde tanburda Necdet Yaşar, kanunda Erol Deran, udda Mehmet Bitmez ve Yurdal Tokcan, klasik kemençede Aleko Bacanos ve Derya Türkan, sözlü taksimde Hafız Kemal Bey, Hafız Burhan, Münir Nurettin Selçuk, Hamiyet Yüceses, Bekir Sıtkı Sezgin örnek gösterilebilir.

Kim mesela iyi gazelhan? Kadınlardan bilemezsiniz ama Fahriye Caner vardı. Onun sesinden dinlenir işte gazel mesela bana göre. Erkeklerde var zaten eskiler çoğu gazelhan en son Bekir Sıtkı’ydı. Yani tabi ama Bekir Sıtkı' da çok açık ve bütün müzik bakışı olmasına rağmen herkes onu dini musikinin esas ana noktası diye bilir ama hayır çok reformik bir kafası olan arkadaşı hiç öyle değildi zannedildiği gibi değildi (Yakarçelik, 2010).

Erkek gazelhanlar arasında hafız sıfatı sıkça karşımıza çıkmaktadır. Türk Makam Müziğinde gazelhanların birçoğunun aynı zamanda dini musikide de ileri oldukları bilinir. Görüştüğümüz kişilerin birçoğunun hocası olmuş olan Münir Nurettin Selçuk bu yönüyle öne çıkmamışsa da gazelhanlığının içinde dini eğitim almış olmasının da katkısı vardır. Hatta dini müzikle ilgili bir kişi olan Ahmet Hatipoğlu da Münir Nurettin’in gazelhanlığında bu yönünün katkısını belirtirken yine de ilginç bir şekilde yurtdışına gidip geldikten sonra sadeleşen tavrını tercih ettiğini belirtmiştir.

Efendim, Münir Bey, gelişimi sanat hayatı içerisinde en güzel şekilde sergileyen insandır. Bestelerinde de öyledir. İcra tarzında da o gavgavcılığı o tecvidi, hafız ağzını başlangıçta görürsünüz, o da başka bir lezzettir, o ayrı o dönemleri hatırlamak gerekir gazellerinde vesayre ama sonra sonra sonra gazellerinin mahiyeti de değişmiştir, daha da güzelleşmiştir (Hatipoğlu, 2009).

Mutlaka konser salonunda hoca bir gazel okur, o şart. Ondan sonra bir esere bağlar. Münir beyin gazeli insanları coşu huruşa getirirdi yani artık insanlar en coşkun devresini yaşırdı. O'nda kopan alkışı hiçbir yerde duymadım (Korman, 2009).

Kayıtlarına ulaşılabilen ve meşk silsilesi içinde geleneksel sesleri ve geçişleri verebilen, gazellerinde giriş-gelişme-meyan-karar bölümleri ayırdedilebilen kişilerden Hafız Sami, (Dural, 2011) Münir Nurettin'den önce gelen gazelhanlardaki referans isimlerden biridir.

2.6.3 Doğaçlamanın öğrenimi

Gazelin ne oranda öğretilip öğretilmeyeceği konusu bizi makamsal hakimiyet konusuna götürmektedir. İrticalen beste yapmanın öğretilbilirliği sınırlı olsa da makamsal hareketliliğin öğretilmesi daha mümkün bir yön olarak öne çıkmaktadır.

Gazel irticalen yani içinden geldiği gibi yaptığın bir şey olduğundan tamamen öğretilmez ama püf noktaları öğretilir, şöyle dersin; rast gazel okuyorsan, efendim gerdaniye basarsın orada, veyahut neva basıp onun üstünde bir hicaz yaparsın, hicazdan dönersin gibi (Korman, 2009).

Kemal Demir ilk babasından taksim yapmayı öğrendiği zaman geçkilere dikkat ettiğini hatırlıyor.

Babamla dersi bırakmadık. Zaman zaman taksimlerini ve taksimlerinde kullandığı geçkilerini öğrenmeye çalıştım, öğretilirdi de tabi babam (Demir, 2010).

Akdoğu (1996) geçki kelimesini şu şekilde tanımlamaktadır:

Eser içinde, eserin ait olduğu makamdan bir başka makama geçme işlemine denilir. Genel olarak geçici amaçlı geçki yapılmasına karşın, çok sık olmasa da sürekli geçki yapılmıştır. Örneğin, Saadettin Kaynak'ın "Leyla" adlı şarkısı Segâh makamında başlayıp Nihavend makamında bitmektedir. Geçkide, geçilen makamın durak ve güçlü sesleri mutlaka belirtilir. Yerinde yapıldığı sürece, eserin renkli ve değişken olması, sağlandıktan başka, duyumsal haz da geçki sayesinde artar (Akdoğu, 1996:34).

Bu iki kelime de makamın içinde gezinme becerisini, lezzeti gözetken hareketliliği, akıcılığı sağlamaktadır. Bir makamda yapılan gazel veya taksime çoğu zaman lezzet katan hareketlerden biri de başka bir çeşniye yani makamsal lezzete geçilip geri

dönülmesinde yatar. Makam müziği yaparken kullanılan 3'lü, 4'lü ve 5'li diziler çeşnileri oluşturur ve kendilerine has lezzetlere, tatlara sahiptirler. Farklı çeşniler arasında geçiş yapma sırasında kullanılan kısa müzik cümlelerine, ya da satranç üzerinden düşünülürse odağımızı farklı bir yöne taşıyabildiğimiz hareket kombinasyonlarına geçkiler diyoruz.

2.6.4 Taksim yapmada makamsal hakimiyet ve besteciliğin önemi

Şimdi taksim demek irticalen beste yapmak demektir. Yani usul gibi kaidesi yok amma ona mukabil makam, çeşni ustalığı vardır taksimlerde. Bir makamı yahut bir makamı değil de Türk müziği makamlarını çok iyi bilmek lazım. Şöyle söyleyeyim insan vardır konuşurken ağzının içine bakarsınız değil mi, saatlerce konuşsa dinlersiniz, insan vardır iki laf etmesine tahammül edemezsiniz. Taksim de onun gibidir yani; usta bir saz ne bileyim 20 dakika taksim etse dinlersiniz ve hiç kulağınızı çeviremezsiniz ondan ama acemi bir saz veyahut doğru dürüst makam bilmeyen bir saza tahammül bile edilmez. (Kosal, 2009).

Güzel bir taksimde makamsal hakimiyete ek olarak bir bütünü oluşturma, bir kompozisyonun başlangıç ve bitişini bulmaktayız. Taksim, irticalen makamsal bir akıcılıkla beste yapılması olarak ifade edilebilir. Elbette taksim deyince bu alanda görüştüğümüz kişilerde de sazda taksimde akla gelen temel isim Tanburi Cemil Bey'dir.

Cemil Bey'in emprovizasyon dediğimiz yani Türkçede de yani Türk müziğinde de taksim dediğimiz, doğaçlama dediğimiz eserlerine baktığımız vakit; adeta bir peşrev gibi başladığıyla bittiği noktanın arasında eksiksiz bir kompozisyon olduğunu görüyoruz. Oradan yalnız çalma dersi değil, kompozisyon fikri nedir, bir makamın özellikleri nedir de öğrenilebilir. Mesela Vecihe Hanım şöyle yapardı: küçük zaman içerisinde taksim yapar ama o zaman içerisinde asaletle adeta bir nazariyat dersi verircesine makamın bütün karakteristik özelliklerini ortaya koyardı (Deran, 2009).

Yorgo'dan şu taksimler falan diye teybe aldığımı hatırlıyorum. Cemil Bey sevdası daha sonradan oldu o da akademiden mimarlık bölümünde olan Cinuçen Tanrıkorur'la oldu. O bizden büyüktü aynı atölyede çalışıyorduk sonra tanıştık Musiki Kültür Derneğine de geliyordu. Bana makara bantla Cemil Bey'in taksimleri ve icralarının kopyalarını verdi. (Torun, 2010).

Makamlar arasında gezinerek yapılan taksimler kuşkusuz daha zengindir ve tercih edilir. Yine de bazı usta sazandelerin makamlar arası geçişi daha az kullandığı da söylenmiştir. Aşağıdaki aktarımın müzikal doğrulunun İzettin Ökte üzerine yapılacak bir çalışmayla bilinmesi mümkündür ve bu da tezin kapsamı dışındadır.

Bazısı emprovizesinde çok fazla başka makamları dolaşır Kani Karaca rahmetli öyleydi. Bir söylemeye başladığı zaman hiç ummadığınız makamlara gider döner, bazısı da öyle değil ama ikisi de güzel. Mesela İzzeddin Ökte için galiba Halil Aksoy mu söylüyordu emin değilim. Dört beş tane nota içinde kalıp bayağı bir zaman geçirip bu dört beş nota içinde taksim yapıyor. Bu da zor bir şey (Torun, 2010).

2.6.5 Taksimle taksimi yapan sanatçının kişiliği arasında ilişki

Nihat Doğu ilk olarak taksiminden etkilenerek klasik kemençe sazını seçtiği Aleko Bacanos'u anarken O'nun kişilik olarak oluş haliyle taksimleri arasında bağlantı kurmuştur. Taksim tüm makamsal inceliklerin yanında elbette icracının kendi ruhsal rengini ortaya koyduğu bir alan olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Aleko çok hassas, çok ince ruhlu, çok kibar, güler yüzlü iyimser bir adam ve taksimlerinde de bunu anlıyorsunuz bence (Doğu, 2010).

2.6.6 Taksim ve gazelin nadirliği

Taksim ve gazel, makamsal müziğin özel ve nadir bir yanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu alandaki değişimin çalgı kullanımındaki ustalaşma ile birlikte azalmadan devam edebilmesi dünya müzik kültürünün zenginliği açısından büyük önem taşımaktadır. Batı müziği imkanlarıyla ve ses teknolojisiyle yapılan birçok modern bir araya getirme, sentez yapma, montaj yoluyla müzik hazırlama çalışmalarında Gökhan Kırdar ve Mercan Dede gibi sanatçılar sıkça taksim imkanlarından faydalanmıştır. Taksim ve gazel'in bir buçuk saatlik fasılda iki üç kezden fazla kullanılmadığı da göz önünde bulundurulursa nadirliği daha da açıkça fark edilecektir. Ek olarak iyi örneklerin de giderek nadirleştiği düşüncesi hâkimdir.

Türk Müziğinde çok iyi icracı olmanın yolu mutlaka taksim de yapabilmekten geçer, taksim yapamazsan Türk müziğinde icracı olamazsın. Çalgıdan bahsediyorum. Eskiden gazel okuyamazsan da solist olamıyordun (Torun, 2010).

Türk müziğinde sazlarda ustalık arttı. Ama... Daha böyle ne bileyim hani mutfak tarafı az olduğu için makamlara hakimiyet o kadar fazla değil, zaten bilinen makamların sayısı da azaldığı için... Taksim deyince ustalıktan ibaret zannediyorlar pek çoğu yani teknik üstünlükle örtmeye çalışıyorlar ama dinliyorsunuz ortada hiçbir şey yok. Yani makamsal bir akıcılık, bağlılık, konuşma güzelliği yok. Yani taksim etmeyi bilen pek az, kalmadı gibi bir şey yani. Pek az kişi kaldı (Kosal, 2009).

2.7 Makam Müziğindeki Nakil Zinciri

2.7.1 Doğu kültüründe bilgi zincirinin önemi

Makamsal Müziğin yazılı kültür değil sözlü kültürün yaygın olduğu ülkelerde yapılageldiği kolaylıkla fark edilebilir. Bu altbölümün önemi bu karşıtlıkta gizlidir. Doğu-Batı arasındaki kültürel farklılık kişiler düzeyinde bir algı farklılığı olarak görünmektedir (Nisbett, 2003). Doğu-Batı karşıtlığını kullanırken Doğu dediğimiz alanı söz konusu araştırmada olduğu gibi daha çok Asya olarak kabul edildiğinde Asya ve Avrupa Kültürleri arasındaki önemli bir farklılığa işaret etmiş olunur. Türk, Çin, Hint, Arap kültüründe yazının binlerce yıl önce de var olduğu bilinse de bilginin aktarımında 20. Yüzyıla kadar temel yöntem olarak yazı değil kişiden kişiye naklin esas alındığı bilinir ve eğitimde hafızanın ve gizliliğin önemi vardır. Batılılaşmanın ani ve güçlü gelişimiyle müzikte geleneksel nakil yönteminin sekteye uğradığı bir gerçekse de insandan insana bağlanan nakil zincirinin tamamen koptuğu söylenemez. 1950'lerden bugüne Türk Müziğinin değişimini incelerken görüşülen müzisyenlerin kendilerinden önce gelen hangi müzisyenleri bir sonraki kuşağa taşıdığını tespit etmek gelecekteki referans alınan isimleri tahmin edebilmek için faydalı olacaktır. Meşkin bir öğrenim yöntemi olarak incelendiği bölüm içinde konuyu değerlendirmek yerine tek başına bir bölüm açarak meşk silsilesini oluşturan kişilerin kimler olduğu, kimlerin kimleri örnek aldığı etkilediği somut örneklerle ortaya koymaya çalışıldı. Zincir sanatçının bilgisinin orijinallliğini, meşruluğunu gösterir kabul edilmektedir.

Tanburî İzak'ın yani III. Selim'in tanbur hocası; onun hocasını bilemiyoruz, meçhul. Ama Uncu Mehmet Efendi Tanburi İzak'ın talebesi. Uncu Mehmet Efendi'nin talebesi Dede EfendiDede Efendi'nin talebesi Dellalzade, Eyyubi Mehmet (Şahinbeyzade). Yine az miktar Dede Efendi'nin talebesi Zekai Dede. Zekai Dede Dede Efendi'nin talebesinin yetiştirdiği kişi, Eyyubi Mehmet Hocası. Şimdi Dede'nin tarzı, tavrı, üslubu, geçtiği, meşk ettiği eserlerle Zekai Dede'ye intikal ediyor. Zekai Dede'nin zamanımıza yönelik talebeleri Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi, Kazım Uz, Ahmet Avni Konuk ve Şükrü Şenozan. Kazım Uz, Saadettin Kaynak'ın ve Kemal Batanay'ın hocası; Saadettin Kaynak benim hocam. Size bir zincirleme söyledim. Mesela ben Suphi Ezgi bey'den de faydalandım. O da Zekai Dede'nin direk talebesi (Yavaşca, 1998).

Tarihlere bakıldığında III. Selim (1761 – 1808)'in biraz öncesinden gelen bir zincirin bugün yaşamakta olan müzisyenler üzerinden takip edilebildiği ve bunun önemsendiği görülmektedir. Bu da bu sözlü gelenek içinde örneğin bir Kemal

Batanay'ın tanburunun 200 yıl öncesini bizlere müzik diliyle naklettiğini düşündürüyor.

2.7.2 Medyanın nakil zincirindeki yeri

Görüştüğümüz kişilerin doğduğu 1925-40'lı yıllardan bugüne gelirken yazılı yayıncılık, ses kayıt ve çoğaltım teknolojisi, ardından Radyo-TV, ve internet yani kısaca “medya” nakil zincirine büyük bir halka olarak girmiş bulunmaktadır. Bu durum sanatçıya taklit edeceği müzisyeni, hocasını seçme imkânı sunmaktadır. Örneğin Ahmet Hatipoğlu hiç kimseden ders almamış olmakla birlikte elbette bir kaynak kullanmıştır. Eğitimi gramofon, radyo ve musiki mecmuası ile sağlamıştır.

Plak satan bir dükkanın önünden geçerken dikkatimi çekti, fesli bir insan var, altındaki yazıyı okudum; Tanburi Cemil diyor, Tanburi Cemil'i hiç dinlememişim o zamana kadar ama ismi de duymuşum tabi, Tanburi Cemil, fesli böyle Allah Allah dedim. Adamcağıza bunu almak istiyorum dedim, kaçta bunlar, filan dedim, işte cebimde para ne kadar yetiyorsa orada daha başka var mı dedim bu fesliden dedim, yok dedi, işte iki üç tane varsa aldım onları. İlk işim bunları bir dinlemek olacak, nerede dinleyeceğim, gramofon yok, şu yok bu yok, yani olumsuzluklar içerisinde, şimdi her şey var ya ne güzel ama neyse konu komşuda bir gramofon bulduk. Bunu daha dinler dinlemez eyvah dedim işte aradığım benim bu. Burada şu iki elle ahenk içerisinde, en güç şeyleri en kolay bir biçimde nasıl hallediveriyor, nasıl çalışıyor, gördüm. İşte o zaman yıkıldım, yıkıldım ama bu kıskançlık falan anlamında değil bu, fesatlık anlamında değil; işte bunu tanımamış olmanın, bir hocanın nezaretinde bu işlerin yapılabilir olduğunu ancak idrak etmiş olmanın, hocanın yokluğunun ne anlama geldiğini, neleri açtığını, ne manalara sebep olduğunu o zaman anladım. Yani Amerika'yı keşfetmeye çalışmışım ben devamlı bir biçimde (Hatipoğlu, 2010).

Ahmet Hatipoğlu'nun zincirde bir sonraki kuşağa naklettiği bilgi canlı bir zincirle olmasa da bende ettiği kişi mantığıyla bakıldığında ağırlıklı olarak Tanburî Cemil Bey'den (1873 – 1916) gelmektedir. Klasik anlamda bir nakil zinciri olmasa da kendisinin geçmişin sesinden ileriye taşıdığı kişi Tanburî Cemil Bey'dir. Ayrıca Hüseyin Saadettin Arel'in (1880 – 1955) eserlerini icra etmek ve çalışmalarını okuyup değerlendirmek yoluyla Arel'i de Ahmet Hatipoğlu'nun zincirindeki önceki halka olarak görülmelidir.

2.7.3 Çalgı sanatçılarında nakil zinciri

2.7.3.1 Tanburda nakil zinciri

Tanburi Cemil Bey'in hocasının Tanburi Ali Efendi (1836 Midili – 1902 İzmir) olduğu ve Ali Efendi'nin de Yenikapı Mevlevihanesi'nde eğitim alındığı bilindiğine göre araştırmamız kapsamında görüşülen kişilerden özellikle üç sanatçı nakil zincirinde Tanburi Cemil Bey'le 1800'lü yılların bilgisini bize taşımaktadır. Tanburî Cemil Bey'i medya ile tanımış ve zincirdeki önceki halka haline getirmiş görüştüğümüz diğer iki sanatçı İhsan Özgen ve Mutlu Torun'dur. Cemil Bey'in hocası Ali Efendi'nin ilk makamsal müziğe ilişkin mefhumları hafız babasından alması ardından kendisinin de hafız olması bu zincir sayesinde gönderme yapılacak zamanın 1800'den dahi biraz önceleri olabileceğini göstermektedir. Mutlu Torun'a da Tanburi Cemil Bey'i tanıtan bir kişi vardır. O da Cinuçen Tanrıkorur'dur.

Yorgo'dan (Yorgo Bacanos 1900-1977) şu taksimler falan diye teybe aldığımı hatırlıyorum. Cemil Bey sevdası daha sonradan oldu o da akademiden mimarlık bölümünde olan Cinuçen Tanrıkorur'la oldu. O bizden büyüktü aynı atölyede çalışıyorduk. Musiki Kültür Derneğine de geliyordu. Bana makara bantla Cemil Bey'in Taksimleri ve icralarının kopyalarını verdi (Torun, 2010).

İhsan Özgen'in ifade şekli ise Tanburi Cemil Bey'e atfettiği önemi göstermektedir ve zincirin sağlamlığı açısından böyle güçlü bir ilişki faydalı görünmektedir.

Tanburi Cemil Bey'in okuluna çırak oldum (Özgen, 2008).

Tanburda zincirin bir başka dalı olarak İzzeddin Ökte'nin gösterildiği görüldü. İzzeddin Ökte'ye Ercüment Batanay ve Sadun Aksüt öğrencilik etmiştir. Ali Rıfat Çağatay'ın desteğiyle İzzettin Ökte Tanburî Cemil Bey'in öğrencilerinden Tanburi Hatif Bey'den ders almıştır. Yenikapı Mevlevihanesi kendisinin oluşumunda da etkindir.

Emin Ongan Hocam'dan (1906-1985) çok eser meşk ettim, ki hala ezberimde, yani o tarihte meşk ettiğim eserler ezberimde. Efendim ve de Emin Bey de beni İzzeddin Ökte'ye gönderdi, İzzeddin Hocam'dan tambur dersi aldım. İzzeddin bey ile hoca-talebe, ama iki arkadaş olmuştuk, çok dost. Evet, İzzeddin beyden ders aldım, daha evvel Lâika (Karabey) hanımdan başladım söyledim. Allah yattığı yeri nur etsin, pozisyon olarak Lâika hanım bana çok güzel pozisyonlar öğretti, parmak pozisyonlarını çok güzel öğrendim, onda bir sıkıntım yok. Tamburdan ses çıkarmayı, mızrabın üçlü, çift mızrap, üçlü mızrap, çarpmalı mızrap kullanmayı da İzzeddin beyden öğrendim (Aksüt, 2010).

Sadun Aksüt'ün Tanburi Cemil Bey'in öğrenciliğini yapmış bir müzisyenin öğrencisinden ders almış olması zincirin klasik işleyişine örnek oluşturmaktadır. Bilgi, müzikal anlayış kişilerden kişilere aktarılarak zamanda ileri taşınmaktadır. Bu örneklerle beraber görüşülen kişilerden iki tanburî (Sadun Aksüt ve Ahmet Hatipoğlu), bir kemençeви (İhsan Özgen) ve bir Udi (Mutlu Torun)'nin zincirde aynı kişiye, Tanburi Cemil Bey'e işaret ettiği tespit edilmiş oldu. Tanburi Ali Efendi'nin (1836-1902) de döneminden Hacı Arif Bey (1831-1885) şarkıları geçmeyi sevdiği bilinmektedir. Hacı Arif Bey'in de hocası hem Zekai dede hem Eyyubi Mehmet Bey olduğundan zincir İsmail Dede Efendi'ye uzanmaktadır.

2.7.3.2 Kanunda nakil zinciri

Görüştiğimiz kişilerden kanun sanatçısı olan Erol Deran ve Cüneyt Kosal resmen ders almamış olsalar bile Vecihe Daryal'ı hocaları gibi kabul etmektedirler. Vecihe Daryal (1914 – 1970) ilk ve en önemli kanun hocası olarak Şevki Bey'in yeğeni olan Nazire Hanım'ı kabul etmektedir. Eğer bu ilgiden yola çıkarak zincirde geri gitmek istenirse Şevki bey'e (1860 – 1891) oradan da Şevki Bey'in hocası olan Hacı Arif Bey'e ulaşmak mümkündür. Oradan istenilirse Hacı Arif Bey'in hocalığını yapmış Zekai Dede ile bağ kurularak O'nun da hocası Dede Efendi'ye dek gidilerek zincir geriye doğru ilerletilebilir ve yine ortak noktaya varılmış olunur.

Tuhaf bir şey ben hiç ders almadım, hep kendi kendime çaldım. Çabuk çabuk ilerledim. Fikret Kutluğ falan da kendi sazlarını çalmama izin verirdi. Vecihe Hanım da hocam sayılırdı. Ahmet Yatman da tam piyasacı, ama ondan da çok şey öğrendim. Vecihe Hanım da tam klasik, ikisinden de çok şey almışımdır (Kosal, 2009).

Ahmet Yatman (1897 -1973) ve Ferid Alnar (1906 – 1978) görüştiğimiz kişilerden bir önceki dönemde yetişmiş diğer iki kanun sanatçısıdır. Ahmet Yatman'ın piyasa üslubunda olduğunu iki kanuni de belirtse de ve üstelik piyasa üslubu genellikle aşağı bir seviye anlamında kullanılsa da ikisi de ustalığını saygıyla anmaktadır. Ahmet Yatman'la zincirde geriye gidilecek isimler olarak net bir isim ortaya koyulamadı ancak Ferid Alnar Kanunî Âma Ali Bey (? – 1948) ki kendisi Tanburî Cemil bey'in iltifat ettiği Kemençeви Vasilaki ile çalışmıştır ve Kanunî Vitali Efendi'den (? – 1935) ders almıştır.

O devirde halen de çok geçerli olan Vecihe Daryal vardı. O radyoda devamlı neşriyat yapardı. İkincisi piyasanın zirvesinde olan Ahmet Yatman vardı, Ahmet Yatman. Hem kanuni, hem bestekar, hem de orkestra şefi olan Ferid Alnar vardı. Bunların üçü de hiçbir

birbirine benzemezdi. Ama onların kalitesinin çok zirvede olduğunu hissetmişimdir. Piyasa tarzının kalitelisinin en yükseğini yapan bence Ahmet Yatman'dı o devirde (Deran, 2010).

2.7.3.3 Kemeçede nakil zinciri

Kemeçevilerde İhsan Özgen Tanburi Cemil Bey'e tanışma şansına erişememiş de olsa zincirde O'nun devamı olarak kendini kabul eder. Nihat Doğu ise bize tanışma sırasıyla Paraşko Leondarides (1912 -1974), Aleko Bacanos (1888 – 1950) ve Kemal Niyazi Seyhun (1885 -1960)'un zincirinde ve yine Tanburi Cemil bey'e hayranlıkla makamsal müziği taşımıştır.

2.7.3.4 Kemanda nakil zinciri

Görüşüğümüz tek kemanî Kemal Demir'dir. Kendisi kemanı babasından öğrenmiştir, fakat müzik teorisi ve repertuar bilgilerini Zeki Müren, Müzeyyen Senar ve Nurettin Çelik gibi ünlü kişilerin de hocası olan Agapos Alyanak'tan almıştır. Agapos Alyanak'ın kimlerden müziği öğrendiğini bilemesek de klasik fasıl repertuarını hamparsum notasıyla yazılmış notalardan aktarması önceki müziklere hakimiyeti hakkında fikir vermektedir. Hamparsum notası makamsal müziğimizin nota yolu ile aktarılmasında porteden önceki en yaygın notasyon sistemidir ve yine makamsal bir müzik olan ermeni kilise müziğinde 9. yydan beri kullanılmaktadır. Hamparsum Limonciyan (1768 – 1839) III. Selim döneminde bu notasyon sistemiyle o güne ulaşmış birçok eseri kaleme almış ve Padişahın da desteğiyle eserlerin ileriye taşınmasını sağlamıştır. Agapos Alyanak'ın bu köklü ve yaygın notasyon sistemi ile çalıştığını bilinmesi Kemal Demir ve diğer sanatçılarının iyi aktarılmış bir bilgiye ulaştıklarını düşündürmektedir.

Babamla dersi bırakmadık zaman zaman taksimlerini geçkilerini öğrenmeye çalıştım, öğretirdi de tabi babam, okul vardı zamanı olmazdı Agopos Efendi'den usul ve nota dersleri aldık efendim hayat böyle devam etti (Demir, 2010).

Agapos Alaynak'a giderdim. Eserleri bölerek parça parça ezberletirdi. İlk başta her hafta bir parçasını öğretirdi zamanla tek derste bir parçanın tamamını öğrenmeye başladım. Ardından hamparsum notasını da öğrenmek istedim ve öğretti (Çelik, 2009).

2.7.4 Solistlerde nakil zinciri

Solistlere gelince incelenen dönemde zincirdeki en önemli halkanın yine medya daha doğrusu radyo olduğu görülmüştür.

Evet, çocukluğumda evimde radyo vardı. Ve ben o zaman fasıl çok dinlerdim; Melahat Pars, Servet Coşkunses diye hiç unutmuyorum, ondan sonra Celal Tokses ve Tahsin Karakuş bunların dördü fasıl yaparlardı. Her akşam fasıl açardık mutlaka. Babam da düşküncü Türk müziğiyle alakalı olduğu için, ve ben kafamı radyoya böyle sokarak Melahat ablanın yani Melahat Pars'ın sesini ayırt etmeye uğraşırdım ve çok zevkle dinlerdim onu. Unutmadığım şeydir o fasıllar. E hayat o kadar tuhaf ki; radyoya girdikten sonra Melahat Pars Ankara'dan İstanbul'a geldi ve düşünün ben fasılda onunla yan yana oturdum. O kadar çocukluğumda dinlediğim sesi... Bir ağlamaya başladım, bir tuhafıma gitti. O da çok hoşlandı, "Ah dedi ah yavrum dedi, beraber miydik, böyle miydi?". "Vallahi dedim sizi çok severdim ve sizin sesinizle büyüdüm". Bakın bir onun sesinin tesiri altında kalmışımdır bir de Neriman Tüfekçi'yi çok severdim (Korman, 2010).

Melahat Pars incelendiğinde (1918 - ?) hocasının Udi Fahri Kopuz olduğu (1882 – 1968), Fahri Kopuz'un da Tanburî Cemil Bey'den lavta dersi aldığı görülmektedir. Yine zincirin Tanburî Cemil Bey'e ulaşmış olması dikkat çekicidir. Fahri Kopuz aynı zamanda İnci Çayırılı'nın dayısıdır ve O'na da ilk müzik bilgilerini kendisi vermiştir.

O zaman ki TRT'de tabii, anlatmak gerekirse bir döneme büyük imza atmış bir TRT çatısıydı. 'Neden?' diyeceksiniz. İsimlerini sayamayacağım kadar büyük sanatçılar, büyük sesler ve tonmaystırına gelinceye değin o kadar değerli insanlar vardı ki... Bir Orhan Morer vardı bir, Talahattin Küçük vardı, Sabite Tur vardı, Perihan Altındağ vardı. İdolümdü Perihan Hanım benim. Allah rahmet eylesin. Çok etkilenmişim onun sesinden ve onu hep liderim olarak bilmişimdir. Cevdet Çağla vardı, Mesut (Cemil) Bey vardı. Selahattin Pınar gelip giderdi, Yorgo Bacanos vardı, Vecihe Daryal vardı yani Suphi Ziya Özbekkan vardı sayamayacağım kadar çok mühim insanlar vardı ve ben onlarla beraber müzik yaptım yıllarca. Tabii ki bu benim musiki hayatımın temelini oluşturan bir olay, belki onlar olmasaydı bizde olamazdık. Temel çok önemli biliyorsunuz. Bize her zaman müzik yaşantımız içerisinde çok ılımlı, çok olumlu, çok yakınımızda başarılı olmamızı dileyerek yaklaştılar. Olamadığımız zamanlarda da her şeye rağmen büyük olarak kol kanat gerdiler. Ve elbette bir Münir Bey (Münir Nurettin Selçuk) mevzu bahisti (Çayırılı, 2010).

Perihan Altındağ Sözeri'nin kimlerden meşek ettiği bulunamadı. Münir Nurettin Selçuk ise bizi zincirde Zekaizade Ahmed Efendi'ye (1866 – 1941) taşıyor. Ahmed Efendi'nin babası da Hammamizâde İsmail Dede Efendi'den (1778 – 1846) meşek etmiş olduğu için Münir Nurettin'den geçen zincir bizi 18. Yüzyıla kadar taşıyor. Perihan Altındağ Sözeri, Serap Mutlu Akbulut'un da örnek aldığı sanatçıların başında geliyor.

Tabii en meşhurlar Perihan Altındağ Sözeri, Müzeyyen Senar, beni en çok celbeden dikkatimi çeken, o sanatçılardı. Onları hayranlıkla dinlerdim. O zamanlar her sanatçının radyoda belirli günlerde belirli saatleri vardı. Onları bilirdik. O günler heyecanla başında

beklerdik. Tek lüksümüz radyo dinlemektir ve ben çok büyük bir heyecanla dinlerdim. Ve de ezberlemeye çalışırdım tabii söyledikleri şarkıları. Kendi kendime iş yaparken evde herhangi bir şeyle meşgul olurken devamlı gırtlığımı çalıştırmaya çalışırım. Onlar gibi okuyabilir miyim, onlar gibi işlek yapabilir miyim diye (Akbulut, 2009).

Akbulut'un etkilendiği ikinci sanatçı ise Müzeyyen Senar. Müzeyyen Senar (1918 -) kemençeî Kemal Niyazi Seyhun'la başladığı müzik hayatında Saadettin Kaynak ve Lemi Atlı'dan da dersler almıştır. Bu da bölümün başında Alaaddin Yavaşca'nın sunduğu zincirde bizi tekrar bilinen en eski noktaya yani Hamamizâde Dede Efendi'den geçerek Tanburi İzak'a ulaştırıyor.

2.8 Üslup

2.8.1 Batı sanatına kıyasla üslubun tanımı

Araştırma kapsamındaki değişimin en zor somutlaştırılabileceği alan belki de üslup'tur. Üslup, tavır, yorum kelimeleri bizi makamsal müzik adına neyin çalınıp söylendiğinden çok nasıl çalınıp söylendikleri sorusu ile meşgul eder.

Güzel san'atlarda takip edilen hususi yol. Umumi yola "mekteb" école, san'atkarın iç karakterine ait hususi yola üslub (style) denir. Musikide gerek bestekârda gerek icrakârda üslub meselesi çok mühimdir, zira sanatkarın ibda kabiliyetini gösterir. Bütün büyük bestekârların ve büyük icrakârların, mutlaka bariz, diğerlerinden az veya çok, fakat mutlaka farklı üslupları vardır. Aynı musiki anlayışına ve ekolüne mensub olanlarda üslub farkı küçülür, fakat gene mevcuttur. Şahsi üslubu olmayan san'atkarın san'at cephesinden şüphe edilir (Öztuna, 2000).

Ekol konusunu batı müziğinde aramanın daha uygun olacağı, üslubu ise sadece şahsi olarak görmenin de TMM içinde doğru olmayacağı düşüncesi ağır basmaktadır. Üslup genel tavır ise şahsi ifade olarak kullanılır. Batı kültüründe bir ekolün ekol sayılmasını sağlayan şey kendisine ulaşmış olan gelenekten farklılaşan hatta ona aykırı olan karakteristik duruşudur. "Viyolonsel alanında barok, klasik, empresyonist evrelerin temel üslup özellikleri ve çağdaş yorumlama modelleri" adlı çalışmada (İşgörür, 1999) her ekolün bir üslubu olduğu ön kabul olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada Batıda ekolün farklı sanat dalları arasında birbiri ile iç içe olan bariz bir ilişkiyi de getirdiği dikkat çekmektedir. Örneğin izlenimcilik ekolü altında ressam ve edebiyatçılar da ortak değerlerle eser üretiminde bulunmaktadır yani üslup sanatın farklı dallarında da kendini gösterecek soyut ve o ekole özgü bir karakteristik kavram

olarak karşımıza çıkmaktadır. Her müzisyenin de ek olarak kendine ait bir üslubu olması da diğer boyutudur.

Dönemlerin temel üslup özellikleri olduğu gibi, bestecilerin ve yorumcuların da üslup özellikleri bulunmaktadır. Bir müzik parçasını dinlediğimizde dönemini, bestecisini, hatta kimin yorumladığını tahmin edebiliyorsak bu dönemlerin temel üslup özelliklerinden, bestecilerin ve yorumcuların ise kişisel üslup özelliklerinde kaynaklanmaktadır. Üslup, her ne kadar söz edilen çağın özelliklerine göre değişiklik gösterse de, bir yerde kişiseldir (İşgörür, 1999).

Alıntıda kişisel üsluptan bahsedilmiş olsa da çalışmamızda kişisel tarz sözkonusu olduğunda üslup değil tavır kelimesinin kullanılmasının daha doğru olacağı sonucuna varılmıştır. Türk Makam Müziğinde üslupta genel anlamda farklılık konusu batı müziğindeki gibi dönemsel ve bir sanat akımına ilişkin ayrımlarla ortaya konmaz. Doğu kültüründe geleneksel anlayışta üslup sahibi müzisyen ve müzisyenler olmaktan beklenen şey de bu değildir. Farklı kültürlerin bir Türk Beyliği hâkimiyetinde gelmesiyle oluşan Osmanlı üslubu'ndan bahsedilir. Buradaki anlam batı sanatındaki 20 yıl aralıklarla birbirini eleştirip yenisini ortaya koyan üslup anlamından farklıdır. Bu üslubun makam müziğindeki Arap ya da İran üslubundan ayrı olduğu da açıktır. Makam müziğinde genel bir üsluptan işte bu anlamda bahsedilebilir ayrıca yarıca dönem dönem de esastan kopmayan bir farklılaşma gösterebilir. Tavır ise “musikide tutulan şahis ve üstâdâne tarz” olarak tariflendirilmiştir (Develioğlu, 1970).

2.8.2 Tavırla genel üslup arasındaki bağın önemi

Türk Makam Müziğinin temelini oluşturan bu çokkültürlü ve diğer makam müziği tarzlarından farklı olan üsluptur. Bir dönemin diğerinden tamamen farklı hatta zıt bir üslupla ayrılmasını sağlamak makam müziğinde müzisyenlerin genel yönelimi değildir hatta tam aksine zamanla değişebilen ama genel olarak tutarlı bir üslubu devam ettirmeye çalışan bir müzik anlayışı vardır.

Buradaki üslup kavramının Rönesans sonrası Batı Medeniyeti'nin ve on dokuzuncu yüzyıldan sonra sanat tarihi otoritelerinin tanımladığı üsluptan farklı olduğu tebarüz edilmeli. Batı'da üslup bir sanatkarın kendine özgü anlatış yolu, onu diğerlerinden ayıran özellikler bütünüdür. Türk Musikisinde ise üslup eser üretme ve icra aşamalarında belirginleşmiş ortak bir anlayıştır. Haddi zatında, üslup kazandırmak kuralsızlaştırmak ya da gelişi güzel hale getirmek değildir meşk geleneğinde. Bu gelenek içinde üslup belirli bir yolu yürüdükten sonra, o yolda öğrenilenleri ve yaşanan tecrübeleri hiçe saymadan marjinalleşme kaygısından

uzak kalarak gelişir. Bir bakıma, üslup (batıdan farklı olarak) ani bir oluşum değildir; birey kendi kişiliğinin ve bilinçaltının derinliklerinde oturaklı hale getirir tecrübelerini ve bu tecrübeler bütünlüğü ona mal olmuş zorlamasız bir tarzıdır.(...) Meşk geleneğinde üslup, bireyin kendisine ve ustasına karşı olan saygısı, sevgisi ile birleşirdi ve asla kuralsızlığa gitmezdi. Ustaya karşı duyulan bağlılığın meşk zincirini sağlam tutarak musikimize nice liyakatlı ve yetenekli şahıslar kazandırdığı gerçeği dikkate alındığında saygının önemi anlaşılır (Delice, 1999).

Münir Nurettin Selçuk hakkındaki bir iltifat TMM’de sanatçının geçmişteki ses mirasıyla kurması gereken bağın altını çizmektedir. Münir Nurettin’in 1951’de Perihan Altındağ ile çevirdikleri Üçüncü Selim’in Gözdesi adlı filmde eserleri okuyuşu kendisine yakın arkadaşlarından İsmail Habib Sevük tarafından şu şekilde tarif edilmiştir.

Üçüncü Selim’in Gözdesi filminde o ince ruhlu Ağa’nın bestelerini Münir hep kendi zamanındaki tonla söyleyerek yaşattı. Mazinin asırlar boyu sesiyle bu kadar dolan bir ruh, elbet kendi ruhundan da o sese yeni kıymet ekleyecekti (Kulin, 1996: 85).

Burada *mazinin sesiyle dolu olması* ve yeniliğin buradan çıkıyor olması düşüncesi dikkat çekmektedir. Şahis üslubun başlangıcında geçmişle dolu olmanın yattığı genel olarak kabul görmektedir.

2.8.3 Genel üslup olarak Osmanlı/Türk Üslubu

Batı müziğindeki gibi ekollerden ve ani değişikliklerden farklılaşmalardan bahsedilemese de zamanla üslupta değişiklikler olduğu da görülmektedir. Makam müziğinde bir Osmanlı Üslubunun yüzyıllar içinde oluşmuş olduğu ve çalışmada Türk Makam Müziği olarak adlandırılan üslubun bu devamlılıkla varolduğu öne sürülmektedir. Bu da hala farklı kültürleri bu müziğin içinde eritmenin bu müziğin üslubuna uygun olabilceğini düşündürmektedir. Bu müziğin temelini Maragi’ye atfederken karşımıza Türkçe değil Acemce çıkmaktadır. Buna ek olarak Musevi sinagog müziğinin, Rum ve Ermeni Ortodoks müziğinin icracılarının, çingenelerinin bu müziğin oluşturanları ve taşıyıcıları olduklarını da kabul ediyoruz. Bu kültürlerarası terkinin her dönem aynı oranlardaki bir karışım olmadığı da bilinmekte yani üslup zamanla bütünlüklü bir şekilde değişmektedir. Yüzyıllar içinde temelinde değişmeyen ve değişmeyecek olan en önemli özelliği merkezinde bu çokkültürlü yapıyı bir arada tutabilen bir Türk Devleti ve Kültürü olan bir “kültürlerarası terkip” olmasıdır.

Osmanlı'da bir klasik musiki geleneği kurulmadan önce İslam dünyasında olgunlaşmış bir musiki vardı (tarihi İran ve Horasan bölgelerinde). Safevi ve Timurlu döneminin, Herat okulunun musikilerinden bize bir şey kalmamıştır; kaybolmuştur bu musiki yüzyılların akışı içinde ama aslında büsbütün kaybolmamıştır tabi; “erimiştir” demek daha doğru. İşte Osmanlı başlangıçta bu musikiyle beslenmiştir. O dönemin en büyük bestecisi Maragalı Abdülkadir'di. Abdülkadir'in besteleri oğlu Abdülaziz ve torunu Mahmud aracılığıyla Osmanlı musiki ortamına ulaştı ve repertuarın baş köşesine yerleşti. Ama o eserler ancak bir yüzyıl kadar yaşadı, sonra kayıplara karıştı. Gelgelelim, o bestelerin izleri, anısı silinmedi. Daha sonra, onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda bestelenmiş pek çok eser Abdülkadir'e mal edildi. Bugün Türk musikisi repertuarındaki otuz kırk dolayında eser konserlerde hala onun eseriymiş gibi çalınır, okunur. Şimdi bu eserlerin Abdülkadir'in kendi eserleri olmadığını söyleyebilecek durumdayız. Ancak söz konusu eserlerde öylesine tutarlı bir üslup vardır ki, bunlar adeta çok kişilikli tek bir bestecinin eseri olduğu izlenimini uyandırır. İşte o eserleri onyedinci yüzyılda Osmanlı bestecilerince, ama Abdülkadir ve öteki Osmanlı öncesi eserlerin etkisi altında bestelendiğine pekala inanabiliriz. Daha sonra Osmanlı geleneği geliştikçe bu üslup, kimi musiki adamlarının “Acemane” dedikleri üslup da değişmiş, yerli renk öne çıkmış, Osmanlı üslubu oluşmuştur (Aksoy, 1997).

Ney üflenmesi üzerinden konu örneklendiğinde Araplar, Acemler ve Türkler arasında farklar olduğu görülmektedir (Tüfekçi, 2011).

2.8.4 Genel üslup içinde tavrın yeri

Bir kültürlerarası terkip olan ve üslubunu bu özelliğiyle tanımladığımız Türk Makam Müziğinin geçmişinde acemane üslubun azalması, yerli rengin öne çıkması diyerek tabir edilen bu değişimler dönemsel tutarlılığa ve bir bütünlük içinde gerçekleşen bir değişime ya da dönüşüme işaret eder. Abdülkadir Meragi'nin beste tarzında eserlerin sonraki yüzyıllarda yapılmış olması hatta başkaları tarafından yapılmış olanların ona maledilmek istenmesi makamsal müziğin üslubundaki bütünlükle ilgili somut örnekler olarak karşımıza çıkar. Cinuçen Tanrıkorur de bu müziği tüm geleneğini içinde tutan bir şahsi üslup müziği olarak tanımlamaktadır.

Sufi'lerin ‘dilsizlerin dili’ (*lisan-ı bizebanan*) sözüyle anlattıkları, kelimeye dökülmesi mümkün olmayan, ancak sadece hissedilebilen ‘gerçek’i terennüm eden bu musikinin karakteri, kaynağı olan Türk musikisinin genel karakteri içinde mütalaa edilir. Yani: Kuzey ve Doğu Asya’da 5 (*pentatonik*), Güney ve Batı Asya’da 7 (*heptatonik*) aralık üzerine kurulu, genellikle tizden pese doğru sönerek inen ses dizilerine dayalı; tarihi orijininde tek kişinin (*ozan* tarzına uygun) usullü veya usulsüz, ama mutlaka bir makama bağlı olarak çalıp söylediği; müziğin sadece ritim ve melodi unsurlarını kullanıp insan sesine

ağırlık veren ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi *nota* yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsi üslup ve ifade müziği (Tanrıkorur, 2003).

2.8.5 Üsluplu olarak yeniyi aramak

Birey olmanın kendini farklılaştırmanın ve farklılığını ifade etmenin, yeniye bulmanın yolları batılı anlamda aranmamalıdır. Kendinden çıkmak ve geleneğin devamına bir köprü olmak aslolanıdır. Bireyin yeniye araması ve oluşturmalarının tarifi de batı kültüründen farklı olarak gerçekleşmektedir.

Bir bestekâr bugün de o kaynağın hükmünü bilmek zorundadır yani ondan sadece bir müsteşrik, bir oryantalist tavrıyla yararlanabilirsiniz ama size sırlarını, kapısını açmaz. İçselleştirmediğiniz sürece açmaz. [Yeni bir eser ortaya koymanın yolu:] Geçmişin bütün ses mirasını kendi bünyelerine, hafızalarına nakşetmek. Oradan yepyeni ve onlara benzemeyen bir şey üretmek. Makam müziğini aynı ile tekrar edebilme gücüne sahip olduktan sonra onu artık yeni kalıplara yeni söyleyişlere dökmek (Ayangil, 2007).

2.8.6 Piyasa tarzı – klasik üslup ayrımı

Sözlü Tarih Araştırması kapsamında üslup dendiğinde üzerinde yoğunlaşılan en önemli konulardan biri piyasa tarzı ve klasik üslup farklılığıdır. Bestekârlık konusunu şimdilik üstteki değerlendirmelerle bir kenara koyup aynı eserin farklı icra edilişi üzerine yoğunlaşacağız. Nihat Doğu hem klasik üslubu hem piyasa tarzını bulabileceğimiz kişi olarak Zeki Müren'i hatırlatmaktadır. Hem radyoda hem gazinolarda şarkı söylemiş bir kişi olan Zeki Müren bu farklı ortamlarda farklı zamanlarda farklı üsluplarla müzik icra etmiştir.

Nihayet bir tavır farkı, üslup farkı oluyordu çünkü eserler yani Zeki Müren'in radyoda okuduğu şarkı da klasik, bizim orada çaldığımız şarkı da aynı klasik şarkıydı. Tavır ve eda farkı vardır. O eleştiriliyordu yani (Doğu, 2010).

Bulduğumuz dönemde en çok eleştirilen ve kaygı duyulan konulardan biri piyasa üslubunun klasik üsluba hâkim gelme ihtimalidir. Klasik üslupta genellikle daha yalın bir icradan bahsedilir, elbette bazı nüansları vermek de sanatçının tavrıdır. Süsleme ve yorumlamada ılımlı, ölçülü davranmak klasik üslubun temel özelliklerinden biri olarak görülebilir.

Şimdi piyasa üslubu çok değişiktir. Serbest okurlar, bayağılaşmaya meyilli, yani ne diyeyim.. İsim vermek istemiyorum, çok banal tarzda okuyanlar vardır. Kilometrelerce çeker, tizlerde sesini göstermek için, mesela Türk müziği formu içinde yasaktır, bilirsiniz, asla yapılmaz. Yani bir okul şeyinde olunca, imkansız bunlar yapılmaz. Ama piyasada, biz de mesela serbest

konserler verdiğimiz zaman birçok yerlerde nüanslar yapıyoruz ama aşırılığa kaçmamak şartıyla. Tabi ki robot gibide sırf notaları okumak da değildir şarkı. Bir şey katacaksınız ona. O ifade edilmesi zor, hissedilebilen bir şey, o üslup. Kötü üsluptan kastettiğim ise arabesk üslup. Arabeski ben, yalnız arabesk şarkılar olarak demiyorum, şarkıları eskiden yaveleştirmek denirdi, sokaktaki macuncuların okuduğu gibi denirdi. Yani bayağı şekilde, yoz şekilde okumak. Sazda da arabesk üslup, sözde de arabesk üslup hâkim şimdi. İşte bu çok kötü. Hele bunları mektepliler yaptığı zaman hiç affetmiyorum. Yani orda kaç sene eğitim görüyorlar, onların bu misyonu götürmeleri lazımken, onlar piyasaya uyup maalesef aynı üslubu götürüyorlar (Akbulut, 2009).

2.8.7 Klasik üslup içinde tavır kurmak

Üslup tarif edilirken görüşülen kişilerin doğru üslup olarak gördükleri durumları ifade ederken “üsluplu çalmak” ya da “temiz üslup” kavramlarını kullandıkları tespit edildi. İzzettin Ökte tanburda bu üslupta kabul edilen bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir de radyodan dinlediğim ileriki tarihlerde (Tanburi Cemil Bey’den sonra) İzzeddin Ökte’nin de tesiri altında kalmışımıdır yani üslup açısından temiz bir üslubu vardır hem mızraplı hem yaylı tamburda (Hatipoğlu, 2010).

Tamburdan ses çıkarmayı, mızrabın üçlü, çift mızrap, üçlü mızrap, çarpmalı mızrap kullanmayı da İzzeddin beyden öğrendim. İzzeddin bey gibi bir tamburi olmaz olamaz, o kadar mükemmel bir ses çıkarmak, o kadar müzikal ses çıkarmak, o kadar üsluplu çalmak (Aksüt, 2010).

Şahsi olarak üsluplu çalmak ya da söylemekten anlaşılanın klasik üslubu devam ettirip onun sınırları çevresinde kendine özel üslup geliştirmek anlamı taşıdığı birçok kez görülmüştür.

Müzeyyen Senar ve Münir beyin yeri ayrıydı bende. Ama sonradan hiç kimse kalmadı yalnız Münir Bey kaldı. Kadın da erkek de Münir beydi benim için. Çünkü üslup olarak, tavır olarak bakıyorum. Size nasıl anlatayım, nasıl bir modaya göre giyiniyorsunuz, kendinize göre bir üslubunuz oluyor değil mi giyimde. Ben mesela yuvarlak yaka giymem diyorsunuz veya ben mesela kapalı hiç giyemezdim. İşte bu müzikte de öyle; Münir bey tarzını seçtim ve başka hiçbir şey yoktu (Korman, 2010).

Klasik üslup işte atadan beri günümüze kadar gelen o çizgiyi muhafaza etmektir fakat tavır şahıslara göre değişir. Bu kavramları karıştırırlar birbirlerine. Usul nedir, üslup nedir, tavır nedir falan dediğiniz zaman... İkisi de aynı şeydir denir... Bence tarihi gelişimi içerisinde geneldir üslup. Ama tavır şahsidir, biraz şahsidir. İşte Münir Bey’i Münir Bey yapan o şahsiliğidir ama onun da temelinde (klasik) üslup yatar. Alaeddin Yavaşca o üslubun mensubudur, o klasik üslubun mensubudur ama tavır açısından kendine özeldir. Şahsiyetini

koymuştur ortaya. Bekir Sıtkı da bu üsluptan, bu çizgiden daha doğrusu ayrılmamıştır. Tam bir klasik üslup içerisinde... Ama Bekir Sıtkı, Bekir Sıtkı'dır değil mi? Birbirlerinden bu noktada işte tavır açısından farklılıklar ortaya çıkabilir (Hatipoğlu, 2010).

2.8.8 Klasik üslubu koruyarak batılılaşmak

Üslubun makam müziğinde genel olarak da bütünlüklü bir değişime uğrayabildiğini ortaya koymuştuk. 1950'lerden bugüne olan döneme baktığımızda üslupta genele yönelik bir değişimden bahsedilebilir. Bu çokkültürlü terkipte batılılaşmayı öne çıkarmak gerekir. Sözlü müzikte Münir Nurettin Selçuk, çalgıda ise Tanburi Cemil Bey hem klasik üslubun devamı olarak değerlendirilip hem de şahsi üslupları ile öne çıkan kişiler olarak değerlendirilmektedirler ve ikisi de batılılaşmanın etkilerinin makamsal müziğin içine yerleşmesinde etkindirler ve aynı ölçüde klasik üslubun temsilcisidirler de. 17. yüzyıldan önce acem ağırlıklı bir üslup varsa incelediğimiz yüzyılda batının tesirinin üslubun oluşturanlarından biri olduğunu söyleyebiliriz ve bu Osmanlı/Türk Makam Müziği üslubunu ortadan kaldırmaz hatta artık bir parçası olarak görülmesinde fayda aranmalı düşüncesindeyiz.

Münir Bey tarzı nedir onu söyleyeyim size, çok güzel; efendim Münir bey tarzı şu; Münir beyden evvel fasıl varmış, klasik fasıl. Otururlarmış beste, ağır semai, şarkılar, yürük semai ve saz semaisi bitiyor fasıl. Bu yapılmış yani, nerede müzik varsa bu yapılıyor, 3-5 kişi bir arada veya 10 kişiye kadar neyse hep fasıl yapılıyor. Münir Bey bunu soloya çevirmiş. Kimsenin cesareti yok o zaman tek başına çıksın sahneye sazı arkaya alsın ve okusun, ilk yapan Münir bey. Yani onun için Türkiye'de ki konser çığını açan hocam. Büyük bir cesaretle yapmış onu ve bana anlatışı çok korktum dedi yani sonradan çok şey yapacaklar bana, aksine olacak çünkü sarayda öyle değil, saraya davet ediliyor o zaman, gidiyorlar toplu şekilde okuyorlar. Kadınlar hiç yok, o şekil alışılmış sarayda. Ama Münir Bey arkasına sazları alıp sahneye çıkıp yine faslı tek başına besteden, yürük semaiden, şarkılarından icra etmiş sonra sonra Münir bey'de atılımlar başlamış. Çok kabına sığamayan bir hocam vardı benim. Her şeye meraklı ve her şeyi yapabilen. Tango bile okumuş hoca, plakları vardır tango. Ondan sonra efendim Münir Bey tarzı dediğim bu yani; bana derdi ki her şeye açık ol. Dünya devamlı dönüyor, sen de böyle geri zihniyetli olma kafanı ileri doğru uzat. Hakikaten ben de, ben de alafranga da okudum, hepsini yaptım yani müzik müziktir. Ortak lisan ben ayırım yapmıyorum zaten (Korman, 2010).

Çalgı müziğinde ise çığır açan ve şahsi üslubuyla hem farklı olup hem de geçmişini devam ettirebilen kişi olarak kabul edilen bir insan olarak Tanburi Cemil Bey tüm görüşmelerde öne çıkmaktadır ve batılılaşma kendisinin üslubunda bir oluşturan olarak yer almaktadır. Nihat Doğu Makamsal Müziğimizin bugüne aktarılmasındaki

en önemli kurumlardan biri olan Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde Emin Ongan'ın bu doğrultudaki bir değerlendirmesini ve düşüncelerini paylaşmıştır.

Emin Ongan dedi ki; çocuklar Tanburi Cemil Bey öyle bir şöhret ki kendi zamanında bile öyle bir efsaneydi ki anlatılır gibi değil dedi. Herkesten farklı yepyeni bir şey kuruyor. Onun hocası Vasil bile o başka balık diyor. Ama Tamburu Cemil Bey'de ne diyor Vasil için? “Üstad-ı bi-nazir” diyor. “Benzersiz Üstad” diyor. Böyle bir insan (Doğu, 2010).

Üsluptaki batılılaşmanın sağlıklı olarak gidilen zincirdeki en üst halka olan İsmail Dede Efendi'ye ulaştığı da söylenebilir; “Yine bir gûlnihal” bestesi bunun örneklerindendir. Amir Ateş'in “bir kızıl goncaya benzer dudağın” sözleriyle başlayan muhayyerkürdi makamındaki şarkısı batı müziği ses aralıklarına ve akor yapısına uygun entervalli notalarla başlamaktadır. İlk notaları batı müziğindeki re minör ve do majör gamları olarak da tarif etmek mümkündür. Osmanlı üslubunun esası çokkültürlü bir terkip olmasındadır diyebiliriz. Bugün Türk Makam Müziği olarak devam eden bu üslup çokkültürlü yapısını devam ettirmekle kimliğini koruyabilecektir.

Osmanlı musiki geleneğini sürdüren bestecilerin eserlerinde Batı musikisinin etkileri kendini açıkça hissettirmiştir. Aslında Batı musikisinin izleri bir yüzyıl önceye Dede Efendilere, Şakir Ağalara, Nikoğoslara kadar geriye götürülebilir. Geleneği pek fazla zorlamadan Batı musikisinden küçük motifler alan bu tür bestecilerin eserlerinde gözlenen Batı musiki unsurları Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri bestecilerinin eserlerinde daha çok yaygınlaştı. Tanburi Cemil (örneğin, şedaraban, ferahfeza saz semaileri), Udi Nevres (hüzzam saz semaisinin dördüncü hanesi ve bazı şarkıları), Lem'i Atlı (“Nedir a sevdiğim söyle bu halin” güfteli nihavend şarkısı), Civan Ağa (“Dil seni sevmeyeni sevmeye lezzet mi olur ?” güfteli nihavend şarkısı), Muallim İsmail Hakkı Bey, Ali Rıfat Çağatay, Fahri Kopuz gibi burada adlarını tek tek anamayacağımız kadar çok sayıdaki bestecinin eserlerindeki Batı unsurları geleneksel kulağın pek yadırgamayacağı türdendir. Bu eğilim Cumhuriyet'ten sonra yahut biraz önce eser vermeye başlamış bestecilerin eserlerinde çok daha kalın çizgilerle kendini belli eder, farklı bir musiki üslubunun parçası olur; Refik Fersan, Saadettin Kaynak, Yesari Asım Arsoy, Münir Nurettin Selçuk, Refik Talat Alpman, Vecdi Seyhun, Cevdet Çağla, Kemal Niyazi Seyhun, Şefik Gürmeriç, Mesut Cemil ve daha birçok musikicinin eserlerinde ve çalışmalarında olduğu gibi. Kaptanzade Ali Rıza Bey, Muhlis Sabahattin, Ferid Alnar, Şerif Muhittin Targan, Hüseyin Sadettin Arel, Reşat Aysu ayrı ayrı yönlerden çok daha cesur arayışlara girerler. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarından kalma, bilinen alaturkadakine benzemeyen bir ezgi kumaşı ortaya çıkmıştır Cumhuriyet dönemi Osmanlı musikisinde (Aksoy, 1998).

Ercüment Batanay'ın yaylı tanbur çalışında, Aka Gündüz Kutbay'ın ney sololarında alışılmışın dışında uzak sesler birbiri ardına gelmektedir hatta Kutbay'ın Okay Temiz'le yaptığı 1979 yılında yaptığı Zikir Albümünde daha farklı denemeleri de görmek mümkündür. İnsanlar da batılılaştıkça makamsal müziğin üslubunun bütünlüklü olarak değişime devam edeceği açıktır.

Şimdi ben gözlemlerim sonucunda coğrafya itibariyle yani İran'dan yahut Hindistan'dan, Uzak Doğu'dan yahut yakın Doğu'dan kalkıp Avrupa'ya doğru giderken müziklerin de daha Avrupa, batılılaştığını teşhis ediyorum. Yani bir Hint müziğiyle Türk müziği arasında bir farklılık doğuyor. Ve Osmanlı klasik müziğinin, Türk müziğinin daha Avrupa ritimlerine, gamlarına daha yaklaştığı daha köşeli olduğunu görüyorum. Bu bakımdan daha yakınlık kuruyorum ben. Yani gerek makamları gerek işte gamları filan itibariyle, grek müziğinin yürüyüşü, usulleri ve mesela tempoları filan gibi. Uzak Doğu'ya yani Yakın Doğu'ya doğru yani Doğu'ya doğru gidildikçe sesler daha değişiyor, daha kıvrımlar artıyor, değişiyor, modülasyonları bilmem daha karmaşık bir hal alıyor. Dolayısıyla siz kendi bulunduğunuz alanda, yani kendi icracısı bulunduğunuz alanda Batı müziğine ulaşmanın ya da işbirliği yapmanın, beraber biraraya getirmenin bu iki müzik hakkında çok da zor olmadığını ya da imkansız olmadığını düşünüyorsunuz. Bu Türk müziğinin Batı müziğine yakınlığından filan kaynaklanmıyor. Sadece deneysel müzik yapmak, bir başka bir müzik, başka bir tarzın heyecanını yaşamak veya yanınızdaki müzisyenin farklı bir müzik türünden gelmesi hoş bir şey bırakıyor insanda. Kendiniz, yaptığınız şeyler ona benzemeye başlıyor, oradaki size benzemeye başlıyor ve böyle bir kaynaşma (Özgen, 2009).

Hüseyin Saadettin Arel'in Batı Müziğinin makamsal müziğimizin üslubunun içine işleyeceği bir yeni terkip, yeni üslup önerdiği bilinmektedir. Kaynaşmanın Batı müziğinin Türk Müziğinin bir parçası kabul edileceği ana dek ilerlemesi gerektiği düşüncesindedir. Buna ek olarak üslup kelimesini genele hâkim olan bir duygu durumu olarak da kullanmış olduğunu görmekteyiz ve kültürel terkipte olduğu gibi hâkim duygu durumunda da bir değişim özlemini belirtmektedir.

Müstakbel bestekârlarımızdan umduğum hizmetlerin en küçüğü: bugün majörde de minörde de, diğer makamlarımızda da hep inilti taklidine gelmiş olan yeni üslûbumuzu ağlayıp ağlatmaktan halâs edecek bir reçete bulmaktır dersem inanınız! (Arel, 1969).

2.9. Refâkat

2.9.1 Türk Makam Müziği'nde refakâtın önemi ve değişim

Türk Makam Müziğinin icrası konusunda görüştüğümüz kişilerin birçoğunun üzerinde durduğu küçük, incelikli ve önemli bir başlık olarak eşlik ya da eski

söylenişle refâkat konusu karşımıza çıktı. Batılı terminolojiyle akompanye etmek ya da günümüz Türkçesinde eşlik etmek denildiğinde batı müziği merkezli olarak anlaşılan kavramla refâkat arasında fark olduğu ve bu farklılığın gözden kaçırılma ya da yeterince önemsenmeme ihtimali olduğu tespit edildi.

Çok sesli veya tek sesli musikide, musikiyi asıl icra eden sese veya saza, bir saz veya saz grubu tarafından iştirak (Öztuna, 2000).

Öztuna'nın tanımını kabul etmekle birlikte refâkat anlayışının makamsal müziğimizdeki yeri ve incelikli farklılığı hususunu eklemekte fayda vardır. Bu görüşmeler yardımıyla bu tanıma yerinde bir ekleme yapabileceğimiz görüşündeyiz. Makam müziğinde eşlik ya da refâkat bir müzisyenin soliste her an uyum göstermesi anlamına gelmektedir. Örneğin solist yorum yaparak şarkının giderini yani temposunu düşürüp arttırabilir hatta notada olmayan bir sesde dahi durabilir. O anın getirdiği bir yorumla yapılabilecek tüm farklılıklarda refâkat sazı soliste her an eşlik edebiliyor olmalıdır. Batı müziğindeki anlayışla iki müzisyenin eşzamanlı olarak notalara uygun bir icrayı beraber yapması değil refâkat edenin refâkat edilene göre hareket ettiği bir anlayış söz konusudur.

Cüneyd Kosal görüşmeler sırasında refâkatın önemi üzerinde kendiliğinden durma gereğini hissetmiştir. Günümüz genç sanatçıların taksim konusunda olduğu gibi refâkati inceliği ile kavramamış oldukları endişesinde ve teknik ustalığa gereğinden fazla önem verdikleri düşüncesindedir.

Ben iyi bir refâkat sazıydım. Şimdiki kanunlar cambaz gibi ama refâkatte hiçbir faydası yok (Kosal, 2010).

2.9.2 Refakâtte Eşzamanlılık ve Vecihe Daryal

Birgün görevli olduğum için tonmaystırın odasına girdim. İzzettin (Ökte) bey, Sadi (Işılay) bey, Yorgo (Bacanos) Bey, Vecihe (Daryal) hanım çalışıyordu dört kişi. Diyelim ki şarkıda, bir nağme var solistin normalde do diyez basması lazım fakat do naturel bastı, dört kişi do naturel bastı aynı anda. Nasıl oluyor bu? Çünkü hepsi onun ağzına bakıyor; refâkat bu, mızrap solistin ağzında, yay solistin ağzında, solist ne yaparsa o da onu yapıyor, refâkat çok önemli (Aksüt, 2010).

Bülent Aksoy ve Cüneyd Orhon arasındaki görüşmede taksim yapmak konusundan bahsedilirken eşlik ustalığı denince akla Vecihe Daryal'ın geldiğini gördük ki kendisi araştırmamızda özellikle refâkat konusunda öne çıkmaktadır.

Cüneyd Orhon: Sazında çok parlak oldukları halde taksimde o kadar parlak olmayanlar vardır. Dediğim gibi, taksim etmek de gazel okumak da bestekârlık kabiliyeti ister. Mesela radyo tarihinde Vecihe Daryal bir yıldızdır, fakat taksimleri için aynı şeyi söyleyemeyiz.

Bülent Aksoy: Evet. Eşlik sazı olarak çok iyidir Vecihe Daryal.

Cüneyd Orhon: Evet (Orhon, 2001).

2.9.3.Sazın Solisti Geriden Takip Etmesi

Solistin her zaman biraz ilerde olmasının makamsal müziğimizin icrasındaki önemi birçok görüşmede karşımıza çıktı. Hatta Sadun Aksüt refâkat konusuna ayrı bir ders açmanın dahi gerekli olduğu o denli önemli bir incelik olduğu düşüncesinde. Refâkat edebilme sazendenin bu müzik nazarındaki müzikal kalitesinde bir ölçüt olarak görünmektedir. Görüşmeler sırasında refakat özelinde bir soru hazırlanmamış olmasına rağmen konunun müzisyenlerin müzikle ilgili anılarında sık sık gündeme gelmiş olması bu küçük görünen detayın müzisyenlerin icra süreçlerinde kapladığı büyük yeri göstermektedir.

Bizim o zamanki saz üstadlarımız çok değerli insanlardı, anlatacak kelime bulamıyorum. Mesela Mesut Cemil (1902-1963), Vecihe Daryal (1914-1970), Vecdi Seyhun (1915-1984), Yorgo Bacanos (1900-1977), Hakkı Derman, Kemal Niyazi Seyhun (1885-1960), Cüneyd Orhon (1926-2006). Biz o zaman çok gençtik tabi ve o fevkalâde büyük sazendeler düşünün arkamızda saz çalışıyorlar. Bizim heyecanımızı düşünün. Titirdik böyle heyecandan (Ersöz, 2009).

Saz geriden gelerek desteklemektedir hatta bir eğitim yöntemi olarak kullanıldığı, solistin daha tecrübesiz olduğu durumlarda dahi sazendenin biraz sonrasından takip ediyor olması prensibi geçerliliğini korumaktadır. Bu konudaki hassasiyeti sebebi ile bir toplu çalışmada Vecihe Daryal Yorgo Bacanos’u uyarmak gereğini dahi hissetmiştir.

Acemi bir zamanım. Yorgo (Bacanos) çalışıyor toprağı bol olsun. Dışarıda sigara içmek için hep kaçamak yapmak isterdi, ben biliyorum bu şarkıyı derdi. Bir gün yine bir çalışım bir 5 dakika sigara içeyim derken dikkati dağılmış olacak geldi birkaç defa benden evvel şarkıya girdi. Vecihe Hanım rahatsız oldu bu durumdan. Ben de telaşlandım acaba hangisine uymalıyım diye arada kaldım. O şarkı bittiğinde “Mösyö Yorgo dedi, çocuk genç, sen ondan önce girince heyecanlanıyor” dedi. Zerafeti görüyor musunuz ? Bir de dedi ki “Ben, İnci’ye tavsiyede bulunayım, şimdi kendisi genç olsa da ilerde bu müziğin hocası olacak. Refâkat sazının en büyük özelliği, solistten bir saniye sonra girmesidir.” Benden önce saz girmeyecek ben solistim. Başladıktan sonra akabinde takibe alıp, sizdeki ritmi alıp size refâkat edebilmek... Çok ince bir nasihattı bu ama o dönemime de tüm dönemlerime de imza atacak

bir nasihat olmuştur bu. Hocalık yaptığım dönemlerde bunu saz çalan öğrencilerime söylemişimdir (Çayırılı, 2010).

Refâkattaki bir saniye sonra sazın gelmesinin temsili bir zaman birimi olduğunu belirtmekte fayda var, asıl olarak tarif edilen gecikmenin hem solistin ardından gelen hem de neredeyse aynı anda olarak tarif edilecek bir zamana işaret ettiğini belirtebiliriz. Burada altı çizilen nokta üst kalitede bir uyum anlayışı ve eşlik uyanklığıdır.

2.9.4 Sazın solisti dinlemesinin önemi

Bizim sazdan beklediğimiz; Türk musikisinde sazın akompanye dedikleri arkadaşlık yani refakat etmesidir. O saz bana uymaya mecburdur. Onlar beni beslerler, devamlı güzel çalarak, dinleyerek. O zaman sanatçı zaten çok duygulanır, bakar ki dinliyor saz, ona göre okumaya başlar. Bazen ben hasta giderdim radyoya, sağ çıkardım! Öyle neşeli çıkarsınız ki güzel bir seanstan sonra. O da neden oluyor? Karşılıklı uyumdan (Korman, 2010).

Korman'ın belirttiği gibi sazın solisti dinleyerek çalışıyor olması uyumu yani doğru refâkati getirmekte. Refâkat edilen kişinin de sağlam ilerleyerek sazı peşinden sürüklemesi gerekmektedir.

2.9.5 Solistin saza liderlik etmesi

Aslında sazdan çok hanendenin okurken sağlam olması lazım. Ben kendim sağlam olursam, eseri de iyi biliyorsam hiç korkmam, yürütürüm o sazı, istediği kadar bozulsun, şaşırırsın asla beni şaşırtamaz. Bazıları da saza dayanarak okuyor, bu olmaz (Ersöz, 2008).

Görüşülen kişilerden öncelikle kadın solistlerin ifadelerinde sazın kendisini dinlemesi ama onu takip etmesi gerektiği ortak görüş olarak karşımıza çıktı. Erkek sazendeler arasında üç kişi bu konuda öne çıkmaktadır. Özellikle Cüneyd Kosal, Sadun Aksüt ve Nihat Doğu'nun çok farklı solistlere refakat ettiğini ve özellikle Cüneyd Kosal'la Sadun Aksüt'ün doğru refâkati tarif etmek istediklerini tespit ettik. Çok sayıda refâkat deneyimi olmuş Sadun Aksüt'ün Zeki Müren hakkında belirttikleri Selma Ersöz'ün üstteki görüşüyle uyumludur.

Şimdi iki türlü solist var bence; birisi sazın sırtına binen solist, birisi de sazı sırtına alan solist diyelim. Şimdi Zeki Müren sazın sırtına binmez. Yani sazdan o kadar medet ummuyor. Neden? Çok sağlam. Siz Zeki Müren'i takip edin. Sazende olarak refakati iyi bilmek lazım, saz sanatında refakati iyi bilmek lazım. Refâkati iyi bilerseniz Zeki Müren'e refâkat edersiniz. Yaylı tamburu çalıyorum, hiç yorulmak yok, kanunu çalan yorulmuyor, keman çalan yorulmuyor, yani sazende hiç yorulmaz Zeki Müren'e çalarken. Çünkü o sağlam okuyor ve

ne yaptığını biliyor, siz de zaten onun ne yaptığını biliyorsunuz, gayet rahat edersiniz. Bazı solist vardır ki artık sazdan medet umar, o çok yorucudur (Aksüt, 2010).

2.9.6 Refâkat edilen solistler

2.9.6.1 Sadun Aksüt'ün refâkat ettiği solistler

Değerlendirmeyi yapan Sadun Aksüt'ün refâkat ettiği solistlerin sıralamasını yapmak sözlerinin önemini gösterecektir. Sadun Aksüt, hem radyo, hem konservatuar hem de gazino hayatında etkin olduğundan farklı birçok seviyede soliste refâkat etmek durumunda kalmıştır.

Hamiyet (Yüceses)(1916-1996) hanım, Perihan (Altındağ Sözeri) (1925-2008) hanım, Müzeyyen (Senar) (1918-) hanım, Safiye Ayla (1907- 1998) hanım, Mualla Mukadder (1924-1997), Mualla Gökçay (- 1991), efendim taa Kristal Gazinosunda efendim sonra Saime Sinan, Sevim Tanürek (1934 – 1998), Mediha Dünür Karan tabi çok seviyordum onu Allah rahmet eylesin, Mualla Mukadder'i de öyle. Erkek; Mustafa Sağyaşar (1932 -), Münir Nurettin Selçuk (1900-1981) ile son zaman çalıştım mesela konserlerine çaldım. Sinema artistlerinin çoğuna ben ders verdim. İzzet Günay (1934-) , Ayhan Işık (1929-1979), Ekrem Bora (1934-2012), Nebahat Çehre (1944-), başka başka başka Sevda Ferdağ (1942-) daha başkaları da var... Efendim, Mediha Demirkıran (1926-1988), Sabite Tur Gülerman (1927-1989) hanımın sesi harikaydı, Sabite hanım o müthiş bir okuyuş... Tabi Safiye hanımı, Perihan hanımı, Hamiyet hanımı, Müzeyyen hanımı konuşmuyorum. O dördü süper klas, öyle diyebiliriz, süper klas. Sıraya koyarsak da yani zorluk çekerim sırada. Safiye hanımı başta saymak gerekir de, Müzeyyen hanımla Perihan'ı birlikte sayarsak ondan sonra Hamiyet hanımı saymamız gerekir diye düşünürüm (Aksüt, 2010).

2.9.6.2 Cüneyt Kosal'ın refâkat ettiği solistler

Cüneyt Kosal ile Sadun Aksüt'ün refâkat ettiği isimler arasında ortak olanlar olduğu gibi farklar da var. Cüneyd Kosal fırsat olmuş olmasına rağmen gazino hayatında Zeki Müren'le çalışmaktan kaçınmış. Genel olarak da gazino hayatından uzak durmaya çalışmıştır. Bunun sebebinin müzikal olmaktan çok kişisel bir tercih olduğu gözükmemekte.

Kısa bir süre de gazino çalışmam oldu. Nişanlıydım o zaman, paraya ihtiyacımız var, babamdan da bir şey almak istemiyorum. Ahmet Yatman Amerika'ya çalışmaya gidiyormuş, Maksim Gazinosu var o zaman da, Fahrettin Aslan değildi o zaman sahibi. Mualla Mukadder beni radyodan tanıyor zaten, kocası da oranın müdürüydü, o da beni tanıyordu, sorgusuz sualsiz oturttular beni saza. Ben onların yanında klasik kaldım tabii. Necati Tok yay meşhur kemane, bizi pek sevdi. O zaman Akagündüz Kutbay, ben, Sadun falan üç-dört genç

girmiştik. Bizi yaz tatilinde Mithatpaşa Stadi'nın karşısında Küçük Çiftlik Parkı'na götürdü. Orada gangsterlerin eline düştük. Bir hanımı dövdüklerini bile gördüm. Bir yaz orada çalıştık Necati Tokyay'ın hatırına. O yaz Zeki Müren assolist, Mediha Demirkıran, Sevim Tanürek, Muzaffer bey türkücü ve üç tane de alt solist. Her biri assolistti aslında. Hepsi dönerek çalışıyordu, kavga olmasın aralarında diye. Ben Sevim Tanürek'e çaldım hep. Hatta Zeki Müren sen beni sevmiyorsun diye takılmıştı, sitem etmişti. Pek sokulmazdım. Gelir oraya oturur etrafı dolaşırdı, ama müstehcen şeyler söylerdi, ben sıkılırdım gitmezdim. Sevim Tanürek'le o yaz çok çalıştım, gecede 5-6 işe gittiğimiz olurdu ta Tekirdağ'a kadar. Ve ilk defa para kazandım. Evimize de eşya aldık. Sonra Kazablanka gazinosuna geçtim onlarla yine, o sırada Sevim bıraktı, onun yerine Sevim Çağlayan geldi. İncinin içinden çıkardı yarı çıplak, bütün file giyerdi. Daha evvel oturmuş karşıdan seçmiş bizi, yaşlı müzisyen istemem demiş. Bir müddet de ona çaldık. Sonra tekrar Küçük Çiftliğe başladık. Ben zaten zor çalışıyordum, meşrebime uymuyordu. Bir de orada bir sürü alavere dalavere yapıyorlardı, memur olduğum halde sigorta kesiyorlardı, maksat para kesmekti. Çalgıcı olamadım hiçbir zaman (Kosal, 2010).

Gazino hayatının işleyişinden yorulan Cüneyt Kosal sonraları Kemani Sadi Işılay ve Tanburi İzzetin Ökte ile Nesrin Sipahi'ye refâkat etmiştir.

Bir süre çalışmadım. Sonra Nesrin Sipahi bana teklifte bulundu. Ben de gazinoya muhatap olmam, her türlü şeyi sizle anlaşırsam olur dedim. Kabul etti ve ilk solist sazi olarak Sadi Bey vardı, İzzetin Ökte ve ben. Bir sene de öyle çalıştım. Sonra bir daha da çalışmadım. Benim yaradılışıma hiç uymayan bir çalışma tarzıydı. Ama kendine göre güzel tarafları da vardı. Mesela Sadi Bey çok severdi beni, o zamanın en aranan kemancısı, Etiler'de oturuyor, ben Levent'te oturuyorum. İşten sonra Taksim'e gelir, birer limonata içer, konuşa konuşa dönerdik. Bunlar hoşuna gider insanın (Kosal, 2010).

Cüneyd Kosal'ın dini musikiye ve tabiatıyla Mevlevi ayinlerine olan ilgisi Ahmet Özhan'a uzun süre refâkat etmiş olmasını getirmiştir. Hatta Ahmet Özhan'a birçok eseri ilk geçen kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Neyzen Akagündüz Kutbay (1934-1979) ve tanburi Sadun Aksüt'le çalışmış. Sonralarında Klasik Türk Sazları Beşlisi adlı oluşumla kemençeви Nihat Doğu, neyzen Doğan Ergin (1941-1998), tanburi Abdi Coşkun (1941-), ritim sanatçısı Vahit Anadolu ile birlikte dini musiki ağırlıklı bir repertuarla ilahi söyleyen sanatçılara eşlik etmişlerdir.

Ahmet Özhan'la tanıştım. Hemen kaynaştık, sonra bana gelmeye başladı. Şan Sineması'nda Güldeste Konserleri'ne başladık, çok rağbet gördük, kapılar kırıldı. Biz beşliyi onulla çalmaya başladık. 25 sene Konya'ya gittim. Her sene Aralık'ta, 18 Aralık'ta Şeb-i Arus. Arus düğün demek. Yüzde 90 aruz derler ama doğrusu arustur. En mühim gecesi o gecedir, ölüm ve Allaha kavuşma günü olduğu için düğün gecesidir. Biz ayın başında giderdik, 20'sinde falan dönerdik (Kosal, 2010).

Cüneyd Kosal kanun sanatçısı olmadan önce bir süre solist olmak arzusundadır ve bu refâkat konusunda bir avantaj sağlamış görünmektedir. Kendisi nota bildiği ve nota arşivciliğine önem verdiği gibi meşkle de eğitim almıştır. Refâkat ederken şarkıları ezbere bilmenin icraya katkısının farkındadır. Buna ek olarak refâkat konusunda hassas bir kişi olduğunu İnci Çayırılı'nın tanıklığından bildiğimiz Vecihe Daryal'ın yanında radyoda çalışarak ek bir hassasiyet kazanmış olabilir. Bunlara ek olarak kendisinin de bir süre solist olma eğiliminde olmuş olması solistlerin durumunu iyi takip edilmesini de sağlamıştır.

Solistler beni severlerdi. Kendim de okuduğum için şarkıları ezbere çok iyi bilirdim, notaya bakmam onları takip ederim. Sanki onlarla beraber okuyormuş gibi çaldığım için onlar da rahat ederlerdi, memnun olurlardı. Fazladan prova bile yapardım. Rahmetli (solist) Recep Birgit Bursa'dan gelir giderdi motosikletle, ayda bir programı vardı, ahabap olmuştuk sonradan, hep beraber prova yapardık (Kosal, 2010).

2.9.6.3 Nihat Doğu'nun refâkat ettiği solistler

Nihat Doğu avukatlık mesleğinde ilerlerken bu mesleği kendi deyimiyle “çalgıcılık yapmak” için bırakmıştır. 1955'den 1997'e kadar radyoda çalışmış onun haricinde hem gazinolarda hem de Mevlevi ayini tarzı konserlerde de, Türk Müziği turnelerinde de çeşitli solistlere klasik kemençesi ile refâkat etmiştir. Hatta alaturka müzik tanımı dışında sınıflandırabileceğimiz Barış Manço, Fikret Kızılok ve Timur Selçuk'un plaklarında da çalmıştır.

Keyif için çalmadık ta, bir zamanlar çok moda oldu şeylere çaldık, pop müzikçilere çaldım.70'li yıllarda ben Barış Manço'nun “lambaya püf de, kalk gidelim küheylan” şarkılarına çaldım. Timur Selçuk'a, Fikret Kızılok'a çaldım, var onların kayıtları (Doğu, 2010).

Gazino Hayatı ve turnelerde çalması Maksim'de Tülûn Korman ile başlar. Zeki Müren'le çalışmaktan rahatsızlık duymaz. Öte yandan resimlerle de gösterdiği o günlerde kuliste sohbetlerden uzak bir yerde müzikle ilgili kitap okuduğu görülmekte ve gazino hayatının dedikodulu durumlarından uzak durduğu anlaşılmıştır. Refâkat ettiği kişiler.

Maksim de çalıştığım zaman; Zeki Müren (1931-1996), Muazzez Abacı (1947-), Behiye Aksoy (1933-) tabii özellikle o zaman Behiye Aksoy, Fahrettin Aslan'ın hanımıydı evliydi. Ondan sonra Gönül Yazar (1940-), sonra dansöz kız Sibel Can (1970-), dansözlük zamanından solistlik zamanına kadar epey çaldım ona, resmi de var dans ediyor

göbek atıyor ben de varım resimde çalışıyorum. O hem şarkı okuyordu hem de azıcık dans ediyordu. Daha sonra alt kadroda Göksel Arsoy (1936-), Mustafa Sağyaşar (1932-) onlara hep çaldık. Tabii orada. Nebahat (Çehre 1944-) film artisti neydi soyadı şimdi aklıma gelmiyor.... Ondan sonra Lunapark'ta Sevim Tuna (1934-1999), bir ara meşhur isimli artistlerden futbolculardan, solist yapma merakı vardı uyduruk solistler yapıyorlardı. O arada benim mektep arkadaşım Ayhan Işık'a (1929-1979) çaldım. Fenerbahçeli bir Şükrü vardı ölü mü sağ'mı bilmiyorum. Onu da solist yaptılar 4 şarkı öğretip, bir ara ona çaldık. Sevim Tuna'ya çok çaldık, Emel Sayın'a çok çaldık hatta ben Emel Sayın'la (1945-) Cezayir ve Tunus'a da gittim. Emel Sayın'a çok çaldık hem Lunapark gazinosunda hem Maksim'de. Başka hangi solistlere çaldık? Hemen hemen herkese çalmışım... Müzeyyen Senar'a çaldık (1918-), Bülent Ersoy'a (1952-) çaldık (Doğu, 2010).

3.SONUÇLAR VE ÖNERİLER

1950’ler itibari ile fasıl, meşk, çalgılar ve icra teknikleri, usûl, makam, taksim ve gazel, nakil zincirindeki kişiler, üslup, refâkat konularında bir yandan bir değişim ve bir yandan devamlılık olduğu tespit edilmiştir.

3.1 Fasıl Konusundaki Tespitler

Fasıl kelimesinin bugünkü anlamıyla 1950’li yıllardaki anlamının farklı olduğu görüldü. Evlerde toplanıp fasıl yapma geleneğinin 50’li- 60’lı yıllara kadar devam ettiği, bazı toplantılarda dini müziğin de sonuna dâhil edildiği, çoğunlukla nota kullanıldığı, gazinolarda dahi kimilerinin çocukluk yıllarında 1. Beste, 2. Beste okunduğuna tanıklık etmiş oldukları tespit edildi. Bir makamda yaklaşık bir buçuk saat süren fasıl yapma alışkanlığının da biraz ileriki yıllara kadar devam ettiği görüldü. İyi fasıl yapan kişinin ezberinde çok fazla eser olması gerektiği ya da repertuarı iyi sıralamış olması gerektiği ve faslın olmazsa olmaz inceliğinin bağlantıları doğru ve hızlı kurma becerisi olduğu anlaşıldı. Formun gittikçe daha dinlemesi kolay ve hareketli, süratli eserlerin sıralandığı makamsal bütünlüğün ve usûl sıralamasının ikinci plana atıldığı bir şarkı programına dönüştüğü ve günümüze geldiğinde temel özelliklerinin artık klasik faslın devam etmediğini söyleyeceğimiz kadar değişmiş bir hale geldiği tespit edildi. Yine de peşrevle başlayıp saz semaisi ile bitirmenin devam ettirildiği, makamsal yakınlığın gözetildiği ve türkülerin sonlara doğru okunduğu söylenebilir. Bugün de makamsal müziğimize hâkim olmak isteyen bir müzisyen için klasik fasıl bilmenin mümkünse birkaç adet klasik faslı ezbere almanın makam, usul, form, akıcılık gibi birçok alanda ilerlemek için büyük bir fırsat ve altyapı olmaya devam ettiği ve makamsal müziğimizdeki bilginin anlaşılabilmesi, aktarılabilmesi için gerekli olduğu görüldü.

3.2 Meşk Konusundaki Tespitler

1950’lerde meşkin hala bu müziğin esas yöntemi olduğu kabul ediliyor olsa da nota kullanımı iyice yaygınlaşmıştır. Bugün büyük usûllerdeki bir eseri eskilerin dediği gibi fem-i muhsinden yani hem okuyuşu hem de iç dünyasının güzelliğiyle örnek alınacak bir müzisyenden saatlerce beraber zaman geçirerek ezbere öğrenmiş olmak genel ve yaygın bir özellik değildir. Usûllerin hafızaya alınması, eserlerin ezberlenip içselleştirilmesi ve doğru seslerin bilinmesinin meşk yoluyla sağlanmasının müzisyenin yetişmesi için büyük önem taşıdığı ortak bir kanaat olarak karşımıza çıkmaktadır. Görüşülen kişilerin kuşağında bile başlayan radyo ve benzeri cihazlardan yararlanma bu makamsal müziği meşk yoluyla öğrenmek isteyenler için zamanın sunduğu bir avantaj olarak karşımıza çıkmıştır. Hatta bu yöntemin batı müziği öğrenirken kullanılması da gayet mümkün ve yararlı görünmektedir. Öğretmen-talebe ilişkisindeki insani ilişki boyutunun, uzun saatler geçirilmesinin bu dönem içinde genel toplumsal alışkanlıktan çıktığı tespit edilmiştir. Evlerde yapılan toplantıların da bu dönemin başlarına dek devam ettiği ve süreç içinde yaygınlığını çokça kaybettiği görülmüştür. Makamsal müzikte meşkle geliştirilen marifetleri sözlü tarih görüşmelerinden yararlanarak kısaca özetlersek makamın seyrini ve incelikli seslerini hafızaya alıp içselleştirerek makam ve usullere hâkim olmak, kullanılan notasyonun peslik-tizlik ve süsleme açısından göstermediklerini alıverebilmek, benzer eserlere geçmek gerektiğinde akıcılıkla bunu sağlayabilecek hafıza ve çağrışım gücüne sahip olmak diyebiliriz. Meşk bugün gündelik dilde kelime olarak ortadan kalkmakta, yerini ders almak, tekrar etmek, ezberlemek kelimeleri almaktadır. Geçmişten farklı olarak sınırlı sayıda müzisyenin bu zahmete gireceği öngörülmekte fakat meşkin esasen tamamen ortadan kalkacağı düşünülmemekte hatta görüşmelerden anlaşıldığı kadarıyla arzu eden öğrenciler için radyo ve benzeri teknolojilerin yeni imkânlar sunduğu görülmektedir.

3.3 Çalgı ve Ses İcrası Konusundaki Tespitler

1950’lerden bugüne olan dönemde görüşmeler kapsamında makamsal müziğin dindışı (lâdini) icrasında ana sazların kanun, tanbur, klasik kemençe, ud ve keman olduğu görülmektedir. Gazinoda klasik fasıl dönemini bilen Nurettin Çelik’in zilli küçük bir def kullandığı da tesit edilmiştir. Bu dönem içinde piyano ve viyolonsel öncelikli olmak üzere farklı batı sazları da müziğin içinde önceden kazandıkları yeri

sağlamlaştırmışlardır. Medya ilk yıllarda hem teşvik edici bir unsur hem de öğrenim araçlarından biri olarak önemli yarar sağlamıştır. Batılı ses tekniği solistlerin tamamının kısa da olsa bir dönem öğrendikleri ve her zaman uyguladıkları bir yöntem olarak müziğe dâhil olmuştur. Yine batılılaşmanın sonucu olarak başlayan hız ve teknik başarı, görüşülen kişilerde yaygınlık kazanmamışsa da sonraki dönemde gittikçe vazgeçilmez bir unsur olarak çalgı icrasında aranmaya başlanmıştır, makamsal hakimiyetin azalması ise eleştirilmiştir. Batılı anlamda basılmış metotla öğrenim, görüşülen kişilerden özel ders alanların da almayanların da döneminde rastlanmamıştır. Hatta görüşülen kişiler arasındaki en gençlerden olan Mutlu Torun ilk yaygın metotlardan birini (Torun, 1993) hazırlayan kişidir. Çalgı yapımı alanındaki değişimler çalışmanın kapsamı dışındadır yine de Klasik Kemençe akordunda keskinlik sağlayan fiks kullanımını belirtmek bu dönem için gereklidir. Batı Müziği yaylı çalgılarında burgularla ayarlanması zor olan ince akordun fiks denilen bir metal aksamla alt eşikten yapıldığı bilinir. Cüneyd Orhon viyolonselist arkadaşı Necati Giray'ın verdiği fikslerle bu tekniğin klasik kemençede yaygınlaşmasına vesile olmuştur (Giray, 2010). Dört telli kemençenin yaygınlaşması da bu dönemdedir. Koro şefliğinin yerleşmesi, kalabalık icranın yaygınlaşması da bu dönemin karakteristik unsurları arasındadır.

3.4 Usûl Konusundaki Tespitler

1950'li yıllar nasıl Klasik Faslın toplumsal alışkanlık olmaktan çıktığı bir dönemse büyük usûller için de durum farklı değildir. Hatta büyük usûller kapsamına teorik olarak sokulmayan 12 zamanlı usûllerin dahi yaygın kulanımdan çıkmış, küçük usûllerde de usûl kullanım çeşitliliğinin azalmış olduğu görülmektedir. Serbest usûlde durak formunun bilinirliğinin devam ettiği tespit edildi. Büyük usûllerin notasyonda küçük usûllerle yazılmasının da bu azalmaya hız verdiği farkedilmiştir. Öte yandan aynı şarkıda farklı usûl kullanılması, giderler konusunun hassas olarak her esere göre değerlendirilmesi gerektiğinin gündemde olmaya devam ettiği görülmüştür. Usûl zenginliğinin büyük ölçüde azaldığı bir dönem olarak incelediğimiz dönem öne çıkmaktadır.

3.5 Makam Konusundaki Tespitler

Makam alanında bir yandan 700 yılı aşkın bir devamlılığın bir yandan incelediğimiz yakın dönemde yaşanan büyük ve hızlı bir çözülmenin olduğu görüldü. Örneğin Rast makamını ele alırsak Mêragi'nin bu makamdaki eserleri hala çalınabilmektedir. Geçtiğimiz yüzyılda bu makamda hala yeni eserler üretilmiştir ve bu eserler görüşülen kişiler tarafından icra edilmiştir. Makamları tanımak öğrenmek isteyenler için erişim imkanları artmıştır. Günümüzde Rast makamında yüzlerce esere her an internet üzerinde ulaşmak mümkün hale gelmiştir. Yine Rast makamı üzerinden örnekleyerek değişimi ifade etmeye devam edersek popüler ve batı tınılı bazı modern şarkılarla (Gel gündüzle gece olalım, Terkedildim yine kaldım açıkta) adı belirtilmeden ve makamı herkesçe ayırt edilemeden o bütünlük ve ahenk isimsiz olarak yaşamaya devam etmektedir. Bugün basit şarkıları da dâhil ederek daha çok bahsi geçen makamlara örnek olarak rast, uşşak, hüseyini, hicaz, hicazkar, nihavend, hüseyini, kürdilihicazkar, saba, segah, kürdi, muhayyerkürdi makamlarını verebiliriz. Görüşmelerde icrası azaldığı söylenen ve bahsi geçen makamlar şunlardır; eviç, şehnaz, suzinak, şedaraban, nişaburek, arazbar-buselik. Görüşülen kişilerin bin bir zahmetle öğrendikleri bileşik makamlar, terkipler ve o makamlardaki zor eserlerin bugün aynı oranda rağbet görmediği kendilerince de bilinmektedir. Cüneyd Kosal gibi arşivciliğe önem veren sazandelerin de desteğiyle ve birçok amatörce çalışmanın katkısıyla makamlara göre ayrılmış notaların ve kayıtların ulaşılabilirliği çokça artmıştır. Özellikle çalışmanın özgün kaynağını oluşturan Sözlü Tarih Görüşmeleri sürecinin başında proje sahibi Agnes Agopian'ın gençliğinden beri tepki duyduğu konu Türk Müziğinde eserlerin kişilerden saklanması alışkanlığı idi. Modern imkânlarla bir ölçüde kırılmıştır. Bugün kullanımı azalmış makamların hepsinin bilgisine ulaşmak gayet kolaydır öte yandan makamsal bilgi ve konuya merak büyük oranda azalmıştır. Makam konusu da usûl gibi yaşayan bir konudur. Ruhi Ayangil'in "Vecd-i Dil" makamı önermesi yenidir ve yarın başka bir müzisyenin bir takım besteleyip makam önermesi teorik olarak mümkündür. Görüşmelerin deşifreleri bu müzik üzerine eğitilmiş olmayan gençler tarafından yapıldığında makam isimlerinin neredeyse istisnasız olarak yanlış yazılmış olması da bir veri olarak değerlendirilebilir. Makamsal çeşitliliğin ve bilinirliğin bu dönem içinde hem dinleyici hem müzisyenler arasında çok hızlı bir şekilde azalmış olduğu tespit edilmiştir. Öte yandan kullanımda kalan 20 civarında makamın içindeki çeşnilerin içselleştirilmesi ve usûllerin

hatırlanması halinde kültürümüzdeki makamsal lezzet zenginliğinin devam etmesi mümkündür.

3.6 Taksim ve Gazel Konusundaki Tespitler

Bu kuşakla bir önceki kuşak arasındaki en önemli değişim göstergelerinden biri gazel olarak karşımıza çıkmaktadır. Münir Nurettin Selçuk ve Bekir Sıtkı Sezgin’le devam eden gazel alışkanlığı görüşülen kişilerin döneminde hızla ortadan kalkmıştır. İnci Çayırılı, Nesrin Sipahi, Tülûn Korman, Selma Ersöz, Serap Mutlu Akbulut, Tülin Yakarçelik gazelleriyle tanınan solistler değillerdir. Daha yeni kuşakta ise Bekir Ünlütaer veya Zara’nın gazel kayıtlarını dinlediğimizde de eskiden irticalen bestelenmiş bir gazelin aynı şekilde ve daha düşük kalitede tekrarını buluyoruz. Bu şekilde devam eden gazel ise zaman kavramı ile ilgili olan en önemli özelliğini, biricikliğini, o ana özgünlüğünü kaybetmektedir. Gazel, Mutlu Torun’un da ifade ettiği gibi incelediğimiz dönem içinde bir solistin olmazsa olmaz özelliği olmaktan çıkmıştır. Sazdaki taksimde ise çalgı bölümünde de değindiğimiz üzere değişimin olduğu düşüncesini en net ifadeyle Cüneyt Kosal’da (2009) buluyoruz. Teknik maharetin önde olduğu fakat makamsal anlatım olarak zayıf kaldığı görüşündedir. Öte yandan sazda gelişen ustalıkla makamsal ifadenin buluşması ve gazelde ses kayıt teknolojisindeki ilerlemelerle, batı ve dünya makam müziğinin etkisiyle, eski ve modern kayıtlara ulaşip onları ezberlemenin kolaylaşması sonucu yepyeni lezzetlerle zenginleşmiş gazelli eserlerin hazırlanması da ihtimal dâhilindedir. İyi bir taksim ve gazelde aranan özellikler bestecilik kabiliyeti, makamsal hakimiyet yani çeşnilere hakimiyet ve geçkiler konusunda alışkanlık sahibi olunması olarak ifade edilmiştir.

3.7 Nakil Zinciri Konusundaki Tespitler

Araştırmamız kapsamında makamsal müziğimizdeki nakil zincirinin bizi yaklaşık 6-7 kuşak geriye taşıyarak 250 sene kadar bir süre zincirde geri gidilebileceğini göstermektedir. Dede Efendi’den İtri’ye ve oradan Meragi’ye kadar geri gidebilmek bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır. Nakil içinde gayri Müslim sanatçıların bir bütünün parçası olarak ne kadar vazgeçilmez oldukları, Mevlevihanelerin ve radyo yayıncılığının önemi dikkatimizi çekmektedir. Bu çalışma kapsamında gördüğümüz zincirdeki kilit isimlerin çoğunluğunun batı müziği mevhumuna sahip oldukları da dikkat çekicidir. Örneğin Tanburi Cemil Bey de Vecihe Daryal da Safiye Ayla da

piyano çalmaktadır. Refik Fersan çoksesli koro geleneğinde de eğitim görmüş ve batı formunda da besteler yapmıştır. Hatta Münir Nurettin'in hocası olan Ahmet Efendi ki kendisi zincirde bizi İsmail Dede'ye ulaştıran en önemli kişilerden biridir, babasını öğrencisi ve arkadaşı Rauf Yekta Bey'den batı müziği teorisini öğrenmekten geri kalmamıştır. Bu da incelediğimiz dönemden geriye ve ileriye bakarken gözümüze çarpan önemli bir kültürlerarası etkileşime dair bir özelliktir. Zincirde incelediğimiz kuşaktan geriye gidiş ağırlıklı olarak Münir Nurettin Selçuk, Tanburi Cemil Bey, İsmail Dede Efendi ve Tanburi İzak'tan geçmektedir. Görüşülen kişilere en yakın halkada öne çıkan isimler Perihan Altındağ Sözeri, Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla, Ercüment Batanay, Bekir Sıtkı Sezgin, İzzettin Ökte, Emin Ongan ve Münir Nurettin Selçuk'tur.

3.8 Üslup Konusundaki Tespitler

Üslup hem genel hem şahsi bir özellik taşımaktadır. Üslup zaman içinde mutlaka değişimler göstermiştir. Tüm değişikliklere rağmen klasik üslup dendiğinde Maragalı Abdülkadir'den bu yana gelen ortak bir müzik dilinden ve üslubundan bahsedilmek istenmektedir. Bu dil makamsal müzik dili, üslup ise Osmanlı/Türk üslubudur. Üslubun zamanla hâkim kültürler ve duygular açısından farklılıklar gösterdiği tespit edilmiş özellikle incelediğimiz dönemde batılılaşmanın üslubun açıkça söylenmese de temel oluşturanlarından biri olduğu, öte yandan kasvet-hüzün duygusunun daha hâkim olduğu (mehter müziğindeki coşkun ve enerjik duyguların devam etmediği), piyasa üslubu denilen fazla süslemeli hatta deforme eden bir tavrın popülerlik kazandığı buna rağmen klasik üslubun da devam ettirilebildiği görülmektedir. Üsluplu bir değişimin bu ses mirasının içselleştirilmesiyle devam edebileceği de ortak bir kanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Nihayetinde Nihat Doğu'nun (2010) belirttiği gibi müziğimizde hangi eserin çalındığından daha önemli olan nasıl bir "eda" ile çalındığıdır.

3.9 Refâkat Konusundaki Tespitler

Refâkat etmenin bir sazende için, iyi refâkat edilmenin de solist için ne denli önemli olduğunu görüşmeler doğrultusunda tespit ettik. Araştırmamız sırasında bu alana yönelik sorular daha çok tarihi tespit amacıyla sorulmuştu. Kimlerin kimlere nerede ne zaman çaldığı üzerine olan sorular icracıların müzikal anlamda önemli gördükleri

refâkat konusunu bize göstermelerini sağlamıştır. Kaynakça taramasında da öncelikli bir konu olarak karşımıza çıkmamıştır. Ortak görüşler doğrultusunda refâkatin – sazın adeta solist olabileceği özel an ve durumlar hariç- sazendenin hanendeye eşliği anlamına geldiği, bu eşlikte hanendenin güçlü ve emin şekilde sazı peşinden sürüklemesi ve sazendenin de solisti her an dinleyerek hem gider hem ses açısından onu eşzamanlı takip etmesi gerektiği görülmüştür. Sazendenin eserleri mümkünse sözleriyle ezberden takip edebilmesinin, prova yapmanın refâkata olumlu katkı yaptığı tespit edilmiştir. Batı müziğinde de eşliğin varolduğu fakat bu akıcı ve değişken özelliğin Türk Makam Müziğinde kimliği oluşturan bir öncelik meselesi olduğu söylenebilir.

3.10 Kimlik ve Değişim Konusundaki Tespitler

Konuya daha geniş bir coğrafya ve perspektifle baktığımızda önce güçlü Avrupa ülkeleri ve ardından ABD ile perçinlenen bu müzikteki “tonalleşme” süreci, Sovyet hegemonyası altında kalmış Asya ülkelerinde de benzer şekilde kendini göstermiştir. Örneğin Aga Khan vakfı müzik politikalarında Sovyet Modernleşmesinin geleneksel Asya müziklerinin gelişiminde nasıl önleyici bir etkisi olduğunu öne sürmektedir. Sovyet etkisi altındaki Azerbeycan’da yakın geçmişte piyano öğrenmek tar öğrenmekten sosyal açıdan daha itibarlı ve devletçe desteklenen bir seçim olmuştur. Kapitalist-Liberal Ekonomi ile gelişen İstanbul’da da yine piyano öğrenmek tambur ya da kanun öğrenmekten daha ‘ileri’ görülmüş ve devlet tarafından da batı müziği desteklenmiştir. Buradaki ayrım siyasi ve ekonomik perspektifle bakıldığında bizi şaşırtıcı bir sonuca götürecektir: kapitalist ve zıttı olarak gördüğümüz sosyalist kültür tonal müziğin desteklenmesi ve yaygınlaşması açısından kendiliğinden güç birliği etmişlerdir. Bu durumda kültürlerarası anlayış prensibiyle bu çalışma örneğinde makam müziğinin üzerine eğililmesi dünya kültürünün fakirleşmemesi ve tüm renkleriyle aktarılabilmesi açısından ayrı bir önem taşır. Burada farklı makamsal müziklere yüzyıllardır bir buluşma noktası olarak hizmet vermiş makamsal müziğimiz dünya kültürü için hatırlanması gereken bir şeyleri kaybetmektedir.

Türk Kültürünün tarih boyunca karşılaştığı ve kullandığı tüm müzik formlarının derinlikli olarak birlikte kullanımının artması böylece hem Ulusal Kültürün hem de Dünya Kültürünün zenginleşmesi, kültürlerarası alışverişin, iletişimin artması ancak bu müzikal birikimin dünya kültür endüstrisinde yer bulmasıyla başlayabilecektir. Bu

ekonomik güçlenme de kitle iletişimle modern makamsal müzik çalışmalarının tanıtılması ile başlayabilir. Çalışmanın genelinden çıkan en net sonuç bu makamsal müzik dilinin gittikçe azalarak nakledilebildiği ve yeniden üretilebildiğidir.

3.11. Öneriler

- Üniversite, Belediye, Sivil Toplum Örgütü, Profesyonel Kurumlar arasında işbirliğiyle makamsal müzik dilinin gelişimini teşvik etmek için Uluslararası Makamsal Müzik Festivali yapılabilir. Böylece bu müziğin Türkiye'deki icracıları değişen dünya içinde yerlerini görebilir, İran, Hint, Yunan müziklerinin makamsal icracıları ile makamsal müzik dilinin ortak ve farklı yanlarını duyabilir, bu alanda çalışan batılı sanatçılarla tanışma fırsatı bulabilirler. Etkili reklam çalışmalarıyla hem yurtdışı hem yurtiçinde makam kavramı hakkında ilgi ve farkındalık uyandırılabilir. Makam Kuramı üzerine çalışmalar desteklenebilir. Makam/Tonal buluşmalarına yer verilecek alt bölümlerle bilinçli sentezlerin doğmasına destek verilebilir.
- İnternet radyosu kurularak Türk Müziğinin makamsal örneklerinin yanı sıra, cumhuriyetten bu yana bestelenen makamsal müzikle etkileşimde olan çoksesli eserleri de kapsayan bir radyo yayıncılığı Türkçe ve İngilizce olarak yapılabilir.
- DVD formatında eğitim materyalleri hazırlanarak icra ve eğitim alanında kalite standartlarının yaygınlaşmasına katkıda bulunulabilir.
- Çoksesli denemelerin yetkin ve tecrübeli bir Türk Müziği orkestrası elinden seri olarak seslendirilmesi, kaydedilmesi ve açıklayıcı kitapçık eşliğinde uygun fiyatlarla piyasaya sürülmesi gerçekleştirilebilir.
- Türk Müziğinin Osmanlı öncesinden başlayıp bugüne uzanan tüm tarihini aydınlatmaya yönelik çalışmalar belgeselleştirilerek bilgiler görsel ve işitsel olarak desteklenebilir ve bilimsel dünyadan uzak kalmak durumunda olanlara da ulaşarak esin kaynağı olabilir.
- Makamsal müziğin ve pentatonik müziğin tedavi gücü test ve kontrol grupları oluşturularak sınanabilir ve olumlu ya da olumsuz sonuçlar uluslararası tıp literatürüne kazandırılabilir.

- Gökçisimleri ve makamlar arasında ilişki kurulup kurulamayacağı istatistik deneylerle tartışmaya açılabilir, bilimsel sonuçlar alınamasa da tarihsel metinlerle daha yakından bağ kurulmuş olunabilir.
- TMM usûlleriyle hazırlanmış dijital bir ritim kutusu ya da yazılımı hazırlanarak öğrencilerin doğru tartımla çalışması ve usûlleri tanınması desteklenebilir.
- Nota yazımında gösterilmeyen sesler için ek işaretler kullanılabilir. Bunu okuyabilen, farklı tonlardan nota çıktısı verebilen yazılımlar ürettirilebilir.
- Bu müziğin yaşlıları ve gençleri arasında köprü kuracak, uzmanlaşmaya yönelik çalıştaylar düzenlenebilir.
- Sözlü Tarih Görüşmeleri arşivi oluşturulabilir ve buradan düzenli yayınlarla değişimin nabzı tutulabilir, müzikal ayrıntılarda ilerlenilebilir, tecrübe ile oluşmuş düşünceler, hassaslıklar bir sonraki kuşaklara durmadan aktarılabilir.
- Müzik filmleri arşivi oluşturulabilir ve benzer yapımların ülkemizde yapılmasına bilgi zemini hazırlanabilir.
- İşbirliği yapacak Üniversite, Belediye, Sivil Toplum Örgütü, Profesyonel Kurum teşkilatı oluşturulduktan sonra Avrupa Birliği Fonlarının hedef alınması önemli bir değişim için iyi bir zemin oluşturabilir. Medya ve Halkla İlişkiler ayağının bilgili ve uluslararası iletişim kurma niteliğinde kimselerce yürütülmesi “makamsal müzik dilinin” dünya müzik kültüründeki yerini arttırmasında, makamsal müziğimizin çokkültürlülüğünün gelişmesinde büyük önem taşımaktadır.
- Çalışma kapsamında ortaya çıkartılan 9 başlık bu çalışmaların yürütülmesi ve makamsal müzik dilinin devamlılığının sağlanlaştırılmasında, bir kriter bütünü olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKLAR

- Ak, Ahmet Şahin.** (1997). *Avrupa ve Türk-İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Tarihi Gelişimi ve Uygulamaları*, Özeğitim Basım, Konya.
- Akbulut, Serap Mutlu.** (2010). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.
- Akdoğu, Onur.** (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Aksoy, Bülent.** (1997). *Kayıp Musikiler*, I. İstanbul Müzik Şenliği “Kayıp Musikiler” Paneli konuşma metni.
- Aksoy, Bülent.** (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aksüt, Sadun.** (2009). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.
- Altmışdört, Süheyla.** (2008). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.
- Arel, Hüseyin Saadettin.** (1969). *Türk Musikisi Kimindir*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Ayangil, Ruhi.** (2009). *Bir Cumhuriyet Çınarı Ferid Alnar*, Türk Hava Yolları Yayını, CD.
- Ayangil, Ruhi.** (2007). *Usulünce Müzik Belgeseli*, Yönetmen Togay Şenalp, Kültür Bakanlığı Arşivi, DVD.
- Ayangil, Ruhi.** (2003). “Türkiye’de Kanun Sanatı” başlıklı bildiri sunumu, International Qanun Meeting, Beyrut, Lübnan.
- Ayangil, Ruhi.** (2002). *XVII. Yüzyılda Türk Mûsikisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- Ayangil, Ruhi.** (1999). *Yalçın Tura Şarkıları*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, CD.
- Ayangil, Ruhi.** (1994). Fasıl Başlığı, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 3, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul.
- Atlıg, Nevzat.** (2009). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.
- Bailey, Derek.** (2001). *Doğaçlama*, (Çeviren: Ali Bucak), Pan Yayınları, İstanbul.
- Behar, Cem.** (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Behar, Cem.** (2005). *Musikiden Müziğe*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berkman, Esra.** (2007). *Kanun Çalmayı Otodidakt Yöntemle Öğrenmiş Beş Kanunçaların Görüş ve Yaklaşımları Bağlamında XX. Yüzyıl Kanun*

Sanatına Bakış Cüneyd Kosal, Nevzat Sümer, Erol Deran, Hilmi Rit, Nuri Şenneyli, Yıldız Teknik Üniversitesi SBE Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

- Berktaş, Ali.** (2002). *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in anıları Topkapı Sarayı'nda Yaşam*, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Caunce, Stephen.** (2001). *Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi*, Çeviren Bilmez Bülent Can ve Alper Yalçinkaya, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Çayırılı, İnci.** (2010). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Çelik, Nurettin.** (2009). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Cevher, M. Hakan.** (2003). *Ali Ufki, Hâza Mecmuai Saz ü Söz*, Meta Basım, İzmir.
- Çolakoğlu, Gözde.** (2008). *Anadolu'dan Balkanlara Armudî Biçimdeki Kemeçler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı Doktora Tezi.
- Danacioğlu, Esra.** 2001. *Geçmişin İzleri Yanıbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz*, Tarih Yurt Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Delice, Serkan.** (1999). *Klasik Türk Musikisinde Meşk Usulü ve Üslup Edinimi, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını Musikişinas Dergisi*, İstanbul.
- Demir, Kemal.** (2010). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Deran, Erol.** (2008). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Develioğlu, Ferit.** (1970). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügât*, Doğu Matbaa, Ankara.
- Doğu, Nihat.** (2009). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Doğrusöz, Nilgün.** (2012). *Yusuf Kırşehirli'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir Valiliği Kültür Hizmeti Yayın No: 36, Kırşehir.
- Doğrusöz, Nilgün.** (2012). *Musiki Risaleleri*, Bilim Kültür ve Sanat Derneği Yayınları, İstanbul.
- Doğrusöz, Nilgün.** (1993). *Hâfız Post Güfte Mecmuası*, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Anasanat Dalı Musiki Sanat Dalı Türk Sanat Müziği Alanı Yüksek Lisans Tezi.
- Dural, Sami.** (2011). *Türk Musikisi Meşk Geleneginde Bir İcra; Hafız Sami*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Ana sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Ersöz, Selma.** (2008). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.

- Giray, Necati.** (2011). Nilgün Doğrusöz ile birlikte yapılan Görüşme ve Video Kaydı.
- Hatipoğlu, Ahmet.** (2010). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.
- İlhan, Ayşe Başak.** (2006). *XIX Yüzyıla Kadar Olan Mevlevi Ayinlerinde Usûl-Vezin İlişkisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslâm Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul.
- İşgörür, Ümit.** (1999). *Viyolonsel alanında barok, klasik, empresyonist evrelerin temel üslup özellikleri ve çağdaş yorumlama modelleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir.
- Karaol, Esra.** (2011). *Mısırlı Ahmet: Toprak Darbuka Tekniği ve İcra Analizi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı Doktora Tezi, İstanbul.
- Kip, Yüksel.** (2010). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.
- Kosal, Cüneyd.** (2009). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi için Kişisel Görüşme ve Video Kaydı.
- Kutluğ, Yakup Fikret.** (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Kütükoğlu, Mübahat S.** (1990). *Tarih Araştırmalarında Usûl*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Kyvig, E. D & Marty, M. A.** (2000). *Yanıbaşımızdaki Tarih*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Meriç, Cemil.** 1985 – 35. Baskı (2010). *Bu Ülke - Bütün Eserleri 2*, İstanbul, İletişim Yayınları
- Meriç, Cemil.** (1994). *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Meriç, Ümit.** (1994). *Babam Cemil Meriç*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Nisbett, Richard E.** (2003). *Düşüncenin Coğrafyası*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Ong, Walter J.** (1995). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Orhon, Cüneyd.** (2009). *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, (Yayıma Hazırlayan: Bülent Aksoy), Pan Yayınları, İstanbul.
- Özalp, Nazmi.** (1992). *Türk Musikisi Beste Formları*, TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Özalp, Mehmet Nazmi.** (1986). *Türk Musikisi Tarihi – Derleme II*. Cilt, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın No:34, Ankara.
- Öztuna Yılmaz,** (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztürkmen Arzu** (2011). *Sözlü Tarihin Poetikası: Anlatı ve Gösterim*, Edebiyatın Omzundaki Anlam: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Öztürkmen Arzu & Joanna Bornat**, (2009). *Oral History, Encyclopedia of Women's Folklore and Folklife*, Greenwood Publishing Group.
- Öztürkmen Arzu**. (2001). *Sözlü Tarih: Yeni Bir Disiplinin Cazibesi, Toplum ve Bilim*, İstanbul.
- Öztüfekçi, Yalçın**. (2006). *Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü İzmir "Fasıl" Mekânları Örnek Olayı*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Paul, Paula J.** (1997). *Fish Bowls and Bloopers: Oral History in the Classroom, OAH Magazine of History Volume 11*.
- Rit, Rıza**. (2008). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Selanik, Cavidan**. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Soydaş, M. Emin**. (2007). *Osmanlı Sarayında Çalgılar*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı Doktora Tezi.
- Starr, Louis**. (1996). *Oral History. Oral History an Interdisciplinary Anthology*, Sage Publications, London.
- Thompson, Paul**. (1999). *Geçmişin Sesi: Sözlü Tarih*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Torun, Mutlu**. (2010). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi için Kişisel Görüşme ve Video Kaydı*.
- Torun, Mutlu**. (1993). *Ud Metodu: Gelenekle Geleceğe*, Çağlar Yayınları, İstanbul.
- Türnüklü, Abbas**. (2000). *Eğitimbilim Araştırmalarında Etkin Olarak Kullanılabilecek Nitel Bir Araştırma Tekniği Görüşme*, Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi Pegema Yayıncılık, Ankara.
- Tura, Yalçın**. (2001). *Kantemiroğlu, Kitâbu İlm'il-Musiki alâ Vechi'l Hurufat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Turabi, Ahmet Hakkı**. (2004). *İbn-i Sina, Mûsiki*, Litera Yayınları, İstanbul.
- Uzun, Hülya**. (1993). *Köçekçeler*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Yavaşca, Alaaddin**. (2009). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Url-1** Yenilikçi Bestecimiz Yavuz Özüstün adlı röportaj-makale. İncelendiği son tarih 30 Ekim 2012. <http://www.musikidergisi.net/?p=1480>
- Url-2** Erol Sayan ile söyleşi 24.09.2008. İncelendiği son tarih 30 Ekim 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=1NstwsajnjM>
- Url-3** Küçükaksoy, Merve Eken. Türk Fasıl Müziği Geleneği 2006. İncelendiği son tarih 30 Ekim 2012. <http://www.musikidergisi.net/?p=954>

EKLER

EK A : Görüşülen Kişilerin Biyografileri

EK B : Görüşmelerden Derlenen Belgesel Film Örnekleri - DVD

EK A – Görüşülen Kişilerin Biyografileri

Akbulut, Serap Mutlu.



Serap Mutlu Akbulut (d. 1943, Ankara), Klasik Türk müziği yorumcusu, koro şefi, eğitimci. Kanuni ve besteci Ümit Mutlu'nun kardeşi. Fatih Kız Lisesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Pedagoji Bölümü ve İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü'nde öğrenim gördü. Konservatuvarı 1975 yılında bitirdikten sonra İstanbul Radyosu'nda çalışmaya başladı. 33'lük ve 45'lik plaklar doldurdu.

Aksüt, Sadun.



1932 yılında Merzifon'da doğdu. O sırada babası Ağrı ilinde vali idi. 2 yaşında iken İstanbul Kadıköy'e geldiler. 5 kardeşin en küçüğü idi. 9 - 10 yaşında iken radyodan Münir Nurettin Selçuk ve Safiye Ayla'yı dinler, özellikle de fasıl saatlerini hiç kaçırmazdı. Haydarpaşa Lisesinde okurken musiki aşkı iyice arttı. Babası çalacaksan tambur çal diyerek, Hüseyin Saadettin Arel'e gönderdi. Onun tavsiyesiyle de Beşiktaş Halkevi'ndeki İleri Türk Musikisi topluluğuna girdi. Böylece musiki hayatı başladı. Daha sonra Lâika Karabey'den ders aldı. Üsküdar Musiki Cemiyetine girdi ve Emin Ongan ile meşk yaptı. Saadettin Ökte'den de tanbur dersi aldı ve Münir Nurettin Selçuk'a refâkat etmeye başladı. Askerlik görevini bitirdikten sonra Münir Nurettin Selçuk'un delaletiyle radyoya

girdi. Önce kaşeli çalıştı. 1956 yılından itibaren kadrolu olarak devam etti. 1966 yılında Belediye Konservatuvarına geçti, ancak bir süre sonra tekrar radyoya döndü ve 1985 yılında emekli oldu. 1974 yılına kadar aynı zamanda gazinolarda çalıştı. Zamanının tüm önemli solistlerine refakat etti. Zeki Mügen ile Avrupa turnesi, Nesrin Sipahi ile Tunus turnesine katıldı. Halen genç müzisyenlere tambur dersi vermektedir.

Altmışdört, Süheyla.



Türk müziği eğitimcisi ve koro şefi. Trabzon'da doğdu. 1948'de İstanbul'a geldi. İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Müziği bölümünü 1954 yılında bitirdi. Hocaları arasında Fulya Akaydın, Şefik Gürmeriç, Münir Nureddin Selçuk ve Mesud Cemil anılabilir. Konservatuvarı bitirdikten sonra aynı yerde eğitimci olarak görev aldı. Hem Türk Halk Müziği hem de Klasik Türk Müziği alanlarında hocalık ve koro yöneticiliği yaptı. 1963 yılından itibaren İstanbul Üniversitesi Klasik Türk Müziği Korosu yani kısa adıyla Üniversite Korosu'nu çalıştırdı ve yönetti. Bu koro ile çok sayıda konser verdi. İstanbul Radyosu'nda uzun yıllar boyunca aylık radyo konserleri verdi. Çok sayıda televizyon konserlerini de idare etti. Yüksek öğrenim gören binlerce Türk gencinin sağlam bir Klasik Türk Musikisi bilgi, kültür ve zevkine sahip olmasını sağladı. Özellikle Kültür Bakanlığı İstanbul Klasik Türk Musikisi Korosu'nda çok sayıda öğrencisi yetişmiş sanatçı olarak görev aldı. Yetiştirdiği öğrenciler, Türkiye'nin her yanında konservatuar kuruluşlarına önyak oldu ve devlet korolarında solist, şef ve idareci olarak önemli görevler üstlendi. Süheyla Altmışdört, 2005 yılında Üniversite Korosu'nda 42 yıldır sürdürdüğü görevinden ayrılarak görevi Elif Ahıs'a devretmiştir. Süheyla Altmışdört ayrıca Kuruluşundan beri Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde Türk Müziği Bölüm Başkanı olarak görev yapmakta, öğrenciler yetiştirmektedir.

Atlığ, Nevzat.



Nevzat Atlığ, aslen Edirneli ve süvari albayı olan babasının görevde bulunduğu Denizli'ye bağlı Sarayköy'de 1925'de doğdu. İlk müzik bilgilerini aynı zamanda bestekâr olan babası Nazmi Atlığ'dan aldı ve keman öğrendi. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'ni bitirip radyoloji uzmanlığı ihtisası yaptı. İstanbul Üniversitesi korosunda keman çaldı. Ercümen Berker'in askere gitmesi dolayısıyla bu koronun şefliğini yaptı.

İstanbul Radyosu Türk musikisi şefi, İstanbul Konservatuarı icra heyeti şefi ve 1954 - 1958 yılları arasında İstanbul Radyosu müdürlüğü görevlerinde bulundu. İstanbul Radyosu küçük korosunu yönetirken 1963'de Mesut Cemil'in vefatı üzerine klasik Koronun şefliğine getirildi. 1976 yılına kadar aralıksız bu görevi yürüttü.

1969'da Millî Eğitim Bakanlığı Türk Musikisi komisyonuna başkan seçildi. Bu komisyon Kültür Bakanlığı'na geçince başkanlık görevine devam etti. "1000 Temel Eser Komisyonu" üyeliğı yaptı. TRT yönetim kurulu üyeliğı görevinde bulundu. 1976 yılında kuruluşunda önemli hizmetler yaptığı Kültür Bakanlığı Klasik Türk Müziğı korosunun şefliğine getirildi. Çeyrek asır devam ettiği İstanbul Belediye Konservatuarı'ndaki sanat kurulu başkanlığı ve Türk musikisi hocalığından ayrıldı. 1981 yılında Klasik Türk Müziğı dalında başarı ödülünü aldı. Türkiye Millî Kültür Vakfı'na 1983 yılında Türk Kültürüne Hizmet Ödülü'ne lâyık görüldü. 1983 yılında Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu üyeliğine seçildi ve 1984 yılında TRT yüksek kurulu üyeliğine atandı.

1985 yılında profesör, 1987 yılında da Devlet Sanatçısı unvanını aldı. 1999 yılında Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'ne lâyık görüldü. Türk Musikisi Vakfı'nın kurucuları arasında yer alarak, bir dönem yönetim kurulu başkan vekilliğı görevini yaptı.

Çayırh,İnci.



İnci Çayırh, Klasik Türk Müziği yorumcusu, koro şefi. İstanbul'da doğdu. Çamlıca Kız Lisesi'ni bitirdi. Bestekâr dayısı Fahri Kopuz'un teşvikiyle müziğe başladı ve 1953 yılında Konservatuvarı'na girdi. Folklor Tatbikat Topluluğu'nda Sadi Yaver Ataman'ın asistanı oldu. 1954 yılında İstanbul Radyosu'na girdi. Aynı zamanda Münir Nurettin Selçuk korosunda da uzun yıllar çalıştı. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği İcra Heyeti'nde şef yardımcısı olarak görev yaptı. Yurtiçinde ve yurtdışında çok sayıda konser verdi. Popüler müzik plakları da yapan sanatçı bu alanda bir de altın plak sahibidir. 1977 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında öğretim üyeliği yapmaya başladı. 1977-85 yılları arasında İTÜ Türk Müziği Korosunu yönetti. 1988'den itibaren İTÜ Mezunları Türk Müziği Topluluğu'nun genel sanat yönetmenliğini üstlendi. 1990 yılında Kültür Bakanlığı Bursa Devlet Klasik Türk Müziği Korosunun kurucu şefliğine getirildi, istifa ettiği 1995 yılına kadar bu görevini sürdürdü. 1998 yılında Kültür Bakanlığınca verilen Devlet Sanatçısı ünvanını aldı.

Çelik, Nurettin.



Fasıl müziği ustası, serhanende. Küçük yaşlarda radyodan dinleyerek ve güfte dergilerini takip ederek müziği öğrenmeye başladı. 17 yaşındayken Agapos Alyanak'tan iki yıl ders aldı. Hamparsum notasını da öğrendi. Askerliğini yaptıktan sonra belediye konservatuvarına girdi. Önce küçük sonra büyük gazinolarda fasıllar yönetti. Geniş bir klasik repertuara sahiptir. İstanbul'da yaşamaktadır.

Demir, Kemal.



1944 senesinde Bursa'da doğdu. Radyo sanatçısı olan babası keman ve viyola, büyük ağabeyi keman ve viyolonsel, küçük ağabeyi piyano ve ablası kanun çalıyordu. 9 yaşında iken keman çalmaya başladı. İlk derslerini babasından aldı. Daha sonra 12 - 13 yaşında iken Agopos Efendi'den ders aldı. Bu arada Tepebaşı Gazinosu'nda çalışan küçük ağabeyi ile gidip fasıl dinleyerek, fasıl müziğinin inceliklerini öğrendi. Müzikten para kazanmaya 16 - 17 yaşlarında iken Bursa'da Havuzlu Park'ta başladı. Askerlik sonrası Maksim'de çalıştı ve bu arada hem Konservatuvarı hem de TRT imtihanını kazandı. Sekiz sene radyo ve konservatuarda çalıştı. Yasal mecburiyet nedeniyle TRT'yi tercih etti ve 30 sene çalışıp, emekli oldu. Halen çeşitli korolarda öğrenci yetiştirmeye devam etmektedir.

Deran, Erol.



1937'de Polatlı'da doğdu. İstanbul'lu bir ailenin çocuğu olan Erol Deran, ilk müzik derslerini subay ve bestekar babası Burhanettin Deran'dan aldı. İlk ve orta eğitimini Anadolu'nun çeşitli yörelerinde ve İstanbul'da tamamladı. 1957-1960 Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Sabih Gözen'in Kumaş Desenleri Atölyesi'den mezun oldu. Akademideki eğitimi döneminde Prof. Sabri Berkel ve Prof. Gevher Bozkurt atölyelerinde de çalışmalarda bulundu. Sanatçı, 1957-1961 döneminde İstanbul Radyosu'nda kanun sanatçısı olarak görevini sürdürdü. 1961-1963 yılları arasında yedek subaylığını Ankara'da yaptı. 1963-1968 döneminde kanun sanatçılığını Ankara'da gerçekleştirdi. 1968'de İstanbul'a yerleşti ve İstanbul Radyosu'ndaki görevine yeniden döndü. 1975'de açılan ve 1983'de İ.T.Ü'ye bağlı "Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı"na öğretim görevlisi olarak atandı. 2004 yılında buradaki görevinden emekliye ayrıldı. Erol Deran İ.T.Ü Türk

Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Yönetim Kurulu Üyeliği, Çalgı Yapım Bölümü, Ses Eğitimi Bölümü, Temel Bilimler, Çalgı Eğitim Bölümü ve Mızraplı Çalgılar Anasanat Dalı Başkanlığı görevlerini yürütmüştür. 1999 yılında sanatçının çalışmaları, Budapeşte Szechenyi Devlet Kütüphanesinde slide show olarak gösterime sunulmuştur. Winsor & Newton firmasının düzenlediği “2000 yılında Ülkem” konulu Evrensel Resim yarışmasında sanatçının eseri, 22.000 eser arasında ilk 20'ye girmeye hak kazanmıştır. Müzik Profesörü olan sanatçı çalışmalarını halen kendi atölyesinde sürdürmekte, Haliç Üniversitesinde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

Doğu, Nihat.



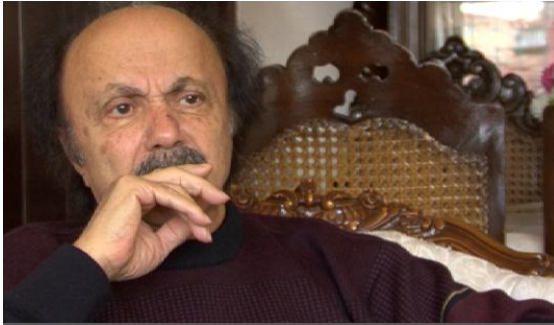
Öğretmen bir babanın oğlu olarak 1930 yılında Kuşadası'nda doğdu. İlkokula babasının tayini nedeniyle Yalova Koruköy'de başladı. Gramofondan Münir Nurettin Selçuk ve Safiye Ayla dinliyor, radyodaki fasıl saatini de kaçırmıyordu. 1939 da 2. Dünya savaşı sebebiyle babası tekrar askere çağırılınca Ankara'ya babasının akrabalarının yanına gitti. Neticede ilkokulu İzmit'te, ortaokulu Adapazarı'nda bitirdi. 2. Dünya savaşı bitince İstanbul'a yerleştiler ve Beyoğlu Erkek Lisesi'ne kaydoldu. Lisede müzik sevgisi alevlenince konservatuara yazıldı ve nazari dersler aldı. İki bir arada yürümeyince konservatuarı bıraktı. Lise 2 de radyoda Aleko Bacanos'un bir kemençe taksimini dinledikten sonra kemençe çalmaya karar verdi. Zor şartlarda bir kemençe sahibi oldu ve uzun uğraşlar sonunda Aleko Bacanos'u ders vermeye ikna etti. Daha sonra Kemal Niyazi Bey'den de ders aldı ve onun tavsiyesiyle Emin Ongan şefliğindeki Üsküdar Musiki Cemiyetine katıldı. Bu arada evlendi ve Hukuk Fakültesini bitirdi. 1960 yılında radyoya girdi. 1997 yılında emekli oldu. Uzun süre gazinolarda çalıştı. Turnelere katıldı. Barış Manço, Timur Selçuk ve Fikret Kızılok gibi sanatçıların yaptığı plaklarda kemençesi ile refakat etti. Emekli hayatına İzmir'de devam etmektedir.

Ersöz, Selma.



1938 senesinde İstanbul Kadıköy'de doğdu. İlkokulu Kızıltoprak'ta, orta ve liseyi Erenköy Kız Lisesi'nde okudu. Lisede okurken Konservatuara girdi. Liseyi bıraktı. 1960 senesinde konservatuarı bitirerek İstanbul Belediyesi Konservatuarı İcra Heyeti'ne kadrolu olarak girdi. Daha önce radyoda kaşeli olarak çalışmaya başlamıştı. İcra Heyeti'nde hocası Münir Nurettin Selçuk'tu. Hocasının ölümüne kadar yanından hiç ayrılmadı. Hem radyo, hem de İcra Heyeti'ne devam etti. İcra Heyeti'ne 20 sene devam ettikten sonra kadrosunu TRT'ye aldirdı. Şan Sineması konserlerinde hocasının hep yanındaydı. Yurtdışı ve Yurtiçi turnelere katıldı. 2004 yılında emekli oldu.

Hatipoğlu, Ahmet.



Ahmet Hatipoğlu, “Burdurlu Hatib Hoca” nâmıyla ma’rûf din bilginlerimizden “Hacı Mehmet Hatiboğlu” ile “Edibe Hanım”ın oğlu olan Ahmet Hatipoğlu, ağabeyleri Hasan ve Hüseyin’den sonra ilâhiyat Prof. Dr. Mehmet Hatipoğlu’nun ikizi olarak 1933’de Burdur’da doğdu. İlk–orta tahsilini; Burdur, İzmir ve Antalya’da tamamladıktan sonra 1955’de ses sanatçılığı sınavını kazanarak Ankara Radyosu’na kadrolu olarak girdi. Aynı tarihte başlayan yüksek öğrenimini de sürdürerek, A. Ü. Hukuk Fakültesi’nden 1961’de mezun oldu. Askerlik göreviyle avukatlık stajının bitiminden sonra tekrar Ankara Radyosu’na döndü. İmtihanlarını vererek Tanbur sanatçısı, Ses yönetmeni (tonmayster) ve Kudüm sanatçısı oldu. Tâkib eden yıllarda, “Türk Mûsikîsi Müdürlüğü” yaptı. Hocalık, Denetleme, Araştırma ve İnceleme, Repertuar gibi çeşitli sanat kurulu üyeliklerinde bulundu. 1998 yılında emekli oldu. Hâlen 1978 yılında kurmuş olduğu

“TRT Ankara Radyosu Türk Tasavvuf Mûsikîsi Korosu”nu ve “Klâsik Koro”yu yönetmekte ve repertuarlarını hazırlamaktadır. Bunun yanında “Sanat Kurulu” üyeliğini de sürdürmektedir.

Kip, Yüksel.



1937 senesinde İstanbul'da doğdu. 3 yaşındayken annesi öldü. Üvey annesi öz annesi gibi kendi çocuklarından ayırmadı. İlkokulu Yıldız'daki 50. Yıl İlkokulu'nda, Ortaokulu Nişantaşı Kız Lisesinde okudu. Küçük yaşlarından beri şarkı söylüyordu. 13 - 14 yaşında iken radyodan Münir Nurettin Selçuk, Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ Sözeri ve Zeki Müren'i dinliyor, teybe kaydediyor ve sözlerini yazıyordu. 15 yaşında Ortaokulu bitirince Konservatuara kaydoldu. Burada Şefik Gürmeriç'ten nazariyat dersleri aldı. Diğer hocaları Mesut Cemil, Nevzat Atlı ve Münir Nurettin Selçuk'tu. Konservatuarın 3. sınıfında iken Lâika Karabey yönetimindeki İleri Türk Musikisi korosuna dahil oldu. 4.sınıfta iken koro şefliği yaptı. Daha sonraları 10 yıl Gençlik korosunu yönetti. 1958 de evlendi Deniz Assubayı ve aynı zamanda müzisyen olan eşi Tarık Kip'in görevi nedeniyle Ankara'ya yerleşti. 1959 da Ankara radyosunun imtihanlarını kazandı ve emekli olana kadar çalıştı. 1992 de eşi emekli olunca İzmir Devlet Konservatuarından her ikisi için gelen hocalık teklifini kabul ettiler. Ancak yolda geçirdikleri kazada eşi yaşamını kaybetti. Kendisi halen Ankara'da oturmaktadır.

Korman, Tülin.



Müzisyen bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da dünyaya geldi. Babası tasavvuf müziği ile ilgileniyordu. Annesi Dar-ül Elhan mezunu idi ve ud çalıyordu. İlk müzik derslerini annesinden aldı. Bir süre

piyano dersi de aldı. Lisede okurken İstanbul Belediye Konservatuarının doğrudan 3. sınıfına imtihan ile kaydoldu ve lise eğitimini bıraktı. 18 yaşında Konservatuarın 5. sınıfını bitirip mezun olunca icra heyetine başladı. Bir süre sonra Münir Nurettin Selçuk şef oldu ve kendi korosuna aldı. En önemli hocası Münir Nurettin Selçuk'tur. Aynı zamanda radyoya da girdi ve Kadınlar Faslı'nda görev aldı. Bir süre sonra solo çıkmaya başladı ve daha sonra Radyo Müdürü tarafından koro şefliğine getirildi. Radyoda 39 yıl çalıştı. Şan sinemasında 15 günde bir verilen konserlerde Münir Nurettin Selçuk ile birlikte görev yaptı. 1963 - 1970 yılları arasında Ankara ve İstanbul'da gazinolarda çalıştı. 1986 yılında İTÜ Devlet Konservatuarı'na davet edildi. 2002 yılına kadar Bölüm başkanlığı ve hocalık yaptı. Çeşitli zamanlarda yurtiçi turneler yaptı.

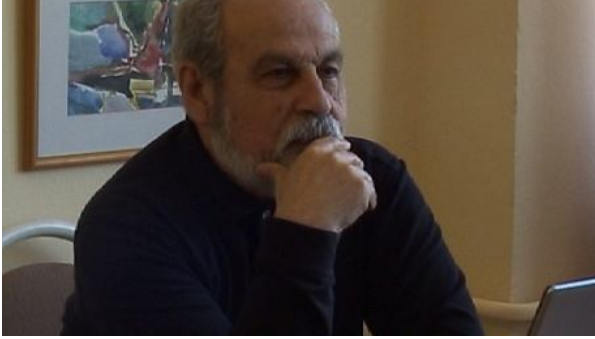
Kosal, Cüneyd.



1931 senesinde İstanbul Cankurtaran'da doğdu. Babası hukukçu idi ve noterlik yapıyordu. İlkokulu Bolu'da okudu. 1944 depreminden sonra tekrar İstanbul'a döndüler. 1949 senesinde Zonguldak Lisesi'nden mezun olup Tıp Fakültesine girdi. Lise son sınıfta iken eline kanun geçti. Çok fazla radyo dinlemesi sebebi ile hemen çalmaya başladı. Tıp fakültesini 3. sınıfı okurken bıraktı. İzmir'de askerliğini yaparken orduevinde hem kanun çalıyor, hem de şarkı söylüyordu. Askerlik hizmetinden sonra İstanbul Radyosu'na memur olarak girdi ve 6 sene çalıştı. Bu arada Emin Ongan'ın yönettiği Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne girdi. Hem şarkı söyleyip, hem de kanun çalıyordu. Daha sonra sadece kanun çalmaya başladı. Radyo'da sanatçı kadrosuna geçti. Birebir kanun dersi almamakla birlikte beraber çalıştığı zamanın kanun üstatlarından Vecihe Daryal ve Ahmet Yatman'dan çok şey öğrendi. Zaman zaman gazinolarda çalıştı. Zamanın bütün ses sanatçılarına refâkat etti. 25 sene boyunca Konya'daki Şeb-i Arus törenlerinde kanun çaldı. Ahmet Özhan ile yurt dışı turneleri yaptı. Emekli olduktan

sonra çeşitli topluluklarda kanun çaldı. Halen TRT'nin iki kurulunda üyelik yapmaktadır.

Özgen, İhsan.



İTÜ Türk Müziği Konservatuarı

öğretim üyesi ve Kemeñçe Anasanat Dalı Başkanı olan İhsan Özgen ayrıca kemeñçe, tanbur ve lavta çalış teknikleri ve tarihleri konusunda ders vermektedir. Serbest formda besteleri ve büyük Türk Müziği bestecisi ve virtüözü Tanburi Cemal Bey'in taksimleri konulu bir de incelemesi vardır. Müzisyen bir ailede doğan Özgen, müziğe küçük yaşlarda Türk müziği çalgılarıyla başlamış, üniversite yıllarında batı klâsik müziğine ilgi duymuş, keman ve viyolonsel çalmıştır. Bir süre Ankara ve İstanbul radyo ve televizyonunda görev yaptıktan sonra, çalışmalarını sanatsal birikimi ve görüşleri doğrultusunda, Türk Müziği ve genel anlamda müzikte yeniliklere dönük arayışlar ve buluşlara yönelmiştir. Bu alanda önce müzik kişilerle Türkiye ve dünyada ün yapmış olan Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile birlikte Türkiye, Avrupa ve Amerika'da birçok konser vermiştir. Mutlu Torun ile Rönesans müziği üzerinde çalışmış; Kudsi Ergüner Topluluğu gibi bazı önemli Türk müziği gruplarıyla Türkiye de ve dış ülkelerde konserler vermiştir. 1993 yılında Hollanda'lı piyanist Guus Jansen ve saksafoncu Theo Loevendie ile İstanbul ve Ankara'da Türk Müziği temaları üzerinde doğaçlamalar yapmışlardır. Türk müziği teorisi ve pratiği konusunda Amerika da, Boston New England konservatuarı ile Wesleyan ve Maryland Üniversitelerinde konferanslar vermiş, seminerlere katılmıştır. Özgen daha sonra Bosphorus topluluğunu kurmuş; bu toplulukta Yunanistan, Hollanda ve Danimarka'da konserler vermiştir. 1991 de Abdi İpekçi Barış ödülünü alan topluluğun plak ve kasetleri halen Yunanistan'da satılmaktadır. İhsan Özgen Bosphorus'tan sonra 1992'de çekirdek bir orkestra niteliğini taşıyan ve profesyonel radyo sanatçıları, konservatuar öğretim üyeleri, lisans ve lisansüstü öğrencilerden oluşan Anatolia topluluğunu kurmuştur.

Rit, Rıza.



22 Eylül 1925 tarihinde İstanbul'da doğdu.

Münir Nurettin Selçuk'tan ve radyo fasıllarından etkilenerek Türk Müziğine ilgi duydu. Lise yıllarında Şerif İçli ile tanıştı. 1944'te İstanbul Üniversitesi Eczacılık Okulu'na girdi. Bir yandan da Mesut Cemil ve Cevdet Kozanoğlu'nun teşvikleriyle Türk Müziğine olan ilgisi derinleşti. 1946'da Ankara Radyosunda ilk solo icrasını gerçekleştirdi. 1951'de İstanbul'a geldi. İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Müziği icra heyetine girdi. 1972'ye dek eczacılık ve Türk Müziği faaliyetlerini bir arada yürüttü. 1974-84 yılları arasında TRT yönetim kurulu üyeli görevini yürüttü. 1990'da yaş haddi nedeniyle emekli oldu. İstanbul Eczacı Odası Klasik Türk Müziği Korosunu yönetti. İstanbul'da yaşamaktadır.

Sipahi, Nesrin.



1933 yılında Yeşilköy'de doğdu. Babası

Cibali Tütün Fabrikasında Mamul Tütün Şube Müdürü idi. İlkokulu Yeşilköy, Ortaokulu Bakırköy'de okudu. Daha sonra sanat okuluna giderek biçki dikiş kısmından mezun oldu. Radyodan babasının çok sevdiği Zeki Müren'i dinlerdi. İlk derslerini tanıdıkları olan udi bestekar Ahmet Nuri Canaydın'dan aldı. Onun tavsiyesi ile İstanbul Radyosuna müracaat etti ve kabul edilerek emisyonlara başladı. 1953 yılında Ankara Radyosu'na stajyer sanatçı olarak girdi ve burada aynı zamanda ders almaya devam etti. Bir müddet sonra 1. sınıf sanatçı oldu. 1963 yılında Ankara Radyosu'ndan ayrılıp Casablanca Gazinosu'nda işe başladı. Daha sonra diğer gazinolarda da çalıştı. Amerika dâhil birçok yurtdışı turne ve yurtiçi turneleri yaptı. Bazı filmlerdeki şarkıları seslendirdi ve Kalbimdeki Serseri adlı filmde de Tamer

Yiğit ile başrol oynadı. Kaset ve Longplay'ler yaptı. 1991 yılında gazino hayatını kapattı.

Torun, Mutlu.



Prof. Ud ve gitar sanatçısı, besteci Mutlu Torun 1942'de Ankara'da doğdu. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Mimarlık Bölümü'nü bitirdi. İ.T.Ü. Türk Musıkîsi Devlet Konservatuarı'nda öğretim üyeliği yaptı. Mevlevî âyini, ilahi, saz eseri, şarkı, film ve reklam müzikleri gibi formlarda tek ve çok sesli eserler besteledi ve bunlardan bazıları ödül aldı. Ud icrasında Şerif Muhittin Targan ve Tanburi Cemil Bey ekolünün takipçisi olarak tanındı. Haliç Üniversitesi Türk musikisi konservatuvarında öğretim görevlisidir. Gelenekle Geleceğe ve Görerek Dinleyerek isimli iki adet ud metodu yayınladı.

Yakarçelik, Tülin.



1940 yılında İstanbul Anadolu Kavağı'nda dünyaya geldi. Babasının bir işi nedeniyle oturdukları Yalova'da ilkokula başladı. Geçirdiği bir hastalık nedeniyle deniz havası alması tavsiye edildiğinden ve babasının da uzun yol çarkçıbaşı olması nedeniyle 3 yıl denizlerde gezdi. Uzakdoğu dışında gitmediği ülke kalmadı. 10 yaşındayken ilk müzik derslerini Lâika Karabey'den aldı. 3 yıl aradan sonra Beşiktaş Atatürk Kız Lisesine kaydoldu. Bu arada aklı müzikteydi. Neticede müziği tercih ederek Konservatuara girdi. Şefik Gürmeriç'ten üslup dersleri aldı. Münir Nurettin Selçuk'un derslerine de girdi. Konservatuar öğrencisi iken özel olarak solfej dersleri verdi. 1960 yılında

radyoda çalışmaya başladı. 1961 yılında Kamil Çelik ile evlenerek Yakar olan soyadını Yakarçelik olarak değiştirdi. İki çocuğu oldu. Şan Sineması konserlerine katıldı. Bazı Türk filmlerinin şarkılarını söyledi. 1983 yılında emekli olana kadar radyoda çalıştı. 2006 yılında eşini kaybetti. Halen İstanbul Kurtuluş'taki evinde emekli hayatını sürdürmektedir.

Yavaşca, Alaeddin.



1 Mart 1926'da Kilis'te doğdu. Prof.Dr.

Alaeddin Yavaşca'nın musiki hayatı; doğduğu ve ailece bağlı bulunduğu Kilis'te küçük yaşlarda başlamış, daha 8 yaşındayken o sıralarda Ortaokulda hoca olan Zihni Çelikalp'ten Batı Mûsikisi keman dersleri almış, İstanbul'a gittikten sonra, Saadeddin Kaynak, Münir Nureddin Selçuk, Dr. Suphi Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel, Zeki Arif Ataergin, Nuri Halil Poyraz, Refik Fersan, Mesud Cemil, Ekrem Karadeniz, Dede Süleyman Erguner, Dr. Selahaddin Tanur, Hakkı Süha Gezgin, S.Ziya Özbekkan, Fehmi Tokay, İ.Hakkı Nebiloğlu, Salih Murat Uzdilek, Artaki Candan gibi üstadlardan istifadeler sağlamış, İstanbul Belediye Konservatuvarı, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı, İstanbul Üniversitesi Korosu gibi kuruluşlarda icra kabiliyetini ve musiki bilgisini geliştirdikten sonra 1950 yılında açılan imtihanı kazanarak İstanbul Radyosunda solist icracı olmuş, zamanla Türkiye Radyolarında ve TRT Bünyesinde “Danışma, Denetleme ve Repertuar Kurullarında üyelik ve başkanlık dâhil önemli görevler almış. 1967'den bu yana solistliği yanında Koro Yöneticiliği de (Klasik Türk Musikisi Erkekler Korosu ve Beraber Şarkılar)yapmıştır. Ayrıca belirli zaman aralıklarıyla Türkiye Radyolarına alınan stajyerlerin hocalığını yapmış ve onların sanatçı olmalarını sağlamıştır. Bu faaliyetlerinin dışında Milli Eğitim Bakanlığının “Türk Musikisi Araştırma, Değerlendirme ve İnceleme Kurulunda, Devlet Planlama'nın 5. Beş yıllık Türk Musikisi Eğitimi Komisyonunda üyelik hizmeti vermiştir. Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, Türk musikisinde Devlete Bağlı ilk Konservatuvarın kurucuları arasında yer almış, 1976'dan itibaren Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının Yönetim Kurulunda ve Öğretim Kadrosunda çalışmıştır.

EK B – Görüşmelerden Derlenen Belgesel Film Örnekleri – DVD

İçindekiler

- Biyografik Belgesel: Münir Nurettin Selçuk ve Vecihe Daryal Belgeseli.
- Otobiyografik Belgesel: Ahmet Hatipoğlu, Cüneyd Kosal, Erol Deran, İnci Çayırılı, Nesrin Sipahi, Rıza Rit, Sadun Aksüt, Selma Ersöz Belgeselleri.
- Tematik Belgesel: Türk Makam Müziğinin Eğitim ve Nakli Belgeseli.



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad	: Togay Şenalp
Doğum Yeri ve Tarihi	: 23 Eylül 1974
E-Posta	: togaysenalp@gmail.com
Lisans	: Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi
Yüksek Lisans	: Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü TV Gazeteciliği Yüksek Lisans Programı

Yayın ve Patent Listesi :

- EHESS Paris, 2006, “*Crise d’Identité Musicale en Turquie; Passage de Maqam Rast à C Majeur déguisé en Çargah.*” bildiri sunumu.
- *Usûlünce Müzik*, 2007, Kültür Bakanlığı destekli belgesel film.
- Orkestra Dergisi, 2008, *Televizyon Dizilerinde İstanbul Müziği*.
- İTÜ Cüneyd Orhon Uluslararası Kemençe Sempozyumu 3 Aralık 2010, Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz ile “*Cüneyd Orhon’da Kemençe ile Refâkat*” konulu bildiri sunumu.
- *Caz ve Hicaz*, 2012, Kültür Bakanlığı destekli belgesel film.

