

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ PROGRAMI**

**MEŞK SİSTEMİ, TÜRK MUSİKİSİNE KATKILARI VE
GÜNÜMÜZE YANSIMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Harun GÜRBÜZ**

**Danışmanı
Yard.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ**

İstanbul – 2010

ÖNSÖZ

“Türk Musikisinde Meşk Geleneği, Musikimize Katkıları Ve Günümüze Yansımaları” isimli araştırma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Yüzyılları aşan tarihe sahip Türk Musikisi’nin geçmişindeki “meşk” geleneği, sanat eğitimlerinin temeli olan usta-çırak ilişkisi olmakla beraber, kendine has bazı özellikler taşımaktadır. Toplumsal değişimler ve çağın getirdikleriyle zaman içinde uygulanması bittiği düşünölen bu eğitim geleneği, aslında şekil değiştirerek yaşamaktadır. Çalışmamızda, bu eğitim geleneğini ve meşk geleneği zincirinin yaşayan son halkalarından olan Alâeddin Yavaşça’nın ders işleme metodunu model olarak bir karşılaştırma yaptık. Bu karşılaştırma ile meşk geleneğinin çağın şartları içinde nasıl değişerek devam ettiğini tespit etmeye çalıştık.

Araştırmanın her aşamasında desteğini esirgemeyen danışmanım T.C. Haliç Üniversitesi öğretim üyesi Yard.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ’ye, her soruma yılmadan cevap veren, derslerinde çekim yapmama izin vererek bu çalışmanın gerçekleşebilmesini sağlayan Prof.Dr.Alaeddin YAVAŞÇA’ya, değerli görüşlerini benden esirgemeyen Prof.Erol DERAN, Prof.Mutlu TORUN ve Prof.Ş.Şehvar BEŞİROĞLU’na ve öğrenim hayatım boyunca bana emeği geçen tüm hocalarıma teşekkür ederim.

İstanbul 2010

Harun GÜRBÜZ

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL VE TABLO LİSTESİ	iv
ÖZET.....	v
SUMMARY	vi
1. GİRİŞ	1
2. TÜRK MUSİKİ TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ	2
2.1. Osmanlı Öncesi Türk Musikisi	3
2.2. Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi	7
2.2.1. XV. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi.....	8
2.2.2. XVI. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi	10
2.2.3. XVII. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi	11
2.2.4. XVIII. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi.....	16
2.2.4.1. Klasik Türk Musikisi'nde III. Selim Ekolü	18
2.2.5. XIX. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi	21
2.2.6. XX. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi.....	27
2.3. Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Klasik Türk Musikisi	29
3. TÜRK MUSİKİSİ'NDE BİR EĞİTİM YÖNTEMİ OLARAK MEŞK	35
3.1. Meşk ve Usûl, Güfte, Hafıza İlişkisi	37
3.2. Meşkin Diğer Özellikleri.....	39
3.3. Türk Musikisi'nde Kullanılan Vurmalı Sazlar.....	28
4. KLASİK TÜRK MUSİKİSİ'NDE EĞİTİM KURUMLARI VE MEŞKİN KULLANIMI.....	43
4.1. XX. Yüzyıl Öncesi	44
4.1.1. Enderun	44
4.1.2. Mehterhane.....	46
4.1.3. Mevlevihaneler.....	47
4.1.4. Özel Meşkhaneler.....	49
4.2. XX. Yüzyıl	50
4.3. Geçmişten Günümüze Meşk Zinciri	53
5. TÜRK MUSİKİSİ MEŞK ZİNCİRİNİN SON TEMSİLERİNDEN ALÂEDDİN YAVAŞÇA'NIN DERS UYGULAMASINDA MEŞK GELENEĞİ	57
6. SONUÇ.....	64
KAYNAKÇA	66

EKLER.....	70
ÖZGEÇMİŞ.....	86

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 5.1. Alâeddin Yavaşca'nın bağlı bulunduğu meşk zinciri	59

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 2.1. Mecnûa-i Sâz ü Söz ve "Turc 292" yazmalarında müzik eseri tür ve sayıları	13
Tablo 3.1. Alâeddin Yavaşca'nın ders işleme prensipleri ile "Meşk" sistemindeki prensiplerin karşılaştırılması.....	63

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Harun GÜRBÜZ
Anasanat Dalı : Türk Müziği
Programı : Türk Müziği
Tez Danışmanı : Yard.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2010

KLASİK TÜRK MUSİKİSİNDE MEŞK GELENEĞİ, MUSİKİMİZE KATKILARI VE GÜNÜMÜZE YANSIMALARI

ÖZET

Müzik eğitiminin esası, tüm sanat eğitimlerinde olduğu gibi usta-çırak ilişkisine dayanır. Öğrenci kendisini eğiten kişiyi ve kişileri taklit etmek yoluyla beceri kazanır. Kendi üslubunu kazanması daha sonra gerçekleşir. Bu sanatçının ustalığa doğru adım attığı dönem olarak kabul edilir.

Türk Musikisi'nde yüzyıllardır uygulanan usta-çırak ilişkisiyle yapılan musiki eğitimine "meşk" adı verilmiştir. Bu eğitim yöntemi, uygulandığı kurumlarla, uygulanan yöntemlerle vazgeçilemez olmuş, Türk Musikisi'nde dönem dönem nota sistemleri bulunmuşsa da, meşk sisteminin musiki eğitimindeki vazgeçilmezliği yüzünden musiki eğitiminde nota kullanılmamıştır.

Bu çalışmada, Meşkin usûl, güfte ve hafıza ile olan ilişkisi, meşkte hafızaya verilen önem, meşkte usûle verilen önem, meşkte üslûp Kazandırma, meşkte repertuar kazandırma, meşkte musiki kültürü kazandırma, özellikleri olduğu anlatılmıştır. Meşkte aranan sadakat, gurur, liyakat, meşakkat kavramları açıklanmıştır. Günümüze ulaşan meşk zincirinin son halkası kabul edilen Alâeddin Yavaşca'nın verdiği repertuar dersleri model alınarak, Günümüzde Türk Musikisi Konservatuvarlarında repertuar derslerinin uygulanmasında, meşk geleneğinin izleri araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Musikisi, Meşk, Alâeddin Yavaşca.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Harun GURBUZ
Field : Turkish Music
Program : Turkish Music
Supervisor : Asst.Prof. Çetin KÖRÜKÇÜ
Degree Awarded and Date : Master – June 2010

THE TRADITION OF MEŞK IN CLASSICAL TURKISH MUSIC, INFLUENCE & REFLECTION ON OUR MUSIC

ABSTRACT

The essence of musical education is based on master-apprentice relationship just as it happens in all other art trainings. The student develops his skills with imitating the person or people who train him. Achieving his own style takes place later on. It is assumed as the period that the artist passes into being proficiency.

"Master-apprentice relationship" the education method of "Musiki" which means the Turkish traditional music and which has been utilizing for centuries is also called as "Meşk". This method of education has been indispensable for the foundations who have been using it, and notes haven't been used because of indispensability of Meşk system in Turkish traditional music, even though the notes rarely been used.

This study contains topics such as the relation of Meşk with manner, lyrics and memory; importance of memory for Meşk; saving style in Meşk; saving repertoire in Meşk; and saving Musiki culture in Meşk. Alaeddin Yavaşca's Musiki lessons that is assumed as the final link of Meşk chain which has reached to present day has been modeled in this study, and footprints of Meşk tradition has been traced in terms of present Turkish Musiki Conservatories.

Keywords: Turkish Traditional Music (Musiki), Meşk (practicing Turkish traditional music), Alaeddin Yavaşca

GİRİŞ

Bugün usta-çırak ilişkisi olarak anılan öğrenim yöntemi, tüm sanatlarda ana öğrenme şeklidir. Türk Musikisi'nde eğitim de, "meşk" adı verilen yöntemle verilirdi. Bu yöntem hem bir eğitim hem bir aktarım metoduydu. Sadece bir eserin hocadan öğrenciye aktarımını kapsamaz, hocanın, musiki tavrı, bilgisi, ahlakının, dünyaya bakış açısının da aktarımıydı. Yıllar süren meşk süreci içerisinde öğrenci pişerek sanatkâr olurdu. Bu kültürel aktarım zinciri sadece musikide değil, bir çok sanat dalında (hat, nakkaş, tezhip, raks) kullanılmıştır.

Anlaşılabacağı gibi sanat dallarında meşk uygulamasının başlangıcı öğrencinin aktarılan bilgiyi aynen taklit edebilmesidir. Ancak meşki sıradan bir taklit olarak görmek, ilkel bir yöntem veya pedagojik bir yaklaşım olarak nitelendirmek, Türk Musikisi'nin başlangıcından beri geçen yüzyıllar boyunca nesilden nesile aktarılmasını, zaman içinde gelişerek kendine özgü bir kimlik kazanmasını, yaşamasını sağlayan meşki ve meşk zincirini küçümsemek olur. Bu açıdan bakıldığında meşk nesiller arası bir köprü, musikinin ahlaki ve estetik değerlerini geleceğe taşıyan bir olgudur.

Çalışmamızda meşkin tarihi anlamına gelen Türk Musikisi tarihini kısaca anlatmaya çalıştıktan sonra, meşkin özelliklerine deyinacağız. Meşkin tarihte hangi mekânlarda nasıl uygulandığı bilgisini vererek, bugün konservatuarlarda işlenen icra derslerini, meşk zincirinin yaşayan son temsilcilerinden Alâeddin Yavaşca'yı model alarak inceleyerek, günümüzde de meşkin uygulanıp uygulanmadığı, zaman içerisinde nasıl bir değişime uğradığı, bu yöntemden günümüzde daha başka nasıl faydalanabiliriz sorularına cevap arayacağız.

2. TÜRK MUSİKİ TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ

Çağlar öncesinden gelen kültür mirasımız Türk Musikisi, makamları, usûlleri, çalgıları, sesleriyle dünyadaki müzikler arasında özel bir yere sahiptir. İslâmiyet öncesi Türk Musikisi ile ilgili kaynakların eksikliği, İslamiyet öncesi Türk Musikisi hakkında bir fikir ortaya konmasını engellemektedir. Orta Asya'dan gelip, önce Maverâ-ül-nehir'e, sonra Anadolu'ya yerleşen Türkler, bu bölgeleri yurt edinerek Avrupa, Asya, Afrika topraklarına doğru genişlemişler ve burada yaşayan farklı kültürler ile İslam kültürünü harmanlayarak yeni bir medeniyet oluşturma yoluna gitmişlerdir. Günümüzdeki Türk Musikisi'nin oluşumunu bu dönemlerde aramak doğru olacaktır.

“İslâmiyetin yükselişiyile beraber, Al Kindî (801-873) gibi İslâm bilginleri tarafından; Pisagor (m.ö. 582-500), Sokrates (m.ö. 470-399), Eflâtun (m.ö. 428-347) ve Aristo (m.ö. 384-322) gibi Antik Yunan felsefecilerinin eserleri tercüme edilerek, bunların özümsemiği yepyeni bir kültürel akımın etkisinde, Geleneksel Türk Mûsikîsinin oluşmuş olduğu saptanmaktadır.”(Yarman, 2002)

Türklerin İslamiyet'i kabulü ile birlikte Arap ve Fars kültürlerinin etkileri kültürlerinde görülmüştür. Türk kültürü ile başta Arap, Fars ve bölgede yaşayan diğer kültürler arasında önemli alışverişler yaşanmıştır. Kültürde yaşanan bu etkileşimlerin izlerini bugün Türk Musikisi terminolojisinde de somut olarak görmek mümkündür. Yegah, Dügah, Segah, gibi Farsça perde adları, günümüz Türk Musikisi nazariyatında büyük ve küçük mücennep olarak verilen aralıkların sembolü olarak Arapça büyük ve küçük manasındaki kebir ve sagir sıfatlarının ilk harfleri olan K ve S kullanılması bu etkileşime verilebilecek örneklerdendir.

“VIII. ve XIII. yüzyıllarda gelişerek Endülü's'ten Çin'e ve Orta Afrika'dan Kafkaslar'a kadar geniş bir alanda yaygınlaşan Orta Doğu müzik kültürü, XIV. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. XV. yüzyılda ise artık yavaş yavaş eski önemini kaybetmeye başlamış ve başta Türkler, Araplar ve Farslar olmak üzere çeşitli

Müslüman toplumlar, daha kişisel karakterde kendi yapılarını kurmaya başlamışlardır.”(Can, 2001: 1)

Türk Musikisi Tarihini anlatımlarında farklı şekilde dönemlere bölerek anlatıma gidildiği görülmüştür. Çalışmamızın kapsamı bu tartışmalara girmek olmadığından, Türk Musikisi tarihini anlatırken, bu kültürü devraldığımız için Osmanlı dönemini yüzyıllar içinde, Osmanlı öncesini ise tek bir başlık altında anlatmayı tercih ettik. XX. yüzyılda Klasik Türk Musikisi’ni Osmanlı Dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti olarak iki farklı başlıkta ele aldık.

2.1. Osmanlı Öncesi Türk Musikisi

Osmanlı Öncesi Türk Musikisi için söylenebilecek pek az şey vardır. Bu dönemde üretilen müzik eserlerinden elimize ulaşanları kısıtlı sayıdadır. Bu yüzden, bu dönemi yorumlarken daha çok, o dönemde yazılmış nazariyat kitaplarına ve daha sonraki yüzyıllarda kaleme alınan eserlerdeki değinmelerden yararlanılmaktadır. Türk Musikisi’nin filizlendiği ilk yıllar, müziğin temellerinin atıldığı yıllardır diyebiliriz.

“Özellikle Geleneksel Türk Mûsikîsi ile ilgili nazariyata dayanan eldeki ilk veriler, bizi Al Fârâbî (873-950) dönemine götürmektedir. Türk kökenli olduğu düşünülen bu bilginin, Orta Asya coğrafyasında zamânının kültürel birikimlerini özümseyerek, o dönemki uluslararası bilim dili Arapça ile birçok başka eserinin yanısıra, mûsikî nazariyatını konu edinen; eski Yunan filozofu Pisagor’un çalışmalarından esinlenerek yazdığı, ‘Kitâbü’l Mûsikî’ül Kebir’ adlı bir edvarı bilinmektedir.”(Yarman, 2002)

Ozan Yarman’ın Bahsettiği Farabi’nin çalışmasından önce ve sonra da bu dönemde birçok önemli, Türk Musikisi’nin nazariyatının oluşmasını sağlayacak eserler yazılmıştır. Bu eserlerden Safiyyüddin Abdülmü’min Urmevi’nin “Kitabu’l-Edvar fi Mari’feti’in-negami ve’l-Edvâr” ve “er-Risâletü’ş-Şerefiyye fi’nisebi’t-Te’lifiiyye” isimli eserleri nazari bakımdan hem bir belge, hem de anlattığı 17’li ses sistemle bugün kullanılan 24 perdeli sistemin atası kabul edilir.

“Avrupalı müzikologlar Safiyyüddîn’in bu sistemini eserlerinde esas alan daha sonraki mûsikî nazariyecilerine ‘sistemistler’ adını vermişlerdir. Safiyyüddîn’in bu sistemi hakkında Sir C. Hubert Parry: ‘Tahayyül edilmesi bile

tasavvur edilemez derecede mükemmel ses dizisi' hükmünü vermiştir." (Uygun, 1999: 44-45)

Bu dönemde birçok nazariyatçı yaşamışsa da en önemli nazariyatçılar ve eserleri şunlardır:

Farklı Yazarlar (İhvan-ı Safa Risaleleri)*

Kindi (ö.879) (Risale fi ecza habariyye fi'l Musika) – (Risale fi'l-Luhun ve'n-Nagam) – (Kitabu'l-musavvi-tati'l-veteriyye) – (Risale fi hubr sinâati't-te'lif). (Uygun, 1999: 45)

Farabi (ö. Ms. 950) (Kitabu sinâati ilmi'l musika). (Uygun, 1999: 20)

İbn-i Sina (ö. Ms. 1036) (Eş-Şifa), (En-Necat). (Uygun, 1999: 21)

Nasırriddin Tusi (ö.1273) (Risaletü.l-Muiniyye).(Uygun, 1999: 20)

Abdülkadir Maragi, (ö.1435) (Cami'ul-Elhan), (Makasid'ul-Elhan), (Şerh'ul-Kitab'ul-Edvar), (Fevaid-i Aşare), (Zebdet'ul-Edvar), (Kenz'ül Elhan). (Öztuna, 1987: 77)

Klasik Türk Musikisi'nin bir dalı olan Mehter müziğinin tarihi, Türklerin İslâmiyet'i kabulünden çok öncelere dayanmaktadır. Kaynaklara göre mehter kurumu önce Göktürkler ve Uygurlarda yer alırken, sonrasında Selçuklu ve Harzemlilere geçmiştir. Anadolu'ya geldikten sonra Selçukluların devam ettirdiği bu gelenek, Osmanlılara geçmiştir. Bu dönemde gerek usûl, gerekse makamsal kaidelere uygun yapılan bu methe müziği, Türk Musikisi'nin bir dalı olmuştur. (Bu gelenek aynı zamanda Avrupa'da ki bandonun kurulmasına yol açmıştır.)

"İslâm mûsikî müelliflerinden bâzısının eski Türk mûsikîsi hakkında verdikleri bilgilere göre, Türkler'in Arab ve Acemîer'den ayrı, millî bir mûsikîleri olduğuna hükmedebiliriz. Türkler'in mûsikî aletleriyle icra ettikleri terennümlere 'Gök', sesle okuduklarına 'ır' ve 'Dule' derlerdi. 'Gök'lerin adedi senenin günlerine müsâvî olmak üzere 366 olup, her gün Hakan'ın huzurunda bunlardan birinin terennümü teşrifat gereklerindendi. Yalnız bunlardan 9 tanesinin her gün terennümü alışıl gelmiş bir âdetti."(Özkan, 1987: 18)

Her kültürde inanç ve müzik önemli iki unsurdur. İslâm kültüründeki ezanın ve Kur'an'ın makamlı olarak okunmaya başlanması, makam ve prozodi bilgilerinin bilinçli olarak gelişmesine yol açmıştır. Kültürler arasındaki etkileşim, fikri çeşitlilik

* Ayrıntılı bilgi için bakınız, (Çetinkaya 2001)

ve gelişimi sağlamış, edebi ve fikri ürünler, tasavvufi fikirler, dini müziğin yalnızca ilahi formu içinde kapalı kalmasını önlemiş, makam müziği bestekârlarının ve eserlerinin ortaya çıkmasında rol oynamıştır. Dini müziğin gelişmesine katkısı olan en önemli kurumlardan biri de tekkeler olmuştur.

“İnançsal müzik alanında tekke müziği, cami müziğinden daha hızlı bir gelişme gösterdi. Daha çok sanat müziği türüne giren kentsel tekke müziğinin en önemli iki temsilcisi Mevlâna (1207-1273) ve oğlu Sultan Veled (1227-1312) idi. Her ikisinin de rebab çaldıkları birer söylenti olarak bilinmektedir. Daha çok halk müziği türüne giren kırsal tekke müziğinin başlıca temsilcileri ise Tabtuk Emre (13. yy.), Yunus Emre (1240-1320) ve Şeyyad Hamza’ (13. yy.) dir. Bunlardan Tabtuk Emre’nin ‘Şeşta’ denilen ‘altı telli’ bir çalgı çaldığı bilinmektedir. İster sanat müziği ister halk müziği türüne girsin, Türk tekke müziğine, insan sesine, çalgıya ve dansa birlikte yer veren eski Orta Asya Türk dinsel müziği geleneklerinin çok büyük etkileri ve katkıları oldu. Daha çok sanat müziği anlayışının egemen olduğu Mevlevi tekkelerinde insan sesinin yanında giderek ney, rebab, kudüm vb. çalgılara; daha çok halk müziği anlayışının egemen olduğu bektâşi tekkelerinde ise insan sesinin yanında giderek şeşta, bağlama (saz), çeng ve defe önem verildi.”(Uçan, 2000: 43)

Şiirler gelişip çeşitlendikçe, bunların bestelenmesiyle musiki formları sayısı arttığı gibi, usuller (genellikle eklemeli olarak) büyümüş, dini-tasavvufi musiki başlamıştır. Mevlana Celaleddin Rumi’nin oğlu Sultan Veled (1226-1312) edebiyat ve tasavvufun yanı sıra müzik ile de uğraşmış, bestelerinden üç saz eseri günümüze kadar gelmiştir.

“Türk Musikisi’nde bugün elimizde notaları bulunan en eski eserler, Safiüddin’e ve Konyalı Sultan Veled’e ait olmak üzere, XIII. asrın 2. yarısına aittir. Şu andaki tetkiklerimize göre kesin şekilde XIV, asra mâl edilebilecek zamanımıza notası gelmiş bir Türk Musikisi, eseri yoktur. Bununla beraber, aşağıda XV. asrın ilk yarısında göreceğimiz Abdülkaadir’in bestelerinin bir kısmı, belki mühimce bir kısmı, XIV. asra ait olmalıdır. Ama, bunların hangilerinin XIV., hangilerinin XV. asırda bestelendiklerini söylemek mümkün değildir.”(Öztuna, 1987: 74-75)

Yılmaz Öztuna’nın değindiği Safiüddin’e ait eserler Nevruz/Remel beste ile Bayati Peşrevi olarak anılan eserlerdir. Sultan Veled’e ait olduğu kabul edilen günümüze ulaşmış 3 eser ise şunlardır; Acem Peşrevi, Irak Saz semaisi, Segah İlahi (Şem-i ruhuna güfteli).

XIV-XV. yy.'larda yaşayan Abdülkâdir Merâgi (1360-1435) ile Türk Musikisi'nde verimli bir çağ açılır. Güney Azerbaycan'ın Meraga şehrinde doğmuştur. Hafız olup, Türk Musikisinin büyük bestekârı, müzik bilgini, aynı zamanda icracı (hanende ve sazende) olarak tanınır. Meragi'nin, yazılı kaynaklardan ve günümüze kadar gelen eserlerinden, deha sahibi bir bestekâr olduğunu anlamaktayız. Eserlerinde eski teorisyenlerin görüşlerine yer vermesi, kabul etmediği görüşleri belirtmesi ve neden bu görüşlere katılmadığını açıklaması verdiği eserlerin değerini bir kat daha arttırmaktadır.(Bardakçı, 1986: 22)

“Abdülkaadir'e bir hayli eser isnâd edilmiştir. Fakat ancak aşağıda -bugün elimizde notaları bulunan- şu 30 parçanın ona ait olduğu söylenebilir (diğerleri sonraki bestekârlara aittir).

“Rast Sof yan Kâr-ı Haydar-Nâme, Rast Devr-i hindî Kâr-ı Muhteşem, Rast Muvaşşah (24 beyit, Arabca güfte), Rast Sof yân Nakış Beste, Rast Fer' Nakış Beste, Rast Devr-i Hindî Nakış Beste, Rast Hafif Nakış Beste, Rast Nakış Aksak Şamâî, Rast Nakış Yürük Semaî, diğer bir Rast Nakış Yürük Semaî; Pençgâh Hafif Kâr-ı Murassa, Pençgâh Değişmeli Aksak Semaî, Pençgâh Aksak Semaî, Pençgâh Nakış Yürük Semaî, Acem Yürük Muhammes Kâr, Acem Nakış Yürük Semaî, Irak Düyek Kâr, Irak Nakış Yürük Semaî, Mahûr Hafif Kâr-ı Murassa, Mahûr Hafif Kâr, Sabâ Nîm Sakiyi Değişmeli Kâr, Sabâ Nakış Yürük Semaî; Arazbar Nakış Yürük Semaî, Hicaz Sakiyi Kâr, Hüseyin Muhammes Kâr, Neva Hafif Kâr-ı Tuhfe, Nihâvend Devr-i Hindi Kâr, Nikriz Nakış Sengîn Semaî, Segah Ağır Hafif Kâr-ı Şeş-Âvâz (medhiye), Uşşak Hafif Kâr.”(Öztuna, 1987: 77-78)

XV. yüzyıla gelindiğinde musiki geniş bir bölgede, farklı devletlerin himayesinde varlığını sürdürmektedir. Örneğin, Timur'un oğlu Şahruh'un iktidarı döneminde (1405-1447) Herat kenti daha sonraki yüzyılları etkileyecek önemli bir sanat şehridir. Hüseyin Baykara'nın hükümdarlığında (1438-1506) bu durum devam eder.

“Abdülkaadir'in elyazısı ile olan 2 nüsha İstanbul'da Nuruosmaniye'de (no. 3.644) ve Oxford Üniversitesi'ndedir (Bodleian, Marsh, no. 282). İstanbul nüshası 1415'te Sultan Şâhruh için yazılmıştır (bu nüshanın bir kopyası Arel Kütübhânesi'ndedir). Mahaasidü'l-Elhân (Nağmelerin Maksadları), -yukarıda anıldığı gibi- II. Murâd adına yazılmıştır. II. Murâd için müellif elyazısı ile yazılmış 2 nüshadan biri Rauf Yekta Bey Kütübhânesi'nde (bugün torunu Yavuz Yektay'da ve

emaneten İ.B. Süreلسan'da); diğeri de Hollanda'da Leiden Üniversitesi'ndedir (Or. 270-71). Oxford'da da değerli bir nüsha mevcuttur (Bodleian, Ousalay, 385). Mekaasıd, aslında 1419'da Şâhruh'un oğlu -büyük san'atkâr ve bilgin- Baysungur Mîrzâ adına 1418'de yazılmış, sonra biraz değiştirilerek 3 yıl sonra -caize almak ve arz-ı tazimatta bulunmak için- henüz tahta geçen II. Murâd'a sunulmuştur.” (Öztuna, 1987: 78)

Maragalı Abdülkadir'in, Makasıd'ul-Elhan'ın farklı nüshalarını Sultan Şâhruh'a ve II. Murat'a ithaf ederek sunması bu hükümdarların musikiye verdikleri değerin göstergesi olmasının yanı sıra, aynı musikinin birbirine uzak iki sarayda icra ve himaye edildiğini göstermektedir. Bu dönemden Hüseyin Baykara'nın ve Ali Şîr Nevâi'nin eserlerinin küçük bir kısmı günümüze ulaşmıştır.

“Anadolu'nun, Diyâr-ı Acem'in, Horasan'ın ve Mâverraünnehr'in ilim ve kültür merkezleri hâline geldiği 15. ve 16. yüzyıllarda, Türk Mûsikîsi adıyla tanıdığımız müzik türünün alt yapısı iyice hazırlanmış ve nazarî temelleri atılmış görünmektedir. Bundan başka, Geleneksel Türk Mûsikîsi'nin icrâsında çarpıcı bir dönüşüm yaşanmış, ümmü'l makâmat (makamların anası) olan Rast dizisini eskiden beri târif etmek üzere kullanılan Yegâh, Dügâh, Segâh, Çargâh, Pençgâh, Şeştgâh, Hetfgâh, Heştgâh adlı sesler; çalgılar için ses sahasını genişletmek maksadıyla, makâmın kararı olan yegâh perdesi bir tam dörtlü aralık tize göçürüldüğünden, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Pençgâh Nevâ, Âşiran / Şeştgâh Hüseyinî, Evc / Segâh-ı Sâni (Eviç) ve Gerdâniye adlı seslere izdüşürülmüştür. Daha sonra Rast dizisindeki sesler, bugün tanıdığımız şeklini, yani Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî Âşiran, Eviç ve Gerdâniye hâlini almıştır.”(Yarman, 2002)

2.2. Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi

XIII. yüzyıla kadar gelişerek geniş bir coğrafyaya yayılan (Endülüs'ten Çin sınırına, Kafkaslar'a) Orta Doğu müzik kültürü, XIV. yüzyılda zirveye ulaşmış, XV. yüzyılda ise artık Türkler, Araplar ve Farslar olmak üzere çeşitli Müslüman toplumlar, daha kişisel karakterde kendi yapılarını kurmaya başlamışlardır. XIV. yüzyılın başında (1299) Anadolu'da kurulan Osmanlı Devleti, kısa bir süre içinde güçlenerek imparatorluğa dönüşürken, müzikten mimariye her alanda kendi kültürünü oluşturmaya başlamıştır. Ancak bugün, kaynak eksikliği, Osmanlı

tarihi'nin sanatı, kültürü ve diğer alanlarının aydınlatılması konusunda bir eksiklik olarak araştırmacıların karşısına çıkan bir sorundur.

“Doğu kendini tanımlama ihtiyacı duymamış, yazmamıştır. Bir iki istisnası bir yana bırakılırsa, Osmanlıların musikisi de bunun dışında değildir. Osmanlı musikisinde kendini tanımlama ihtiyacı asıl ne zaman duyulmuştur? Bu ihtiyaç ondokuzuncu yüzyılın sonlarıyla yirminci yüzyılın başlarında, Osmanlı musikisinin Batı Musikisi'yle tanışmasından sonra kendini göstermiştir. Yani araştırma fikri ancak geleneğin tükenme noktasına geldiği bir dönemde doğmuştur. Osmanlı musikisinin tarihiyle ilgili bilgilere de o zaman ihtiyaç duyulmuştur. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarından günümüze kadar musiki tarihi ve kuramı yönünden de önem taşıyan birçok yazılı tarihî kaynak ve belge ortaya çıkarılmıştır.

...Yazılı kaynak eksikliği, bazı konularda da yokluğu, aslında yalnızca bu musikinin yapısı ve geleneklerinden kaynaklanan bir durum olarak da görülemez. Musikinin çerçevesini aşan, bütün Osmanlı kültürünü kuşatan bir olgu da söz konusudur. Sorun bir bakıma bütün 'doğu' ile ilgilidir. Çünkü 'doğu' kendi varlığını yeterince araştırmamış, kimliğini tanımlama ihtiyacını pek duymamıştır. Terim yerindeyse, kendinde (an sich) bir varlıktır doğu, kendini nesnelleştirememiş, kendi için (für sich) olamamıştır.”(Aksoy, 2003: 14-15)

Çalışmamızda Osmanlı müzik kültürünün tarihinden bahseden kısıtlı kaynakları inceleyerek, Klasik Türk Musikisi'nin zaman içinde gelişimini yüzyıllar içinde anlatmaya çalışacağız.

2.2.1. XV. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi

Doğu Musiki kültürü, Osmanlı'nın geniş topraklara yayılmaya başlamasıyla birlikte sahip çıktığı bir kültür hazinesi olmuş, “klasik” vasfını kazanması ise bu dönemden sonra gerçekleşmiştir. Osmanlı'nın sahip çıktığı bu kültürel mirasa kişisel karakterini katarak geliştirmesinin başlangıcı XV. yüzyıldır olarak kabul edilebilir.

“Bu yüzyılda, dönemin padişahlarının da himayesiyle ilim ve sanat hayatında çok parlak bir dönem yaşanmış, dünyanın çeşitli bölgelerinden birçok müzisyen, Osmanlı ülkesine gelerek başta İstanbul olmak üzere Edirne, Bursa gibi merkezlerde toplanmıştır. İlim ve sanata gösterilen bu ilginin sonucunda Türk müzik tarihinin ilk Türkçe kitapları yazılmaya başlamış ve çok sayıda eser üretilmiştir. Bu dönemden

itibaren yazılan müzik yazmalarında Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin çok kültürlü yapısının izlerini görmek mümkündür. Bu kaynaklar, gerek müzik teorisinin dayandığı farklı kültürlere uzanan kökleriyle gerekse terminolojisiyle bu etkileşimlerin en somut örnekleridir. Aşağıda müzik yazmaları ve bu yazmalarda yer alan farklı kültürlere ait dil, bölge, soy, etnik grup, ses sistemi ve batı etkileri gibi unsurlar açıklanmıştır.” (Levendoglu, 2005)

Bu devirde müziğin gelişimine katkıda bulunan kişilerden biri verdiği destek ve himaye ile II. Murat'tır(1403-1451). Her türlü sanat ve dilim dalını destekleyen II. Murat'ın himayesi sayesinde kıymetli eserler kaleme alınmıştır.

“İslâmiyet sancağını 14. yüzyıldan başlayarak devralan Osmanlı Devleti'nde, II. Murat'a (1404-1451) sunmuş olduğu 'Edvâr-ı Mûsikî'siyle bilinen Hızır bin Abdullah'ın; bu edvarı aynı yıllarda Türkçeye çeviren Amasyalı Şükrullah'ın (1388-1464) ve II. Murat'a itâfen yazdığı Muradnâme'sinde mûsikî ilmine bölüm ayırmış olan Bedr-i Dilşad'ın isimleri farkedilmektedir. Yine o dönemde yazıldığı bilinen nazari eserler arasında, Bedr-i Dilşad'a ait 'Nekâvetü'l Edvar', Merâgî'nin oğlu Abdülaziz Çelebi'ye ait bir başka 'Nekâvetü'l Edvar' ve Fetullah Şirvânî'nin edvarı bilinmektedir.”(Yarman, 2002)

XV. asrın 2. yarısından zamanımıza gelen notalar çok azdır. Musiki ve musiki kuramı konusunda yazılan eserler ise II. Murat devrindeki kadar çoktur.

“Fâtih'e ve II. Bâyezid ile Korkut Han'a bir çok müzikoloji eseri sunulur. Bu edvarların bir kısmı Arabca, bir kısmı Türkçe'dir, Farsça'lar daha azdır. Müzikolojide Safiyyüddîn'in yolu takib edilir ve geliştirilir. Abdülkaadir'in eserleri de kaynak sayılır. Fâtih'e sunulmuş ve ilim âleminde Fâtih Anonimi denilen ünlü Arabca edvar ile II. Bâyezid devrinde Seydi'nin Maildi, değerli müzikoloji eserleridir (bu ikincisi Türkçe). Bunlara Abdülkaadir Merâgî'nin oğlu ve torununun Fâtih ve II. Bâyezid için yazdıkları Farsça edvarlar eklenebilir. Fakat devrin en büyük müzikologu Lâdikli Mehmed Çelebi'dir. Bu müellif, Fâtih için Feihiyye'yi ve 1483'te II. Bâyezid için Zeynü'l-Elhân'ı Arabca kaleme alır; sonra bu ikincisini Türkçeye tercüme eder. Türk müzikolojinin henüz çok yüksek ilmî çizgide bulunduğunu gösteren eserlerdir.”(Öztuna, 1987: 78)

Aynı zamanda bu dönemde yaşayan II. Beyazıt ve oğlu Sultan Korkut Han, bestekâr kimliği ile eserler verirler, bu eserlerden bazı saz eserleri (peşrev ve saz semaîleri) zamanımıza kadar gelmiştir.

“15. yüzyılın sonlarına doğru, II. Bâyezid’in oğullarından Şehzâde Korkut ve Ahmet de, o dönemin seçkin mûsikîşinasları olarak göze çarpmaktadırlar. Şehzâde Korkut’a hocalık etmiş olan Zeynel Abidin ise, 16. yüzyılın başında tanınmış isimlerdendir.”(Yarman, 2002)

XV.yüzyılda musiki ve musikişinaslar hakkında kaynaklar az, bu nedenle de bilgi eksiktir. Ancak kabul edilmelidir ki, bu yüzyılda mutlaka bir çok, musikişinas ve bestekâr yetişmiştir.

“Daha başka kaynaklara bakarsak, bu dönemlerde yaşamış pek çok isimden söz edilmiş olduğunu görürüz.”Edirneli Sehi Bey’in şairler tezkeresi ile ‘Zeyl alâ Fasli’l-Ahiyyeti’l-Fityan’ adındaki eserde sözü edilen başlıca sanatkârlar şunlardır: Serezli Makamî, Manisalı Serin, Nizarî, Kastamonulu Kadı Şemsî, Tanburî Musluhiddin, İstanbullu Meşrebî Kalender, Mudurnulu Tanburî Zarî, Kopuz çalmakta çok usta olan Sagarî, Andelibî, Pur Bey, bunların çağdaşı olan Edirneli Ali ve Senaî hanendelikte şöhret sahibi idiler.”(Özalp, 1986: c.I, 135)

2.2.2. XVI. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi

Musiki hakkında yazılan teorik eserler XV. yüzyıldaki çizgide kalır, gelişmez, ancak XVI. yüzyıldan günümüze gelen eserler ve bestekâr adları XV. yüzyıla göre daha fazladır. Aziz Mahmud Hüdayi (1543-1628) ilahi ve tevşihleri, Hatip Zakiri Hasan Efendi (1550-1623), salatları, temcid ve münacaat ile mersiye’si bu dönem ve devamındaki yüzyıla ait güzel örneklerdir. Bu yüzyılda eser vermiş iki önemli isim kâr formundaki eserleri ile Şeyh Abdülali Efendi ve (XVI.yy.) Kırım Han’ı Gazi Giray Han’dır(1554-1607). Türk şiirinde de önemli bir şahsiyet olan Gazi Giray Han’ın iyi bir enstrümantist olması nedeniyle, daha çok saz müziğine ait eserler verdiği düşünülmektedir.

“Asrın sonlarında iki büyük bestekâr yetişir: sözlü (güfteli) eserlerde Şeyh Abdülalî ve saz eserlerinde Kırım hanı II. Gazi Giray. XVI. asırdan kalan başka bestekârların eserleri, anonim eserler de vardır. “Rumeli Türküleri” denen bir kısım akıncı türküleri de bu asra aittir. Fakat XVII. asırdaki eser zenginliği yoktur. XVI. asırdan zamanımıza çok az eser kalabilmiştir. Abdülkaadir’e nisbetle “Hâce-i Sâni = İkinci Üstad” denen Abdülalî Efendi’nin 4 büyük ve muhteşem parçası bu arada anılabilir: Rast Hafif Kâr-ı Şevk-Nâme, Segah Hafif Kâr-ı Murassa, Eve Hafif Kâr-ı Murassa “Hevây-ı Bâğ” ve Sabâ Nakış Aksak Semaî “Nâka-i Leyli” (bestekâr,

1575'e doğru ölmüştür). II. Gazi Giray'dan (1554-3.3.1608, saltanatı: XII. 1588-X.1596 ve XII. 1596-3.3.1608) zamanımıza gelen eserler arasında-. Muhammes Bayatî-Arabân Peşrevi ve Saz Semaîsi, Fâhte Hüzzâm Peşrevi ve Saz Semaîsi, Devr-i Kebîr ve Düyek 2 Mahûr Peşrevi ve Saz Semaîsi, Sakiyi Muhâlif-i Irak Peşrevi ve Saz Semaîsi, Devr-i Kebîr Şedd-i Araban Peşrevi ve Saz Semaîsi, Sakiyi Zengûle Peşrevi ve Saz Semaîsi Darb-ı Fetih Zîrefkend Peşrevi ve Saz Semaîsi, Evsat Gerdaniye Peşrevi ve Saz Semaîsi, Zencîr ve Sakiyi 2 Hüseyinî Peşrevi, Sakiyi Neva Peşrevi, Muhammes Arazbar Peşrevi, Hafif Gül'izâr Peşrevi, Devr-i Kebîr Nişâbûr Peşrevi ve Rast Saz Semaîsi. Hüzzâm, Şedd-i Araban, Bayatî-Arabân, Gül'izâr, Muhâlif-i Irak makamlarının, onun ihtirai olması ihtimali kuvvetlidir. Güfteli hiç bir eseri zamanımıza gelmemiştir.”

Beste-i Kadîm” adıyla anılan anonim 3 Mevlevî Ayini (Dügâh, Hüseyinî, Pençgâh), kaynaklara göre yine bu yüzyıldan kalmadır ve elimizdeki en eski Âyîn-i Şeriflerdir. Bu eserler dışında 1560'a doğru ölen Nefîrî Behrâm Ağa'nın 11 saz eseri ve Hasan Cân Çelebi'nin (1490-27.2.1567). Cihân-ârâ, Şükûfe-zâr ve Gülşeen-zâr adlı üç Hüseyinî Düyek Peşrevi bu yüzyıldan günümüze ulaşan örneklerdir.

“XVI. yüzyılın büyük musikîşinaslarından Tokadlı Dervîş Ömer, Durak Çelebi (Nihanî) ve kardeşi Kaya Bey, şehzadelğinde Sultan II. Selim'e intisab etmişlerdi. Bunlardan başka her biri Türk hükümdar saraylarının yıldızı olan Kanunî Hoca Abdullah Merverid, Udî Kul Mehmed, Neyzen Şeyhî, Mir Arzu, Bennâi, Mehmed bu Said, Fatih Sultan Mehmed zamanında üne kavuşmuş olan Udî Şirmend, Kanunî İshak sayılabilir. Bu sanatkârların içinden Nihanî'nin 'Saznâme' adında bir de kitabının bulunduğu söylenir.”(Özalp, 1986: c.I, 135)

2.2.3. XVII. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi

Bu yüzyıl Türk Musikisinin olgunlaşma ve Osmanlı kimliğini kazanma dönemi olarak değerlendirilir. Osmanlı etkisi müzikte iyice hissedilmeye bu dönemde başlamıştır. Özellikle bu yüzyıldan kalan dört eser musikî açısından önem taşımaktadır. Bu eserlerin yazarları Ali Ufki (? 1610-? 1675), Kantemiroğlu (1673-1723) ve Evliya Çelebi'dir (1611-1683).

Evliya Çelebi, seyahatlerini kaleme aldığı 10 ciltlik Seyâhatnâme'sinde, bütün Osmanlı toplumunu tasvir ederek anlatırken aynı zamanda dönemin müziği, müzisyenleri ve müzik aletleri hakkında da bilgi verir.

“Evliya Çelebi'nin on ciltlik Seyahatname'si gezi yazınımızın eşsiz örneklerindedir. Evliya Çelebi bu kitabında, İstanbul'dan başlayarak hemen bütün Osmanlı toprakları ve Osmanlı'ya bağlı eyaletlerle. Mısır'dan Avusturya'ya kadar gezip gördüğü yerlerin, insanları, iklimi, şehirleri, tapınakları gibi akla gelebilecek bütün özelliklerini anlatmıştır. Evliya Çelebi, bazen nüktelerle, bazen de merak uyandırıcı öykülerle yapıtını ilginçleştirmiştir. Seyahatnâme'nin 'orta nesir' adı verilen, ancak dönemin kültürlü okurunun anlayabileceği dil ile kaleme alınmıştır.”(Yılmaz, 2006: 6)

Dil, din ve musikiyle ilgili çok çeşitli eserler kaleme almış, çeviriler yapmış olan Ali Ufkî Bey (Wojciech Bobowski), bugün hem musikiye bıraktığı belgelerle hem de diğer eserleriyle (özellikle ilk İncil çevirisinin ona ait olması açısından) XVII. yüzyıl İstanbul'unun kültür hayatında özel bir yere sahiptir.

“1630'lu yılların başlarında Kamanıçe kalesinin zaptı için Polonyalılar ve Avusturyalılarla yapılan savaşlardan birinde Osmanlı ordusuna esir düştükten sonra İstanbul'a getirilip ihtida eden bir Leh asilzadesi olan Ali Ufkî Bey (1610?-1675) ömrünün geri kalan bölümünü bu şehirde geçirmiştir. Çok sayıda Avrupa dilini bilen ve yetenekli bir müzisyen olan Ali Ufkî Bey İstanbul'daki yaşamının ilk on dokuz yılını Topkapı Sarayında içoğlanlarına musiki öğreterek geçirdikten sonra, Saraydan çıkmış, ardından da uzunca bir süre Divan-ı Hümayun tercümanlığı görevinde bulunmuştur.

... Üçü de tek nüsha olan Ali Ufkî'nin musikiyle ilgili üç eserinin ilki Mecmua-yı Saz u Söz, ikincisi Mezmurlar yazması, üçüncüsü de kitabımızın konusu olan elyazması eserdir. Musikiyle ilgili bu üç yazmanın ilki Londra'da British Library'dedir {Oriental and India Office Collections) ve [Sloane 3114] katalog numarasını taşıyor. Sırasıyla, [Supplement Turc 472] ve [Turc 292] katalog numaralarını taşıyan diğer iki yazma ise Paris'te Bibliotheque Nationale de France'm Şark Yazmaları (Manuscripts Orientaux) bölümünde bulunuyorlar.”(Behar, 2008: 9-10)

Ali Ufki Bey, hem Mecmua-yı Saz u Söz'ü hem de Turc 292 adıyla anılan yazmaları batı notasyonuyla kaleme almış, bu yazmalarda birçok esere yer vermiştir.

Tablo 2.1. *Mecmûa-i Sâz ü Söz* ve “Turc 292” yazmalarında müzik eseri tür ve sayıları (Behar, 2008: 60)

	<i>Mecmua-yı Saz u Söz</i>	[Turc292]
‘ Peşrev/Saz semaisi	193	80
Murabba’/Nakış/Semai	88	17
Türkü/Varsağı/”hava”	113	43
Dinî eserler: İlâhî/ Teşbih/ Tevhid/ Na’t	24	5
Diğer/Belirsiz	Saz eseri: 8 Sözlü eser: 50	Saz eseri: 38 Sözlü eser: 107
TOPLAM	476	290

“Kitab-ı İlmü’l-Mûsikî Alâ Vechü’l-Hurûfat” adındaki eserini Sultan II. Ahmed’e sunmuş olan aynı zaman da bir tarihçi de olan Kantemiroğlu (Dimitri Cantemir), “*Osmanlı topraklarına iki kere gelip gitmiş, burada yirmi yıl kadar kalmış ve bir notasyon sistemi, harf notası icat ederek bununla 350 kadar eseri kaydetmiş, ayrıca Osmanlı müziğinin perdelerini, makamlarını, usüllerini anlattığı bir nazariyat bölümüyle birlikte külliyatlı bir eser vücuda getirmiştir.*” (Paçacı, 2008)

Babasını Boğdan beyliğine atanmasıyla, geleneğe göre 1678’de rehin olarak İstanbul’a gönderilmiş olan Kantemiroğlu’nun “Kitab-ı İlmü’l-Mûsikî Alâ Vechü’l-Hurûfat” adlı eserindeki makamlara yaklaşımı o güne kadar görülmemiş biçimdedir.

“*Verilen ilk sözel seyir tariflerinde makamlar oldukça dar bir ses sahası içinde tanımlanırken Kantemiroğlu ile birlikte makam tarifleri daha ayrıntılı hale gelmiş ses sahaları genişlemiştir. ...Kantemiroğlu ile birlikte makam sınıflamalarında da değişiklikler yaşanmış makamlar, daha öncekinden farklı olarak makam ve terkip olarak sınıflanmıştır. Bu yazar, gerek makam sınıflamalarında başlattığı yenilikçi arayışları, gerekse makam tarifleri ile bir dönüm noktasıdır.*” (Levendoğlu, 2004)

Oya Levendoğlu’nun çalışmasında verdiği tablo, “makamların tarihsel seyirlerinde yaşanan üç önemli değişim dönemi” olarak adlandırdığı dönemlerde, Kantemiroğlu’nun yazdığı “Kitab-ı İlmü’l-Mûsikî Alâ Vechü’l-Hurûfat” adlı eseriyle Türk Musiki ve müzikoloji tarihi açısından önemini göstermektedir. (Levendoğlu, 2004)

Saffiyüddin, Şîrâzî, Merâgî, Şîrvânî, Bûke	Kantemirci	Dilşâd, Hızır bin Abdullah, Kırşehrî, Seydî, Tirevî	Kantemirci	Nâyî Osman Dede, Chalatzoglou, Artin, Hızır Ağa, Marmarinos, Esseyid, Hafid, Nâsır Dede, Hâşim Bey, Uz, Tanburî Cemil, Yektâ, Arel
--	------------	---	------------	---

Başta da belirtildiği gibi XVII. yüzyıl, Türk Musikisi'nin gelişiminde hızlanmanın olduğu yüzyıldır. Bu yüzyılda İstanbul, Türk-İslâm dünyasının musiki merkezi haline gelmiş, ülke içinde ve dışında pek çok sanatçı hem öğrenmek, hem de öğretmek için İstanbul'a gelmiş, musikin gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

“Türk Musikisi dünyasında karşılıklı te'sirler canlıdır, İstanbul'da ve Osmanlı ülkelerinde, 'Hindliler'in' -denen Hindistan Timuroğulları'na ve 'Acemler'in' denen Safevî İran'a ait eserler çalınıp okunmaktadır. IV. Murad, Tebriz'i yeniden feth edince (1634), yüzlerce Azerî Türk bestekâr ve icrâkârını İstanbul'a, sarayına getirmiştir. Bağdad, Kahire, Cezayir, Tunus, Şam, Konya, Edirne, tuna boyları, Türk Musikisi'nin çok canlı merkezleridir.”(Öztuna, 1987: 84)

XVII. yüzyılda doğu'ya yapılan seferler, Osmanlı'nın siyasi gücü, sanata gösterdiği iltifat, fethettiği yerlerde kurulan kurumlar musiki kültürünün gelişmesindeki ve yayılışındaki sebeplerin başlıcaları olarak kabul edilebilir.

“Kırım, Halep, Şam, Kahire gibi şehirlerde Türk kültürü iyice yaygınlaşmış, büyük mûsikîşinaslar buralara gidip yerleşmiş, kültür ve sanatlarını yaymaya devam etmişlerdi. Meselâ, mûsikîmizin Mısır'da yaygınlaşma nedenleri, bu yüzyılda Mevlevilik ve Gülşenî tekkelerinin Kahire'de açılmış olmasına bağlanır.”(Özalp, 1986: c.I, 139)

Bu dönem aynı zamanda sonraki yüzyılları etkileyecek olan bestekârların eserlerini verdikleri yüzyıldır. Eserleri ve yetiştirdiği üstat besteci Itri ile musiki tarihine geçen Hâfız Post (1630-1694) bu yüzyılda yaşamış, dini ve dindışı pek çok eser bestelemiş olmasına rağmen ancak sadece 10 eseri bugünüme gelebilmiştir.

“Asıl adı Tanbûrî Hanende Mehmed Çelebi'dir. Güfte Mecmua'sı da ünlüdür. Halveti ve hacı'dır. Itrî gibi aynı zamanda hattat ve şâir (Nailî'nin talebesidir) olan Hafız Post'un yüzlerce parçasından zamanımıza sadece şu 10 müstesna eseri gelmiştir: Hisar Çenber Teşvih, Acem Durak; Dügâh Sakiyi Beste, Hisar Devr-i Kebîr Beste, Hüseyinî Hafif 2. Beste, Neva Ağır Sakiyi Beste, Uşşak Zencîr Beste,

Nikriz Nakış Yürük Semaî, Rehâvî (Rast) Yürük Semaî, Rast Yürük Semaî.”(Öztuna, 1987: 84)

Abdülkadir Maragi'den sonra Klasik Türk Musikisi'nin en büyük üstadı kabul gören Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi (1640-1712), yaşamı boyunca şairlik, hattatlık ve bestekârlık gibi sanatlarla uğraşmıştır. Bestelerinde daha çok Nabi, Baki, Nazım, Naili, Nefî, Hafız gibi Türk ve Fars divan şairlerinin şiirlerini kullanmıştır.

Itrî, *“İstanbul'da doğup öldü. Mevlevî ve IV. Mehmed'in sarayına mensuptur. Her türlü eser bestelemiştir. Dinî ve dindışı güfteli büyük formlarda kâbına erişilememiştir. Hâlâ bütün İslâm âleminin camilerinde okunan Segah Tekbîr'i, Türk Musikisi'nin belki en ölümsüz şaheseridir. Segah Salât-ı Ümmiye, Rast Nât, dindışı Türk Musikisi'nin en büyük şaheseri sayılan Neva Kâr, tamamen istisnâî değerde parçalarının başında yer alır. Binden fazla bestesinin 42'si zamanımıza kadar gelmiştir.”*(Öztuna, 1987: 83)

Sultan IV. Mehmet, Sultan IV. Murat, Zurnazen Mustafa Paşa, Neyzen Hasan Paşa gibi musikişinas devlet adamlarının varlığı musikin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. IV. Murat bestekâr olan padişahlardandır. 13 eseri günümüze gelmiştir. Tebriz'i fethettiğinde yüzlerce Azeri besteci ve icracıyı İstanbul'a getirmesi Türk musikisinin gelişiminde rol oynamıştır.

“Saray ve Mevlevîlik tarikatının bu sanata karşı tutumu çok verimli sonuçlar vermiş, Mevlevî mûsikîşinasları da dindışı mûsikî ile meşgul olmaya başlamıştı. Saray'da cariyelere mûsikî meşkleri yapılıyor, ders veren hocalar arasında Hasan Çelebi ile Ahmed Çelebi gibi sanatkârlara rastlanıyordu. Türk Mûsikîsi dünyasında Keman ilk kez bu yüzyılda kullanılmaya başlanmıştı. Evliya Çelebi'nin dediğine göre, Sultan IV. Murad cumartesi günlerini mûsikî dinlemeye ayırmıştı. Enderun hocaları arasında Derviş Ömer, Beşiktaş Mevlevihânesi şeyhi 'Şeyhü'l-Edvâr' olan Yusuf Çengi Dede gibi ünlüler bulunuyordu.”(Özalp, 1986: c.I, 140)

XVII. yüzyılda yetişen ve eserleri günümüze ulaşan bestekârlar arasında özellikle değinilmesi gereken isimler şunlardır:

Kuçek Mustafa Dede Efendi'nin (?-1684) (Bayatî Mevlevî Ayin'i - bestekârı bilinen en eski ayindir.), bestelediği saz eserleriyle Benli Hasan Ağa (1607-1662), sözlü eserleriyle Ama Kadri Çelebi (?-1650), Nâne Ahmet Çelebi (1605-1687), Şeştari Murad Ağa (1610-1673).

2.2.4. XVIII. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi

XVIII. yüzyılda Türk Musikisi gelişim yönünde birkaç farklı dönem yaşamıştır. Bunlardan birincisi Lâle Devrine kadar geçen süredir ki XVII. yüzyılın devamı şeklindedir. 1718-1730 yılları arasında yaşanan ve tarihçilerce Lâle Devri diye bilinen III. Ahmet (1673-1736) devri ve bu yüzyılın son 15 yılını kapsayarak XVIII. yüzyıla uzanan III. Selim (1761-1808) devri. Bu dönem III. Selim'in ölümünden sonra da 1825 yılına kadar devam etmiştir. Bu yüzden bu dönem ayrı bir başlık içinde anlatılacaktır.

“Osmanlı İmparatorluğu'nun 1718-1730 yıllarına tesadüf eden dönemi, Ahmed Refik'in 1915'te aynı adı taşıyan kitabının yayınlanmasının ardından 'lale devri' olarak adlandırıla gelmiş; böylece bu dönemlendirme uluslararası şöhret bulmuştur. Bahsi geçen tarih sınıflandırması, bir padişahın saltanat dönemini ifade etmez. Zira devrin padişahı III. Ahmed'in saltanatı, 1703 ile 1730 yılları arasında kapsar. Dolayısıyla, açıktır ki 'lale devri' adlandırması, devrin padişahından çok, onun 1718-1730 yılları arasında sadaret makamını işgal eden vezirine işaret eder. Yani denilebilir ki 'lale devri' adlandırması, Nevşehirli Damad İbrahim Paşa ile özdeş bir adlandırmadır.”(Karahasanoğlu, 2008)

1718 yılında Avusturya ile imzalanan Pasarofça Antlaşması'ndan 1730 yılındaki “Patrona Halil İsyanı”na kadar geçen dönem olan Lale Devrinde Avrupa ile savaş yaşanmamış, barış içinde yaşamak fikri ortaya çıkmıştır. Osmanlı Devleti Avrupa'yı daha iyi tanıyabilmek için Paris, Londra gibi şehirlere elçiler göndermiştir. Bu devirdeki diğer yenilikler bakılarak denilebilir ki “Lale Devri” XIX. yüzyılda ki Batılılaşma anlayışının başlangıcıdır.

“Osmanlılar ile Batı arasındaki bu kopukluğun giderilmesi için Tanzimat öncesi dönemde bazı girişimlerde bulunulmuştur. Bu girişimlerin öncülüğünün Lale Devri (1718-1730) ile başladığı söylenebilir. Bu nedenle, Osmanlı Batılılaşmasının başlangıcını Lale Devri ile başlatmak doğru olacaktır. Bu dönemde Avrupa ülkelerine elçiler gönderilmiş, ticaret, kültür ve sanat hayatı gelişmiştir. Matbaa Türkiye'de 1492'de Yahudiler, 1567'de Ermeniler ve 1627'de Rumlar tarafından kullanılmaya başlanmasına rağmen, Türkler ancak bu dönemde, 1727'de matbaa kurup kitap basmaya başlamışlardır.”(Yaktı, 2008: 11)

“Ergün Türkcan, Dünya'da ve Türkiye'de Bilim, Teknoloji ve Politika adlı eserinde Osmanlı'daki Batılılaşma ve yenileşme hareketlerinin tarihini 1683 Viyana

bozgunu sonrasında, 18. yy'ın ilk yarısına kadar götürür. O tarihten günümüze kadar modernleşmenin sürekli sekteye uğradığını, fakat her seferinde de yeni bir güç ve direnişle ileriye doğru filizlenerek geliştiğini söyler (Türkcan, 2009, s.347). 18.yy'da matbaanın ilk olarak kullanımı da bu batılılaşma ve yenileşme hareketindeki bir dönüm noktasıdır. Geriye dönüp bakıldığında, batılılaşma ve modernleşme tarihi, Lale devri, ilk matbaa'nın kullanımı, II. Mahmut devri, III. Selim devri, Tanzimat gibi kimi önemli tarihi olaylara ya da tarihi kişiliklerin devlet politikalarına bağlanabilir.”(Dursun 2009)

Osmanlı Toplumunun Batılılaşması açısından tarihsel olarak yukarıdaki alıntılarda deyinildiği gibi önemli bir dönem olan Lale Devri'nde musikiye Batı müzik kültürünün bir etkisi olmamış, aksine musiki bu dönemdeki hükümdarlar ve devrin ileri gelenleri tarafından himaye görmüştür. I. Mahmut devri de (1730-1754) Türk Musikisi açısından Lâle Devri'nin bir devamı sayılır. Aynı zamanda bestekâr olan I. Mahmut'un musikiye olan sevgisini, musiki ve bestekârları himaye ettiğini kaynaklardan öğreniyoruz.

“Bu yüzyılda da hükümdarlar, devlet adamları, zenginler ve kültür sahibi aydınlar, Türk Mûsikîsi'ne ilgilerini ve koruyuculuklarını devam ettirmişlerdir. Sarayda, Enderûn'da Türk Mûsikîsi'nin daha da oturmuş olduğunu ve burada büyük mûsikîşinasların yer aldığına şahit oluyoruz. İcra faaliyetlerinin yanı sıra burada öğretime de büyük önem verildiğini görüyoruz. Bu vesîle ile buradan ayrılan ve halkın arasına karışan mûsikîşinasların Türk Mûsikîsi'nin öğretilmesine, çalınıp söylenmesine büyük tesir ve faydaları olmuştur.

XVIII. yüzyılın ilk yarısında Sultan Mustafa II ve Sultan Ahmet III'ün sade bir dille bir takım ilâhîler yazdıkları ve bunlardan bir kısmının yine bu asır içinde bestelenerek tekkelerde okunduğu da bilinmektedir.”(Akdoğan, 2008)

Hayatı XVII. yüzyılın ortasında başlayan, büyük Mi'râciye'si, Mevlevi Ayinleri ve “Rabt-ı Tabîrât-ı Mûsikî” adlı eseri kaleme alan Nâyî Osman Dede (1652-1730) XVIII. yüzyılda yaşamış en önemli musikişinaslarından biridir.

“Kutb-ı Nâyî denen Şeyh Osman Dede (1652? - 1730 başları), büyük bir dinî eserler bestekârı, ney virtüözü ve musiki bilginidir. Galata Mevlevîhânesi'nde önce 18 yıl neyzenbaşılık, sonra 32 yıl şeyhlik yapmıştır. Oğlu ve kızı tarafından torunları, Galata ve Yenikapı dergâhlarına şeyh olmuşlardır. Farsça Rabt-ı Tabîrât-ı Mûsikî'nin müellifidir ve ebced notasının bir şeklini de o kullanmış, fakat bu nota ile

bir musiki mecmuası zamanımıza gelmemiştir. Şâir olarak da tanınmıştır. Segâh Mîrâciyy e'si, bugün Türk Musikisi'nde elimizde bulunan eserlerin en büyüğü ve en uzunudur. 'Bahr' denen 5 büyük kısma bölünmüştür; 30 makaamî kısımla binlerce geçkiyi muhtevidir. Eserin bugün elimizde bulunan kısımlarının güftesi 122 beyittir.”(Öztuna, 1987: 89)

Kısaca söylemek gerekirse, XVIII. yüzyıl, Çolakzade Şeyh Mustafa (?-1757), Ebu Bekir Ağa (1685-1759) Tanburi Mustafa Çavuş gibi bir çok önemli eser sahibi bestekârın yetiştiği dönem olmuştur.

“Lâle devrinin son bulmasından itibaren Nîzâm-ı Cedid (1793-1806) yıllarına değin; mûsikîşinas ve şâir Nâzım Yahya Çelebi (1650-1727), bestekâr ve tanbûrî Enfi (Burnaz) Hasan Ağa (1670-1729), kadın bestekâr Dilhayat Kalfa (ö. 1740), Rum asıllı bestekâr ve hânende Mîr Cemil Zaharya (1680-1750), bestekâr Tanbûrî Mustafa Çavuş (1689-1757), bestekâr Ebubekir Ağa (1685-1759), bestekâr Tâb'i Mustafa Efendi⁷, 1749'da kaleme aldığı “Tehfîmü'l Makâmat fî Tevlîdi'n Negâmat” adlı eseriyle bilinen Kemânî Hızır Ağa (ö. 1760), mûsikîşinas padişah I. Mahmut (1696-1754), mûsikîşinas Abdülhâlim Ağa (1710-1790), Türk mûsikîsinin Batı müziğiyle karşılaştırmasını yapmak üzere aldığı notlarla bilinen Fransız dragoman Charles Fonton (1725-1805), bestekâr Hacı Sadullah Ağa (1730-1807), Hızır Ağa'nın bestekâr oğulları Vardakosta Seyyid Ahmet Ağa (1730-1794) ile Küçük Mehmet Ağa (ö. 1803) ve mûsikîşinas Hâfız Şeydâ Abdürrahim Dede (ö. 1799), yaşamışlardır.”(Yarman, 2002)

Ozan Yarman'ın yukarıda verdiği isimlerin bir kısmı “III. Selim Ekolü” olarak anılan devrin bestekârlarıdır. Çoğunluk tarafından Türk Musikisi'nin en parlak, ama klasisizminin de son dönemi olarak kabul edilen bu özel dönemi ayrı bir başlıkta incelemek uygun olacaktır.

2.2.4.1. Klasik Türk Musikisi'nde III. Selim Ekolü

“Üçüncü Selim Ekolü, Türk Musikisi tarihinde bir devre ve musiki ekolüdür. III. Selîm'in 18 yıllık (1789-1807) saltanatından ibaret değildir; geriye doğru hiç olmazsa 1785'e kadar kaydı gibi, 1807'den sonra da devam etmiştir. 1815 ve kesin olarak 1825'ten sonra yeni temayüller başlamıştır.”(Öztuna, 1987: 88)

Bu devire III. Selim'in adının verilmesinin nedeni, bu parlak devirin yaşanmasını sağlayan musikişinasların III. Selim'in himayesinde yetişmeleri ve

korunması sebebiyledir. Bu dönem birçok yeni bestekârın yetiştiği ve yeni pek çok besteler yapıldığı, Evcâra, Şevkefzâ, Beyatiaraban Neveser, Sultaniyegâh... gibi birçok makamların terkip edildiği devirdir. III. Selim'in terkip ettiği makamlar ise şunlardır; Isfahanek-i cedit, Hicazeyn, Şevk-i dil, Arazbar-bûselik, Hüseyin-zemzeme, Rast-ı cedit, Pesendide, Neva-kürdi, Gerdaniye-kürdi, Sûzidilârâ, Şevkefzâ. Denilebilir ki; III. Selim'in himayesi ve teşviki olmasaydı bu dönemde yaşayan ve yetişen musikişinaslar yetenekli ve deha sahibi olsalar da bu kadar varlık gösteremezler, bu kadar verimli çalışamazlardı. III. Selim ekolünden yetişen başlıca musikişinaslar şöyle sıralanabilir:

Abdi Efendi, Abdullah Ağa (Kömürcüzâde, Hânende, Şehlevendim Şehlâ Hâfız), Abdülbâki Nâsır Dede, Abdülhalîm Ağa, Abdurrahîm Dede Efendi (Kudümzenbaşı Neyzen Hâfız Şeydâ), Ahmed Ağa (Seyyid, Vardakosta), Ali Ağa (Kemânî), Ali Nutkî Dede, Corci (Kemânî Âmâ), Dilhayât Kalfa, Emin Ağa (Ser-müezzin, Tanbûrî), Hâfız Mehmed Efendi (Kömürcüzâde, Musâhib-i Şehriyârî), İsak (Tanbûrî), İsmail Dede Efendi (Hammâmîzâde, Büyük, Hacı, Na'thân, Neyzen, Musâhib-i Şehriyârî, Ser-müezzin), İsmail Efendi (Dellâlzâde, Hacı Hâfız), Mehmed Ağa (Küçük, Hızır Ağazâde, Musâhib-i Şehriyârî), Münir Mustafa Ağa, Numan Ağa, Oskiyam (Tanbûrî, Neyzen, Kuyumcu, Samatyalı), Rızâ Efendi (Kemânî, Üsküdarlı), Sâdullah Ağa (Hacı, Musâhib-i Şehriyârî), Sâdullah Efendi, Şâkir Ağa (Ser-müezzin, Musâhib-i Şehriyârî, Hacı İzzet Şâkir Efendi, Tanbûrî, Kemânî, Hânende), Tâhir Ağa (Kemençevî), Zeki Mehmed Ağa (Tanbûrî Numan Ağazâde, Musâhib-i Şehriyârî)

“III. Selîm Ekolü bestekârlarını zaman bakımından 3 tabakaya ayırmak mümkün olduğu gibi, bu bestekârların temayülleri, musiki anlayışları ve zevkleri de aynı değildir. En büyükleri, Sâdullah Ağa'dır. Sâdullah Ağa, Mehmed Ağa ve genç İsmail Dede, ekolün zirvelerini teşkil eder ve dehâ çizgisini geçerler. Dede'nin musiki hayatı daha sonra da devam eder ve hayatının ancak ilk safhası ile bu ekole, dâhil edilebilir. Esas bakımdan bu ekole dâhil etmemek, bu ekolün genç dâhisi olarak kabul etmek doğru olur.”(Öztuna, 1987: 89)

III. Selim'in teşvikiyle meydana getirilen iki nota yazısı Türk Musikisi tarihinde yer almıştır. Ermeni asıllı Hamparsum Limoncuyan (1768-1839) ve Nasır Abdülbâki Dede'nin (1765-1821) iki yeni nota sistemi geliştirmiştir.

“Nayî Osman Dede'nin torunu olan Abdülbaki Nasır Dede de, dedesinin buluşunu temel alarak bir nota yazısı denemiş ve “Tahrir-i Fi-I-Mûsikî” adında bir

eser yazarak 1794 yılında, Sultan III. Selim'e sunmuştur. Bu kitapta Padişahın Sûzidilara makamındaki Âyini, aynı makamdaki peşrev ve saz semaisi ile Musahib Seyyit Ahmed Ağa'nın bir eserinin notası bulunmaktadır. Bu nota öbür notalara göre daha gelişmiş bir nota şeklidir; ilk kez "sus" işaretlerine rastlanır. En büyük eksikliği, mûsikîmizin tonal sisteminin gizli tutulması nedeni ile bir sekizlinin on sekize bölünmesidir. Ayrıca ses grupları için bir takım kurallar konmuştur.” (Özalp, 1986: c.I, 93)

Ermeni kilisesinde ilâhici olan Hamparsum, Türk Mûsikîsi için geliştirdiği nota sistemi yüzünden Türk Musikisi tarihinde önemli bir simadır.

“Esası ‘Neuma’ notasına benzer ve yedi tür işareti vardır. Bunların altına ve üstüne konan ufak tefek işaretlerle yapılan değişiklikler aracılığı ile ara sesler ve bir sekizli tiz taraftaki perdeler gösterilmiştir. Bir sekizli on dört parçaya bölündüğünden Hisar, dik Hisar, dik Acem Aşiran, dik Gerdaniye, Zirgüle, dik Zirgüle, dik Kürdî, dik Buselik, Hicaz, dik Hicaz, perdeleri yoktur. Bu nedenle takribi olduğundan, Türk Mûsikîsi eserlerinin doğru olarak yazılmasına yetmemiştir.”(Özalp, 1986: c.I, 93)

Eksikliğine rağmen, Hamparsum notası musikişinaslar tarafından kabul görmüş, kullanılmıştır. Hamparsum notası ile yazılmış birçok eser günümüze ulaşmış, müzikologların araştırma alanı olmuştur. Bu notaların bir kısmı bugünün notasına çevrilmiş, bir kısmı ise çevrilmeyi bekleyen birer hazine olarak beklemektedir. Yılmaz Öztuna bu iki farklı nota sistemini değerlendirirken, Türk Musikisi'nin tüm seslerini ifade etmeyen, ancak musikişinaslar tarafından kabul Hamparsum notasının kabul görüşünün sebebinin basitliği olduğunu belirtir.

“Ne gariptir ki, bugünkü Batı'dan alınma nota sistemi dışında Türk Musikisi'nin asırlardan beri kullandığı veya denediği nota sistemlerinin ve ebced notaları çeşitlerinin en iyisi olan Abdülbâkî Dede'nin sistemi hiç tutunamamıştır. Buna karşılık, bütün Türk Musikisi'nde kullanılan en yetersiz ve kötü sistem olan Hâmparsum notası, hayrete şayan şekilde, bu asrın başlarına kadar tutunmuştur ki, basitliği ile ilgilidir.”(Öztuna, 1987: 88)

Türk Musikisi tarihinde “III. Selim Ekolü” olarak anılan döneme adını veren, âyin, durak, naat, kâr, beste, semâî, şarkı, köçekçe, peşrev, saz eseri gibi dini ve dindışı formlarda eserleri olan III. Selim'in altmış dört kadar eseri bugün elimizdedir.

2.2.5. XIX. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi

Yılmaz Öztuna'nın bir önceki başlık altındaki alıntısında da belirttiği gibi III. Selim ekolünün etkisi 1825 yılına kadar devam etmiştir. 1826 yılında Muzıka-i Hümayun'un kuruluşu hem Türk Musikisi tarihinde, hem de kültür tarihi bakımından bir dönüm noktası olmuştur.

“Nizam-ı Cedid'in hizmetine sunulacak askeri müzik kurum ve kuruluşu olarak II. Mahmud tarafından Muzıka-i Hümayun'un (1826) kurdurulmasıyla çok sesli müzik resmi politika haline gelmişti.” (Ensari, 1999: 5)

Saltanatı 1808 -1839 yılları arasında II. Mahmut'un başlattığı sarayda tonal müziğe ilgi, etkilenme ve verilen değer, daha sonraki padişahlar tarafından da devam etmiştir. II. Mahmut'un oğlu Abdülmecit döneminde (1823 - 1861) - (saltanatı 1839 - 1861) Muzıka-i Hümayun'un kuruluşu sonrasında tonal müziğin Osmanlı kültür hayatına etkisini Gülay Karamahmutoğlu şöyle anlatır:

“Muzıka-yı Hümayun ilk olarak bir bando vasfı ile kurulmuşsa da daha sonra kadrosunu geliştirmiş, bünyesinde bandonun dışında 1840'lı yıllarda küçük yaylı çalgı toplulukları oluşturulmaya başlanmıştır. Askerî müziğin dışındaki türlere de yönelmesi neticesinde teşkilât bir konservatuar niteliğini kazanmaya başlamıştır.

...Donizetti'den gençlerin sarayda müzikli oyunlar oynamak üzere yetiştirilmesi istenince, bulunduğu İtalyan öğretmenler aylıklı olarak saraya alınmış ve 1848 yılında sarayda şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmaları başlamıştır. Bu çalışmaların sonucunda saray operetleri oynanmıştır. İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyalarının sergiledikleri operalara eşlik eden orkestra da Muzıka-yı Hümayun'daki gençlerden kurulu bir saray orkestrasıydı.”(Karamahmutoğlu, 1999: 630)

Vedat Kosal saray ve çevresindekileri kültürel olarak nasıl etkilediğini, kültürel değişimin nasıl gerçekleştiğine şöyle değinmektedir: *“19. yüzyılda artık Türklere batı müziğiyle uğraşmaya başladılar. Sultan Abdülmecid devrinde piyano çalan ilk hanımlar arasında meselâ meşhur bestekâr Leylâ (Saz) Hanımefendi vardır. Bu mevzuda epey bilgi edinmemizi sağlayan hatıratında yüksek burjuvaziye mensup kızların da Çırağan ve Dolmabahçe Saraylarının meşkhânesinde Muzıkây-ı Hümayûn âzasından (yani erkeklerden) ders aldığını yazar. Hanımların tesettür ederek girdiği bu derslere dansözler ve halayıklar başı açık olarak katılır. O devirde sarayda hanımlardan müteşekkil bir orkestra ve koro da mevcuttur. Üyeleri rolüne*

göre hanım veya bey kılığına girerek opera, operet ve bale temsilleri verirler.”(Kosal, 1999: 640-641)

Mehmet Zümrüt, Muzika-yı Hümayun’un kuruluşu sonrası Türk Musikisi açısından doğan sonucu eleştirir: “*Donizetti döneminde, 1828’de ‘Saray Mızıkça Mektebi’ kurularak Mızıkça-yı Hümayun denen bir nevi saray konservatuarının temelleri atıldı. Böylece ülkede batı musikisi tedrisatı resmen başlatılmış oldu. Tek taraflı yapılan bu tercih aynı zamanda ne yazık ki günümüze dek süren bir ikiliğin de başlamasına yol açmıştır. Şunu söylemek gerekir ki, salt yeniçeri ocağına duyulan tepkinin sonucunda mehterin arka planda kalması ve yerine batı müziğine arka çıkılması hatalı birtakım uygulamalara yol açmıştır. Bir yandan Türk musikisinin en mühim müesseselerinden biri ortadan kalkarken diğer yandan ne yazık ki batı müziği alanında orijinal ürünler de ortaya konamamıştır.*”(Zümrüt, 1999)

Saray’da başlayan Batı kültürüne ilgi, Osmanlı aydınlarının da Batı kültürüyle tanışması ve ilgi göstermesiyle beraber gelişerek halk tabanına doğru yayılmaya başlamıştır: “*Saray haricinde Pera’daki Naum tiyatrosunda opera ve operetler sahneye konur. Hatta Sultan Abdülmecid bu tiyatronun borçlarını dahi ödemiştir. İlk zamanlarda bütün eserler Fransızca oynanırdı. Sanatçılar çoğunlukla Ermeni, Musevi ve Rum’du. Türkçe ilk opera 1840 yılında oynandı. Dört sene sonra ilk Türkçe librettoyu şâir-i âzam Abdülhak Hâmid Bey’in babası Hayrullah Efendi yazdı.*”(Kosal, 1999: 641)

Kültürel değişimin en büyük tanıklarından biri bugüne bir çok eseri kalmış, neredeyse her formda eserler vermiş olan, Klasik Türk Musikisi’nde dehalardan biri olarak kabul gören Hamamizâde İsmail Dede Efendi’dir (1778-1862). Kısaca “Dede Efendi” olarak anılan bestekâr her ne kadar klâsik üsluba bağlı olsa da, kendine özgü, farklı yanları olduğu görülmektedir. Batı müziğinin bazı özelliklerini eserlerine yansıtmış, âyin, şarkı ve köçekçe gibi farklı formlarda eserler vermiştir.

“*Ayrıca, Dede Efendi’nin Türk Müziği’ne Sultan-ı Yegâh, Neveser, Saba - Buselik, Hicaz - Buselik, Araban - Kürdi makamlarını kazandırdığı da bilinmektedir. Bütün bunların yanı sıra, Dede Efendi eserlerinde uzun fakat akıcı müzik cümleleri kullanmış, farklı ve gelişkin modülasyon örnekleri vermiştir. Dede Efendi müziğe Mevlevî Dergâhı’nda başlamış, besteleri III. Selim tarafından beğenilerek saraya alınmıştır. Bu anlamda müziği hem dünyevi hem mistik özellikler taşır. Saray*

çevresine hitap eden eserler yanında halka hitap eden çok sayıda eseri de bulunmaktadır.”(Bulut, M.H. ve Üçinkülüğ, D. 2007)

Aynı zamanda Mevlevi olan Dede Efendi'nin Klasik Türk Musikisi'nin en büyük formu sayılan Mevlevi ayini formunda verdiği eserleri, musiki sanatındaki yüksek seviyesinin göstergesidir. Yetiştirdiği öğrencilerle de musiki kültürüne katkıda bulunan Dede Efendi'nin başlıca öğrencilerini Cem Behar “Canlı ‘Gramofon’lar” başlıklı yazısında anmaktadır:

“Örneğin, Dede Efendi'nin en meşhur öğrencisi olan Mutaftzade Ahmet Efendi'nin (öl.1883) bugüne ancak birkaç bestesi gelebildi. Ne var ki, Mutaftzade, Türk musikisi tarihine, İbnülemin'in deyiimiyle ‘Dede'nin bütün eserlerinin varisi, binlerce mahfuzatı bulunan ve pek çok talebe yetiştiren bir üstad-ı pür kemal’ olarak geçti. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşayan ve 1846'da ölen Dede Efendi'ye yetişememiş birçok ünlü Türk müzisyeni Dede'nin eserlerini talebesi Mutaftzade'den geçmişlerdi. Dede Efendi'nin bir diğer tanınmış talebesi de Yağlıkçızade Ahmet Efendi'dir (ölümü 1880 dolayları). Birçok kaynakta ‘Dede Efendi'nin gramofonu’ olarak anılır. Dede Efendi'nin eserleri ilk kez Yağlıkçızade'nin okuyuşuyla notaya alınmıştır. Dede'nin bugün bilinen eserlerinin çoğunun günümüze aktaran bu iki Ahmet Efendi'lerdir. Bir diğer öğrencisi olan Eyüplü Mehmet Bey (1804-1850) on dokuzuncu yüzyılın en önemli iki bestecisi olan Hacı Arif Bey ve Zekai Dede'nin hocasıdır.”(Behar, 2005b)

Araştırmacılarca, yaşadığı dönemdeki kültürel değişim olmasa Klasik Türk Musikisine daha da fazla katkı yapabilecek bir dehaya sahip olduğu konusunda hemfikir olunan Dede Efendi bu kültürel değişimin en önemli tanıklarından olmuştur.

“Sultan II. Mahmud'un ölümü üzerine tahta geçen Sultan Abdülmecid, babasının derin bir sevgi ve saygı ile bağlı olduğu bu değerli mûsikîşinastan ilgisini esirgemedi; müezzinbaşılık görevini sürdürdü. Ancak Enderun değer ve önemini iyice yitirmeye başlamış adı ‘Muzika-i Hümayûn’ olmuş, saray teşkilatı değiştirilmiş, batılı mûsikîşinastalara rağbet artmış, padişah, operet ve opera parçaları dinler olmuş, Osmanlı Sarayı'nı Batı sazları istila etmiş, Avrupa'dan pianolar getirtilmiş, orkestra ve bando takımları kurulmuştu. Sayılı bir kaç ustanın dışında yüzyılların geleneklerine pek aldırış eden yoktu. Abdülmecid bile, Türk Mûsikîsi'ni iyi bilmediğinden, Dede Efendi'den basit ve sanat değeri olmayan eserler istiyordu.

Bütün bunlar Dede gibi bir mûsikî ustasının katlanacağı şeyler değildi. Nitekim bu duygu ve düşüncelerin etkisi ile, öğrencisi Dellâl-zâde İsmail Efendi ile Saray'ın bahçesinde dolaşırken 'İsmail, bu oyunun tadı kaçtı' demişti.” (Özalp, 1986: c.I, 218)

Her ne kadar bazı araştırmacılarca “İsmail, bu oyunun tadı kaçtı” cümlesinin Dede Efendi'ye bir yakıştırma olduğu söylene de Klasik Türk Musikisi açısından dönemin durumunu özetlemektedir. Dede Efendi'nin bu sözleri söylediği kabul edilen Dellâzâde İsmail Efendi onun son talebesidir ve Zekai Dede Efendi ile beraber büyük formda eserler besteleyen Klasik Türk Musikisi'nin son bestekârlarından kabul edilir. Bu yüzyılda Zekai Dede'nin klasik ilahilerinin yanında (Mısır ağzı ile) bestelediği “Şuğul”ler de çok ilgi gömüştür.

Sarayda en yüksek düzeyde icra edilen Batı Müziği'nin halka ulaşan kısmı daha hafif nitelikli, eğlence müziği olarak isimlendirilebilecek formları olduğundan, Türk Musikisi bestekârları saraydan göremedikleri ilgiyi halktan görmek için “şarkı” formuna yönelmişlerdir.

“Tanzimat Dönemi şehrli halk zevkiyle saray zevkinin iç içe girdiği bir dönemdir. Müzik artık bir şehir müziği olmuştur. Zaten şarkı bestecilerinin çoğu da saray ve tekke çevrelerinin dışında yetişmiş, geleneksel saray akımı kimliğinden uzak kişilerdir. Bu arada klasik formlar gibi klasik usûller de unutulmuş, büyük formlardan kaçınılması, büyük temalardan da kaçınılmasına yol açmıştır.”(Karamahmutoğlu, 1999: 634)

Aslında Klasik Türk Musikisi'ndeki farklılaşma çabaları şarkı formunun ortaya çıkışından daha öncedir. Batı Müziği'nin Osmanlı ve saray kültürüne girişiyle aralarında Dede Efendi'nin olduğu bestekârlar bazı klasik kuralların dışına taşarak Batı Müziği etkisiyle bazı eser denemelerinde bulunmuşlardır.

“Gerek batılı formlarla yarışmak kaygısıyla, gerekse dönemin sanat anlayışına egemen olan romantizmle birlikte gelen bu arayışın, klasik akımın sıkı kuralcılığından ayrılma ve serbesti yönünde olduğu görülmektedir. Ancak katı kuralları yıkmaya yönündeki bu eğilimler başlangıçta Dede Efendi'de oldukça sınırlı bir düzeyde kaldı. Ama öyle de olsa Türk müziğinin, kapılarını değişikliğe açması yönünde bu, oldukça önemli bir başlangıç olmuştur. Bunun ilk somut örneğini Dede'nin batı müziğine tepki olarak bestelediği vals ritmindeki 'yine bir gülnihal aldı bu gönümü' adındaki rast makamındaki semaisinde görmekteyiz. Aynı şekilde

onun, murabba adı verilen eksik zencir usulünü kullandığı ‘müslümü ve zemünü zaman görmüştür’ adındaki sultanı yegâh bestesi de klasik Türk müziğinin katı kurallarının dışına çıkmaya başladığının önemli bir örneği sayılabilir, Dede Efendi bu eserinde zencir usulünü, daha önceleri uygulanmamış bir biçimde kullanmıştır. Kurallara göre usulün yapısında bulunan sondaki ‘bereşan’ bölümü atılarak usul düzeni eksik bırakılmış, böylece esere özgün ve uyumlu bir bitiş sağlanmıştır.

Ayrıca belirtmek gerekir ki bu yeni arayışlar sırasında ortaya konan eserlerin büyük bir bölümü batı etkisini taşımaya başlamıştır. Örneğin, Şakir Ağanın ‘sakıy be nûr-i bade, her efrûz-i cân-ı mâ’ adındaki eksik kalmış hafif ferahnak kâr bestesi, Emin Ağanın acemaşiran peşrevi, Nikoğos Ağanın ferahnak şarkısı ‘hoş yaratmış bari ezel’ bunlardan yalnızca birkaçıdır.”(Güngör, 1993: 55)

Klasik dönemin bitiş ve lirizmin hakim olduğu “şarkı” formunu Klasik Türk Musikisi’nde popüler olmasını sağlayan Hacı Arif Bey’dir (1831-1885). Hacı Arif Bey, halkın daha kolay sevebileceği, sade eserler bestelemiş olmakla birlikte, şarkıya; belli bir yapıya, belli kurallara kavuşturulması gereken bir form olarak eğilme gereği duymuştur.

“XIX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya koymaya başladığı ürünleriyle yeni tarzdaki şarkı bestecisi, klasik dönemin sıkı kayıtları altına girmek istemeyen, serbest bir lirizmi dile getiren sanatçıydı. Bu form ona büyük formlara özgü zorlu usûllerden, terennüm zorunluluğundan kurtulma imkanı veriyordu. Bunun için, öncelikle, eski şarkılar arasında bu forma örnek olabilecek yapıdaki parçaları göz önünde tutmuştur. Ama bununla yetinmemiş; büyük formların türlü sanat ustalıklarına elverişli yapısı karşısında, dört müzik cümlesini geçmeyen kısacık bir parçanın kısıtlı çerçevesi içinde kalmamak için, nevezmin adını verdiği 6 ya da 8 mısralı, usûl geçkisi uygulanan, “değişmeli” şarkılar da bestelemiştir. Böylece terennüm bölümlerini kullanmadan büyük formların bazı imkânlarını şarkıya kazandırmaya çalışmıştır. Bu yenilik, geçmişte form sıkıntısı duyduğu pek söylenemeyecek olan Türk müziğinde, bir form içindeki evrimi de temsil eder. Hacı Arif Bey müziğiyle de geçmişten uzaklaşma yolunu açmış, üslûbu ve güfteyi işleyişiyle yeni bir tarz geliştirmiştir. Bu tarz, kendisinden sonraki hemen bütün şarkı bestecilerini etkilemiştir.”(Karamahmutoğlu, 1999: 633)

Emin Ünkan, Bedia Ünkan, Nevzat Ünkan üçlüsü, “Türk Sanat Musikisinde Temel Bilgiler” adlı çalışmalarında Hacı Arif Bey’le başlayan şarkı formunun popülerleşmesinden sonra onu takip eden bestekârların isimlerini liste olarak vermişlerdir. Yazarlara göre, Hacı Arif Bey’in yaptığı şarkı reformunu aynen takip edenler şunlardır:

“Şevki Bey (1860 - 1891, Haşim Bey - Hacı Haşim Bey (1815 - 1869), Nikogos Ağa - Nikogos Taşçıyan (1836 - 1886), Latif Ağa - Suyolcu Latif Ağa (1815 - 1885), Ali Bey - Enderûni Ali Bey (1830 - 1897), Civan Ağa - Lavantacı Civan Ağa (x - 1910), Ahmet Rasim Bey - Üstad, Yazar (1864 - 1932), Hacı Arif Bey - Kanuni Hacı Arif Bey (1862 - 1911), Tatyos Efendi - Kemani Tatyos Efendi (1858 - 1913), Hristo Efendi - Lavtacı Hristaki (x - 1914), Hüsnü Efendi - Enderûni Hafız Hüsnü Efendi (1858 - 1919), Rahmi Bey - Mehmet Rahmi Bey (1865 - 1924), Cemil Bey - Üdi Şekerci Cemil Bey (1867 - 1927), Şemsettin Ziya Bey - Çorluluzâde (1882 - 1925), Asım Bey - Giriftzen Asım Bey (1852 - 1927), İbrahim Efendi - Klarnet İbrahim Efendi (x - 1925), Yusuf Efendi - Hafız Yusuf Efendi (1857 - 1925), Ahmet Efendi - Selanikli Ahmet Efendi (1868 - 1927), Ali Rıza Bey - Kaptanzâde Ali Rıza Bey (1881 - 1934), Leyla Saz - Leyla Hanım (1850 - 1936), Bimen Şen - Bimen Dergazaryan - (1873 - 1943), Lemi Atlı - (1849 - 1945), Ali Rifat Çağatay - (1867 - 1925), Rakım Elkutlu - Hoca Rakım Efendi (1872 - 1948), Mustafa Sunar (1881 - 1961), Musa Süreyya Bey (1884 - 1932), Mehmet Yürü - Nasibin Mehmet (1882 - 1953), Artaki Candan - Kanuni Artaki Efendi (1885 - 1948), Aleko Bacos - Kemeñeci Aleko (1888 - 1950), Zeki Arif Ataergin (1896 - 1964), Faize Ergin - Tanbûri Faize Hanım (1894 - 1954), Nuri Halil Poyraz (1885 - 1964), Suphi Ziya Özbekkan (1887 - 1966), Şerif İçli (1899 - 1966), Fehmi Tokay (1889 - 1959), Şükrü Tunar (1907 - 1962), Refik Fersan (1897 - 1965), Sadettin Kaynak (1895 - 1961), Münir Nurettin Selçuk (1899 - 1982), Emin Ongan (1906 -1985), Cevdet Çağla (1900 - 1998), İsmail Baha Süreلسan (1912 - 1998), Selahattin Pınar (1902 - 1960), Muzaffer İlkar (1910 -1987)” (Ünkan, Ünkan ve Ünkan, 1984: 15-16)

XIX. yüzyılda Hacı Arif Bey’den sonra öğrencisi Şevki Bey ile şarkı formu yeni bir boyut kazanmıştır. Hâşim Bey, Nikoğos Ağa, Rifat Bey, Enderuni Ali Bey eserleriyle bu yüzyılın öne çıkan diğer şarkı bestekârlarıdır.

2.2.6. XX. Yüzyılda Osmanlı Dönemi Klasik Türk Musikisi

Bir önceki bölümde Emin Ünkan, Bedia Ünkan, Nevzat Ünkan üçlüsünden alıntılanarak verilen, Hacı Arif Bey'den sonraki şarkı bestekârları listesinde bulunan bestekârların bir kısmı XX. yüzyılda yaşamış bestekârlardır. Anlaşılacağı gibi bu dönemde de şarkı formunun popülerliği devam etmiş, bu formda eserler verilmiştir. Ancak Yılmaz Öztuna her şarkı bestekârının Arif Bey'in ekolünden olmadığı konusunda görüş bildirir:

“Arif Bey'in Romantik Türk Musikisi ekolünün son büyük bestekârları Lem'i Atlı, Rahmi Bey, Subhi Ziya Özbekkan'dır. XX. asrın 2. çeyreğinde bu ekol, tereddi etmiştir. Gene şarkı formu kullanılmış, fakat üslûp bozulmuş, çirkinleşmiş, acemileşmiştir.”*(Öztuna, 2000: 388)

XIX. yüzyılın sonunda bulunan ses kayıt teknolojisi, XX. yüzyılda geliştirilir. Bu müziğin yaygınlaşarak evlerde dinlenebilmesine, bugüne de icra açısından belge kalmasına yol açmıştır.

“Yansız bir gözle bakıldığında İstanbul'da 1900 yılında yapılan gramofon plakları kayıtlarını esas almak daha mantıklı görünmektedir. Belki gramofon ve gramofon plaklarına göre yaklaşık on yıllık geçmişe sahip olan fonograf kayıtlarının hakkı bir parça yenecektir ama biz fonograf kovanlarının nasıl üretildiklerini biliyoruz. Tek tek ve oldukça ilkel koşullarda doldurulmuş kopyalama olanaklarının elvermemesi yüzünden yaygınlaşmamış, dağıtım ve pazarlama ağı oluşturamamış fonograf silindirlerini, amatör bir çaba olarak değerlendirmek -bir yerde kaçınılmaz olmaktadır.”(Ünlü, 2004: 139)

Fonograf ve gramofon, üç dakikalık kayıt kapasitesine izin verdiği için bu süre içerisinde icra edilebilecek eserlerle, arz-talep ilişkisine dayalı çoğunluğun dinlemek istediği ezgiler kayıt altına alınmaya başlanmıştır. Bu dönem icrasıyla sonraki dönemleri etkileyecek olan Tanburi Cemil Bey'in (1876-1911) çıkış dönemidir. Üç dakikalık kayıt süresine sığdırdığı taksimleri büyük ilgi görmüş, “taksim” formuna yeni bir boyut kazandırmıştır. Bunun yanında Klasik Türk Musikisi'nde tanbur ve üç telli klasik kemençede ki farklı icrası ile bir ekol olmuş, plaklarını dinleyerek yetişen birçok icracı XX. yüzyılda bu ekolü sürdürmüşlerdir.

“Türk Musikisi tarihinin en büyük virtüözü ve saz eserleri bestekârlarının en büyüklerinden biridir. İstanbul'da doğup ölmüştür. Tanbur, kemence, yaylı tan-bur

* Tereddi Etmek: Yozlaşmak.

ve lavta'da, üzerine çıkılamayan ve daha çok müzikaliteye dayanan bir virtüozite dehâsı göstermiş, başka sazları da mükemmele yakın çaldığı görülmüştür. Harikulade taksimleri ile de ölümsüzdür. Elimizde plağa alınmış 30 tanbur, 24 kemence, 18 yaylı tanbur, 3 lavta, 9 violonsel tam taksimi ile ses taksimleri ile karışık şekilde 9 tanbur, 9 kemence, bir yaylı tanbur, bir lavta taksimi vardır. Ayrıca aynı sazlarla (34 kemence, 8 tanbur) çeşitli eserleri plağa çaldı.”(Öztuna, 1987: 106)

Enderun'da Türk Müziğinin geri plana itilmesi ve eski önemini kaybetmesi ile doğan boşluk yüzünden, musikişinaslar, evlerde özel çalışmalar yapmaya, kurdukları topluluklarla (müzik cemiyetleri), imkânları ölçüsünde öğrenci yetiştirmeye başladılar. Bu amaçla 1908 yılında kurulan Dârü'l-Mûsîkî-î Osmânî (Osmanlı musiki evi) 1916'da Dârü't-Tâ'lîm-i Mûsîkî adını alacaktır.

“Kurucu ve başkanı, Şehzade Dr. Zıyâeddin Efendi'dir. 1914'e kadar Koskâ'da Râgıbpaşa Kütüphanesi'nin karşısındaki binasında faaliyet gösterdi. Bu târihte Çemberlitaş'a nakledildi. Öğretmenleri şunlardı: Edhem Efendi (santur), Arif Bey (kanun), Sami Bey (ud), Aleksan (keman), Kirkor (keman), Levon Hancıyan, Hacı Kirâmî Efendi, Arap Cemal Bey, Hüsameddin Bey, Hafız Âşir Ef. (hepsi repertuar), Nevzen Tevfik (ney).” (Öztuna, 2000: 77)

Dârü'l-Mûsîkî-î Osmânî'nin 1916'da Dârü't-Tâ'lîm-i Mûsîkî'ye dönüşmesinde Fahreddin Kopuz ve arkadaşları rol oynamıştır. “Öğretim yaptığı gibi, bilhassa konserleri ve doldurduğu plaklarla büyük tesirler yapmıştır. 1916'dan 1931 'e kadar 15 yıl devam etti. Başlıca üyeleri Fahreddin Kopuz, Reşad Erer, Kaanûnî Nâzım Bey, Neyzen İhsan Aziz Bey, Kemânî Hâşim Bey, Tanbûrî Ahmed Neş'et Bey, Hanende Sıdki, Arap Cemal ve Reşad Beyler'di.” (Öztuna, 2000: 77)

1917 yılında kurulmuş olan Darü'l Elhan (ezgiler evi) ise, Türk ve Batı müziği eğitiminin birlikte verildiği bir kurum olarak Türk Musikisi tarihinde yerini almıştır.

“1917 yılında yeni bir talimatname ile dönemin en önemli kuruluşlarından biri olan Dar'ül-Elhan açılmışsa da dört sınıflı olan bu okul 1.Dünya Savaşı zorlukları içinde pek varlık gösterememiş ve kapatılmıştır. 1923 yılında programına Batı Musikisine de ilave edilerek yeniden açılmış ve hem batı müziği, hem de Türk müziği alanında verimli faaliyetlerde bulunmuştur.” (Kaygusuz, 2001: 69)

Bu dönemde yetişen en önemli isimlerden biri Rauf Yekta Bey'dir (1871-1931). Bestekâr, neyzen, tanburi, hanende olan Rauf Yekta Bey'in hocaları, Zekâi

Dede, Bolahenk Nuri Bey, Celaleddin Dede, ve Yenikapı Mevlevi hanesi Şeyhi Aziz Dede'dir. Kulekapı Mevlevihanesi Şeyhi Ataullah Efendi'nin teşvikiyle başladığı eski edvarları incelemesi ve daha sonra müziğin kuram konusunda daha da derinleşmesiyle verdiği eserler, onun Klasik Türk Musikisi tarihinde önemli şahsiyetlerden biri olarak yer almasına yol açmıştır.

“Yurtiçi ve yurtdışında ünü yaygın, ‘Müzikolog’ sıfatını hakkiyle elde etmiş bir kimseydi. Yine Mesud Cemil’e göre ‘içinde bulunduğumuz yüzyılın başından beri eski Edvar kitaplarının, skolastik mûsikî görüşlerinin dışında modern anlayışla muhafazakâr duyguyu bağdaştırarak Türk Mûsikîsinin ilmî izah ve tahlillerini ilk yapan adamdı.’ Çok erken yaşlarda başlayan okuma aşkı, kitap ve araştırma merakı, kendisini nadide eserleri toplamağa itmişti.”(Özalp, 1986: c.II, 84)

Paris Konservatuvarı profesörlerinden Albert Lavignac'ın yönetiminde bir kurul tarafından yazılan ünlü “Encyclopûdie de la Musique”ın beşinci cildine, yazmış olduğu “Türk Mûsikîsi” bölümü Batılı anlamda ilk bilimsel çalışma olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmasında ortaya koyduğu 24'lü ses sistemi bugün Türk Musikisi eğitiminde kullanılan ses sisteminin esasını teşkil eder.

“8 Mart 1932 tarihinde Kahire’de düzenlenen mûsikî kongresine Mesud Cemil ile birlikte katıldı. Kongrede yabancı delegelerle birinci planda yer almış, ortaya atılan müzikoloji sorunlarının kolayca üstesinden gelmiştir. Bu toplantıdaki izlenimleri Mesud Cemil şöyle özetliyor: ‘... Türk Mûsikîsinin ses sisteminin mahiyetini, en büyükleri dahil, bir türlü kavrayamayan müsteşriklere ve hepimize yirmi dördü tabii sistemi fizik ve matematik esaslarıyla ilk öğreten odur. Ondan sonra gelenler sadece ilerletmişlerdir.’”(Özalp, 1986: c.II, 85)

2.3. Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Klasik Türk Musikisi

Bu dönemde Türk Musikisi'nde önemli çalışmalar yapılmış, Klasik Türk Musikisi'nin kabul gören, eğitimde uygulanan kuram kısmı tamamlanmıştır. Abdülkâdir Töre (1873-1946), Ali Rıza Şengel (1880-1953), Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955), Kazım Uz (1872-1938) gibi bestekâr ve müzikologlar bir hayli dini eserin notalarını toplamış ve bunları defterler halinde tespit etmişlerdir. Ayrıca İstanbul Belediye Konservatuarında Rauf Yekta Bey, Ali Rifat Çağatay (1867-1935), Ahmet Irsoy (1869-1942), Dr. Suphi Ezgi'den (1869-1962) meydana gelen bir heyet tarafından 13 fasikül “Mevlevi Ayinleri”, üç fasikül “Tevşih ve ilimler”, iki fasikül

“Bektâşi Nefesleri” ve bir fasikül de “Temcid, Na’t, Salad ve Durak” olmak üzere toplam 19 fasikül dini eser yayınlanmıştır.

1923 yılında kurulan genç Cumhuriyet, geçmişte yaşanan sıkıntıların yaşanmaması için “muasır medeniyetler seviyesini” hedeflemiş, bu yolda uygulanan bir çok inkılâp ile toplumsal değişim hızlanmıştır. Ancak uygulanan yenilikler arasında Klasik Türk Musikisi’nin Osmanlı’ya ait olması gibi yanlış bir düşünce ile Türk Musikisi eğitim kurumlarından dışlanmıştır.

“1923 yılında cumhuriyet ilânıyla birlikte devletin resmi müzik politikası batı müziği olarak belirlendi. Dar’ül - Elhan programına Batı Müziğini de ilave edilerek yeniden açıldı. Fakat 1926 yılında, hükümet politikasına uygun olarak Türk Müziği bölümü kaldırıldı, sadece klâsik eserleri tasnif ve tesbit eden bir kurul oluşturuldu ve Türk müziği eğitimi- öğretimi kaldırıldı. Burada amaç Türk müziğini yaşayan bir sanat olmaktan çıkarıp bir müze haline getirmektir. Buna karşılık Batı Müziği eğitimi Batı Konservatuarları örnek alınarak düzenlendi.”(Kaygusuz, 2006)

Bu dönemde bilinçli şekilde Osmanlı’nın kültürel mirası olarak değerlendirilen Klasik Türk Musikisi’ne karşı, Batı müziğini empoze edilmeye çalışılmaktadır.

“Dönemin ünlü müzisyenlerinden Zeki Öngör öğrencilere batı müziği zevki aşulamaya çalışırken onlara ‘... siz benim mikroplarımınız, Türkiye’de batı müziğini sizler yayacaksınız’ diyordu.”(Güngör, 1993: 65)

Atatürk’ün 1 Kasım 1934 tarihli T.B.M.M.’nin açılış konuşmasında; *“Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisi’dir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü musikide değişikliği kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağırtacak değerde olmaktan uzaktır; bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince düşünceleri duyguları düşünceleri anlatan yüksek değişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde ‘Türk Ulusal Musikisi’ yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.”*(Selanik, 1996: 52) sözleri üzerine *“İçişleri Bakanlığı’na bağlı basın müdürünün önerisini dönemin bakanın da uygun görmesiyle, hemen o gün Türkiye’de her iki radyonun yayınlarından Klasik Türk Müziği (Türk Sanat Musikisi) kaldırıldı ve radyoda Türk müziği dinlenilmesi yasaklandı.”*(Işık ve Nuran, 2002: 64)

Klasik Türk Musikisi eğitimi bu dönemde her ne kadar resmi kurumların müfredatında yer almasa da kurulan musiki dernekleri ve topluluklara gösterilen ilgi ile yaşatılmıştır. Bunun yanında ilk defa 1921 yılında “Cemil Konseri” başlığında düzenlenen ve halk huzurunda ilk kez bestekâr Ali Rifat Çağatay yönetilen o güne kadar Türk Musikisi’nde görülmemiş olan “koro”nun sürdürülmesi birçok koronun kurulmasına yol açmıştır.

“Eski İstanbul Radyosu açıldıktan ve Mesud Cemil işbaşına getirildikten sonra Ruşen Kam, Vecihe Daryal ve Cevdet Kozanoğlu’nun de katılması ile mûsikîmize bazı yenilikler getirilmek istendi. Bu düşüncenin etkisi ile kurulan Klâsik Koro, Mesud Cemil’in 1933 yılında temelini attığı ‘Türk Mûsikîsi Ünison Kurulu’ndaki özellik, bestelerimizi ileri bir sanat anlayışı ile icra ve ifade esasına, amacına dayanır. Saz ve ses icrasına getirilen bu yenilikle, zamanla niteliği bozulan eski eserler aslına uygun bir disiplin içinde çalınıp söylenmek isteniyordu. Bu teşebbüs başarılı oldu; mûsikîmize bir sadelik ve anlaşırlık geldi.”(Özalp, 1986: c.I, 78-79)

“Ankara ve İstanbul Radyolarında klasik musikimizi icra eden koro. Mesud Cemil tarafından Ankara’da kurulmuş, sonra İstanbul Radyosuna nakledilmiş, onun ölümünden sonra koroya Dr. Nevzad Atlığ şef olmuştur. Ankara Radyosu’nda da Ruşen Kam’in idaresinde böyle bir koro vardı. İstanbul Belediye Konservatuarı’nın korosu Arel’in verdiği ‘İcra Hey’eti’ adını taşır.”(Öztuna, 2000: 198)

Yılmaz Öztuna’nın belirttiği Hüseyin Saadettin Arel’in İstanbul Belediye Konservatuarı’nda kurduğu koro, Arel’in 1943 yılında İstanbul Belediye Konservatuarının başına gelmesi ile oluşturulmuştur. Arel’in göreve getirilmesi ile birlikte konservatuvar programına tekrar Türk Musikisi eğitimi konmuştur.

“Ancak bu konservatuarın çeşitli siyasi etkiler, kişisel çıkar hesapları ve yeteri kadar maddi manevi desteklenmemesi sebebiyle müdürden başlamak üzere koro şefleri, öğretim elemanları, konser grubu üzerinde devamlı değişiklikler sürüp gitmiş, büyük hizmetlerinin yanında daha da yapabileceği kalıcı faaliyetler önlenmiş, zamanla İcra Tasnif heyetlerinin verimi düşmüştür Daha sonra İstanbul Üniversitesine bağlanan bu Konservatuarın Türk Müziği eğitimi tamamen kaldırılmış, konser faaliyetleri hemen hemen durdurulmuş kadro imkanları dondurulmuş yani bitkisel hayata sokulmuştur.”(Kaygusuz, 2001: 69)

Hüseyin Saadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) ve Prof. Salih Murat Uzdilek (1891-1967) bugün eğitimde kullanılan Türk Musikisi teorisini oluşturulmuştur.

Klasik Türk Musikisi bu dönemde üzerinde hissettiği baskıyı aynı zamanda Klasik Türk Musikisi ile ilgili dergiler yayınlamaya, halkla bağı koparmamaya çalışıyordu. Bu yönde yapılan ilk yayın Mildan Niyazi Ayomak'ın 35 sayı sürdürdüğü (1933-1935) Nota dergisi'dir. Bu derginin Klasik Türk Musikisi Tarihi açısından önemi, Klasik Türk Musikisi konusunda latin harfleriyle basılan ilk dergi olmasıdır.

“Nisan 1933’de Mildan Niyazi Ayomak tarafından yayma başlanan bu mecmua 15 günde bir olmak üzere 35 sayıya kadar yayınlandı. Rauf Yekta Beyin musiki tarihi notları bu mecmuada yayınlanmıştır. Keman,ud dersleri, biyografi ve çağın yeni eserlerinin notaları yayınlanmıştır. Makamlara yeni adlandırma yöntemi (Hüzzam: Neninep, Mahur: Zünezer, Kürdili-hicazkar: Nüzerez, Acem aşiran: Zozerez) uygulanmış ise tutmamıştır.”(Sökmen, 1984: 273)

1 Kasım 1947’de Burhanettin Ökte ile Fikret Kutluğ tarafından aylık olarak yayınlanan Türk Musikisi Dergisi, bu alanda yapılan ikinci çalışmadır. Bu dergi de Mayıs-Haziran 1952’de 49. sayısı ile yayın hayatına son verir.

Bu dönemde yapılan bilimsel alandaki çalışma ve yazılan eserler Klasik Türk Musikisi literatüründeki büyük boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Özellikle Dr. Suphi Ezgi “Ameli-Nazari Türk Musikisi” isimli beş ciltlik eseri, Hüseyin Saadettin Arel’in kurduğu İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği’nin yayını olan Musiki Mecmuası öne çıkan çalışmalardandır.

“Önceleri hem Türk hem Batı musikisi yazılarına yer verilen dergide sonraları Türk musikisi ağırlık kazandı; klasik eserlerin notaları dışında tefrika yoluyla bazı önemli kaynak eserler de yayımlandı. İlk sayısı 1 Mart 1948’de, “Her ayın birinde çıkar ilim ve sanat mecmuası” altbaşlığıyla yayımlanan Musiki Mecmuası’nın sahibi ve yazı işlerini fiilen idare eden, A. İhsan Tayşılı’dır. 3. sayıda bu görevleri Lâika Karabey üstlenmiştir.”(Gençer, 1994)

Ekrem Karadeniz’in “Türk Musikisi Nazariye ve Esasları”(1965), Hüseyin Saadettin Arel’in “Türk Musikisi Nazariyat Dersleri”(1968), Yılmaz Öztuna’nın “Türk Musikisi Ansiklopedisi”(1969-1974-1976), Kemal İlerici’nin “Bestecilik

Bakımından Türk Musikisi ve Armonisi”(1970), XX. yüzyılda kaleme alınan Klasik Türk Musikisi Literatürü’nde yer alan önemli eserlerdendir.

Bu yüzyılın son çeyreğinde Klasik Türk Musikisi açısından dönüm noktalarından olan bir diğer olay da 1975’te kurulan, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nın 3 Mart 1976’da resmi olarak öğretim hayatına başlamasıdır.

“Eğitim bakanlığında resmen Türk Mûsikîsi’nin bir ünitesini kurmak için Atlığ ve Öztuna, 1969 basında, bakan İlhâmi Ertem’in evine giderek ve onu ikna ederek, bir MEB Türk Mûsikîsi Araştırma ve Değerlendirme Komisyonu kur durmuşlardı. Prof. Dr. Nevzad Atlığ, Öztuna’nın teklifi üzerine başkan oldu. Bu suretle bakanlıkla resmî mahiyetde de temaslar kolaylaşmıştı. Ancak demokrasilerde yeni müesseseler bürokratlar ve bakanlar tarafından asla açılmaz. Başbakanın okeyini almaksızın böyle bir şeye imkan ve ihtimal yoktur. Halk, mekanizmanın bu şekilde işlediğini bilmez.”(Öztuna, 2000: 496-497)

Konservatuvar’ın kurucu yönetim kurulunda, Erdoğan Berker’in başkanlığında (soyadı sırasıyla) şu kişiler yer almıştır:

Mustafa Câhid Atasoy, Prof. Dr, Muharrem Ergin, Cüneyd Orhon, Yılmaz Öztuna. Yücel Paşmakçı, İsmail Baha Sürelsan, Neriman Tüfekçi, Dr. Alaeddin Yavaşca.

Konservatuvarın öğretim üyelerine akademik unvanlar verememesi, konservatuvarın bir üniversiteye bağlanması ihtiyacını doğurduğunda Ercümen Berker’in gayretleriyle Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi’ne bağlanır.

“Bunun için çok çalıştı. Uzun gayretler neticesinde ve bakanlığın itirazlarına rağmen konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi’ne bağlattı ve YÖK kapsamı içine aldırdı.”(Öztuna, 2000: 498)

İlk olma özelliğini taşıyan bu konservatuvarı, ilerleyen yıllarda Klasik Türk Musikisi eğitimi veren diğer konservatuvarların açılması takip eder. Günümüzde Türk Musikisi eğitimi veren diğer konservatuvarlar şunlardır:

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı (1984), Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı (1988), Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı (1993), Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (1997).

Tüm yukarıda anlatılanların dışında, XX. yüzyıldaki Klasik Türk Musikisi'nin gelişimini icra açısından ele aldığımızda bilgi ve belge olarak birçok isimle karşılaşırız. Ancak bu musikişinasların sadece ismini anmak bile bu çalışmanın çerçevesini aşmasına sebep olacaktır.

3. TÜRK MUSİKİSİ'NDE BİR EĞİTİM YÖNTEMİ OLARAK MEŞK

“Meşk”, musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı “yazı alıştırması” anlamına gelen bir terimdir. “*Meşk, hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. Ancak bu kelime mutlak olarak ders ve öğrenim anlamında da kullanılabilmiştir. Mevlevi dervişlerinin dönerek semâ etmeyi öğrenmelerine semâ meşki denir.*” (Behar, 2005: 13)

Cem Behar, meşk sözcüğünün Osmanlı Devleti'nin son iki yüzyılında sadece güzel yazı ve müzikte kullanılan bir terime dönüştüğünü söyler. Gerçektende Türk Dil Kurumu sözlüğünde bu kelime “*Yazı veya müzikte alışmak ve öğrenmek için yapılan çalışma, el alıştırması.*”^{*} olarak geçmektedir.

Türk Musikisi'nde nota yayınları ve müzik severlerce ilgi görmesi XIX. yüzyılın sonlarında olmasına rağmen^{**} musiki öğretimi ve aktarımı nota kullanılmadan meşk yöntemiyle XX. yüzyılın büyük bir bölümünde devam etmiştir. Bununun sebebinin Mutlu Torun şöyle açıklar:

“*Geleneğimizdeki ‘meşk’ sisteminden bugünkü notalı eğitime geçiş devrinde nota bilenler eski sistemi, kulaktan çıkarmayı küçümsemişlerdir. Ancak tamamen notaya dayalı eğitimde de kulak eğitimi, ezbere icra gibi konular zayıf kalmıştır. Bu açıdan, metodlardan yapılan çalışmada, geleneğimizdeki semai (işitmeye dayalı) sistemin avantajlarından faydalanmak doğru olur.*” (Torun, 2000: 15)

Türk Musikisi, makamsal yapısı ve icradaki tavır özellikleri nedeniyle bir üslûp müziğidir. İcra özelliği, makamsal yapısı bir hocadan yetişmeyi bir şart haline getirir. Gerçekte tüm sanatlarda varolan usta-çırak ilişkisi ile bir öğrencinin yetişmesi, Türk Musikisi'nin üslûbunca icra edilebilmesi için vazgeçilmez şarttır.

“*Üslubun da tam manasıyla yerine oturtulması için onunla çok yakından ilişkili bir meşk düzeni vardır. Meşk düzeni, kendisinde hangi sanatı temsil ediyorsa o sanattaki ustalığı artık tamamıyla belirgin hale gelmiş olan kişilerin, tecrübeli*

* <http://www.tdk.gov.tr>

** “Bizde müzik yayıncılığı ilk olarak 1876 yılında Meşrutiyet hareketi ile düşünölmeye başlanmıştır ve 1876 tarihinde Hacı Emin Efendi 30 sayfalık bir fasıl defterini yayınlamıştır.” (Ensari, 1999: 18)

kişilerin, tecrübesiz kişilere kendisindeki bu bilgileri, tecrübeleri vermesi, dağıtmasıdır.”(Yavaşca 1998)

Yazdığı ud metodunda, üslup kazanmanın notadan değil, dinleyerek, taklit yöntemiyle gerçekleşebileceğini belirten Mutlu Torun, aslında çalışmasının daha önceki satırlarında savunduğu meşk sistemini işaret etmektedir:

“Eser icrasında ve hele taksimlerdeki Türk Musikisi üslûbunu keşfetmenin dinlemekten başka yolu yoktur.”(Torun, 2000: 359)

Cem Behar, öğrencinin hocayı dinleme ve taklit ederek tekrar etmesi olarak özetleyebileceğimiz meşkin, bir öğretim yöntemi olarak taklitten daha fazla özellikleri ve önemi olduğunu belirtir: *“Yalnız musiki meşkinin güzel yazıdan önemli bir farkı vardı: musiki meşkederken öğrenci sadece müzik teorisini ya da bir çalgıyı ya da bir tekniği yahut da hocasının üslûbunu, icrasını, yorumunu öğrenmezdi. Talebe meşk alırken öncelikle bizzat eserlerin kendilerini - yani mevcut müzik dağarını, repertuarını - öğrenmiş olurdu. Dönemin repertuarı da böylece meşk yoluyla sonraki kuşaklara aktarılmış olurdu.”(Behar, 2005: 14)*

Yılmaz Öztuna da meşkin, musikinin nesillere aktarımında önemli rol oynadığı konusunda Behar’la aynı fikirdedir. Ancak bu aktarımın aynı zamanda üslup aktarımını da sağladığını belirtir:

“Meşk, bâzı üstadlarca zincirleme şekilde devam ettirilir ve bu suretle belirli bazı üslûplar, asırlarca sonraya intikal edebildiği gibi, mûsikî eserleri de, hafızadan hafızaya geçmek suretiyle unutulmaktan muhafaza olunurdu. Bugün mâlik bulunduğumuz Türk Mûsikîsi eserlerinin çok büyük bir kısmı, bu suretle zamanımıza kadar gelmiştir. Notanın yayılmasıyla ehemmiyetini kaybetmişse de, nüanslı notanın mûsikîmizde hâlâ taammüm edememesi yüzünden, hâlâ Türk Mûsikîsi’nde edayı, üslûbu ve sıhhati te’min bakımından faydalı görülebilir.”(Öztuna, 2000: 250)

Meşkin uygulanması temel müzik öğrenim yöntemidir. Bu yöntemde kullanılan araçlar aşağıda anlatacağımız “güfte, usûl ve hafıza”dır. Meşkin nasıl uygulandığını Cem Behar şöyle hikâyeye eder:

“Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usûl birkaç kere vurulur. Öğrenci usûlü sağ ve sol eliyle -dizlerini kudüm itibar ederek- vurur. Sonra eser hep usûl vurularak hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım

kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz yerleşinceye kadar defalarca okutturur, öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirir. Nihai amaç meşkedilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir.”(Behar, 2005: 16)

3.1. Meşk ve Usûl, Güfte, Hafıza İlişkisi

Meşkle musiki öğretiminin değinilmesi gereken teknik özelliği meşkin her zaman usul vurarak yapılması gereğidir. Türk Musikisi’ndeki “usûl” kavramını Batı Müziği’ndeki “ölçü”den ayıran önemli özellikler vardır. Bu özellikleri anlayabilmek için öncelikle Türk Musikisi’nde usûlü meydana getiren “düzüm” eskilerin deyişiyle “ikâ”nın bilmek gereklidir.

İsmail Hakkı Özkan, “Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri” adlı çalışmasında “zaman içinde uygunluk” olarak özetlediği düzüm kavramını şöyle özetler: “Herhangi bir yere elimizle, birincileri kuvvetli vurulmak şartıyla 1,2,3-1,2,3-1,2,3 diye vursak bunu dinleyen müzikal kulağa sâhib birisi üçerli guruplar vurduğumuzu hemen farkederek. Çünkü zaman içindeki uygunluk, birbirini muntazam aralıklarla tâkib eden kuvvetli vuruşların gelmesiyle sağlanmış olur. O halde düzümden sonra dikkatimizi çeken önemli unsur vuruşlar ve bu vuruşların kuvvetli veya zayıf oluşlarıdır. Çünkü gerek bir düzümlerin ve gerekse bir usûlün anlaşılması birbiri arkasından sıralanan vuruşların kuvvetli veya zayıflıklarının sıralanışına bağlıdır.”(Özkan, 1987: 561)

Hurşit Ungay ise düzümlerin “zamanın düzenli oranlar içinde sürelerle ayrılması” olduğunu söyleyerek bu tanımını açıklar:

“Başka bir tanımla zamanın düzgün oranlı sürelerden düzenlenmiş kümeleridir, denebilir. Üçüncü bir tarif olarak da Birim zamanlarından meydana gelen takımlar da diyebiliriz. En belirgin örnek olarak, kısa notlardan (ikişer ya da üçer tane olarak) bunları da şu şekilde gösterebiliriz:

 ” (Ungay, 1981: 4)

“Usûl” kavramını Batı Müziği’ndeki “ölçü”den ayıran önemli özellikleri olduğu yukarıda belirtilmişti. Bu özelliklerden ilki “düzüm” tanımı yapılırken

belirtilen kuvvetli ve zayıf zamanlar, ikincisi ise Batı Müziği'ndeki "ritim" olarak adlandırılabilir düzümlerin bir araya gelerek "usûl"ü oluşturarak bir ölçüm aracı olmasıdır. "Düzümlerin birleştirilmesi ve kalıp hâline getirilmesiyle yapılan ve bir eseri ölçme aracı" olan "usûl"de kuvvetli zayıf zamanların olmazsa olmaz bir durum olduğunu İsmail Hakkı Özkan usûlün tanımını yaparken anlatmıştır:

"Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir. Kuvvetli ve zayıf vuruşların ve zamanların değişik şekilde sıralanması ve bu vuruşların kıymetlerinin değişik olması usûller arasında farklılaşmayı meydana getirmiştir."(Özkan, 1987: 561)

Anlaşılabileceği gibi, melodiyi ölçen bir kavram olan "ölçü"den farklı olarak usûl, melodinin içinde yer aldığı bir kalıptır. Bu özelliği, bir şiirin aruz vezninde yazılmasına benzemektedir. Nitekim Cem Behar'ın belirttiğine göre Haşim Bey, "Mecmua"sında bu konuya değinir:

"İlm-i musikide cümlesinden akdem [önde gelen] ve ehem m [en önemli] olan ilm-i usûldür. Zira usulsüz nağme mücerred [soyut] musiki nağmesi değildir. Nitekim nâmevzun [vezinsiz] beyit [ikili] ilm-i şiirden olmadığı gibi."(Behar, 2005: 23)

Bahsedilen aruz-söz, usûl-melodi ilişkisi benzerliği aynı zamanda Türk Musikisi'ndeki bir döneme kadar yapılan sözlü eserlerde usûl ve aruz bağlantısı kurularak eserler verilmesini sağlamıştır.

"...son 2,5 asır içinde klâsik Türk mûsikîsi formları içinde bestelenmiş söz eserlerine şöyle bir göz gezdirmek dahi, bestelenmiş şiirlerin vezni ile bunların bestelenmesinde kullanılmış mûsikî usûlleri arasında dikkat çekici bir ilişkinin varlığını hissetmeğe yetecektir. Aslında böyle bir ilişkinin varlığı tâ Abdülkadir Merâgî (1360-1435) zamanından beri bilinmiş, daha yakın zamanlarda da Hartmann, Landberg, Bücher ve İbn Kuteybe tarafından Arap şiir ve mûsikîsiyle ilgili olarak isbat edilmiş olmasına rağmen, müzikolog H. S. Arel (1880-1955) ve bazı öğrencileri tarafından kabul edilmemekte veya önemsenmemektedir. Oysa Türk mûsikîsinin klâsik ve romantik dönemlerinde Ağırsemâî, Yürüksemâî ve Şarkı formlarında bestelenmiş 600 küsur eser üzerinde yaptığımız küçük bir araştırma, bu ilişkiyi açık şekilde ortaya koymuştur."(Tanrıkorur, 2005: 85)

Cinuçen Tanrıkorur'un yukarıda belirttiği "usûl-güfte-form" bağlantısı, meşk öğretiminde etkili olmuştur; musikiden ayrı tutulamayacak olan edebiyat sanatının usûl ile ilişkisinden meşk edenlerin faydalandığı düşünülmelidir.

"Usûl kalıbı vurulduğu zaman ise bu kalıbın düşey dengi olan melodik yapıyı, besteyi hatırlamak kolaylaşırdı. Yani eserin usûlü, öğrenci ve icracı için sık sık bir hafıza uyarıcısı ya da tazeleyicisi işlevi de görürdü. Notanın yokluğunda eserin melodik örgüsünün vazgeçilmez ritmik atkısını, iskeletini oluşturan usûlün hafızayı güçlendirici bir rol üstlendiği açıktır."(Behar, 2005: 17)

Meşkle musiki eğitiminde hafızanın büyük önemi vardır. Hafızaya alınmış, yani ezberlenmiş eser sayısı bir müzisyenin değerini ve seviyesini ortaya koyabilmek üzere bir ölçü olarak kullanılmıştır. Musikinin beste-icra-öğretim merhalelerinde kesinlikle notanın olmadığı, güfte mecmualarının ve usul kalıplarının kaynak olarak kullanıldığı anlayışta eseri öğrenebilmenin ve onu koruyabilmenin tek yolu, onu kulakların ve ellerin işbirliğiyle desteklenen hafızaya titizlikle nakşetmekten geçiyordu.

"Hafızaya alınmadan bir eserin özümsemesi ve müzisyenin bir parçası haline gelmesi ve o eser üzerine yorum ve tavır koyması mümkün olmayacaktı. Hafızaya verilen bu önem 'Meşk' olarak tanımladığımız eğitim sisteminin temelini oluşturmuştur."(Beşiroğlu, 1998: 137)

3.2. Meşkin Diğer Özellikleri

Meşk sisteminden bahsederken değinilmesi gereken bir diğer husus ahlaki ve sosyal yönleridir. Yüzyıllara dayanan bir eğitim yöntemi olarak zaman içinde bazı davranış kalıpları ve musiki ve meslek ahlakıyla ilgili bazı kalıcı değer yargıları oluşturmuş olması doğaldır.

Usta-çırak ilişkisine dayanan bu öğretim sisteminde ilk özelliği "meşakkat"li (güç) olmasıdır. Sabır ve sebatsız kişilerin meşk disiplinine katlanabilmeleri, meşakatlere katlanamayanların istenen sonuçları elde edebileceği düşünülemezdi. *"Musiki üstadı olmak ve kendi de meşkler verebilecek düzeye gelmek kolay bir iş değildi. Uçucu hevesler, kolay başarı arzuları, gösteriş merakı, yöntemsiz acelecilik hep meşkin baş düşmanları olmuştur."*(Behar, 2005: 70)

Cem Behar, 1840 yılında Süleyman Faik Efendi'nin İstanbul Kütüphanesi'nde Türkçe Yazmalar "9577 no"yla kaydedilen mecmuasına şu notu düştüğünü belirtir:

"Fenn-i musiki birbirinden dinlemekle meşk olunagelip, bu devirde eski usûle rağbet olmadığından heveskârlarm sesleri güzel olanları usûl-i dairesinde üstaplardan emek sarfedip meşk etmediklerinden hemen beş on şarkı öğrendikleri gibi cümle musikiyi tahsil eyledim zannedip öylece kalıyor."(Behar, 2005: 70)

Musiki repertuarının usta-çırak ilişkisiyle aktarıldığı, notanın kullanılmadığı meşk sisteminde eserlerin değişime uğrayacağı kabul ediliyor. Bir eserin bestecisi tarafından yaratılan biçimine, bir anlamda orjinaline sahip olmak için, itibar edilen bir büyükle meşk etmek gerekiyordu. Kimden meşk alındığı, hangi eserlerin hangi üstaplardan meşkedildiği de çok önemliydi. Bu bir "gurur" kaynağıydı.

"Tanınmış, makbul bir hocadan musiki meşkine hak kazanmak ve meşk alabilmek için hafıza ve asgari bir yetenek düzeyiyle birlikte belli bir liyakat göstermiş olmak da gerekiyordu. Yani öğrendikten sonra başkalarına da aktaracağı bu eserlere talebenin lâyük olduğunu göstermesi de şarttı. Bu liyakati gösteremeyen, sabırlı olamayan, biraz meşakkate katlanıp sebat etmeyen öğrenciyi hocanın başından defetmesi normal karşılanırdı."(Behar, 2005: 75)

Meşk sisteminde ustadan çırağa aktarılan sadece repertuar değil aynı zamanda klâsik tavır ve icra üslubu'dur.

"Bu tavır ve üslûp yalnız belli niteliklere sahip üstaplardan eser meşketmekle elde edilir. 'Diz dövmekle' (yani üstaddan eser geçerken dizlerde usûl vurmakla) ve bu üstaplarm 'önlerinde diz çöküp âdâb ve erkânıyla' öğrenilir ve özümseilir. Bu türde bir 'otorite' anlayışıyla da öğrenilene mutlak sadakat fikrinin önem kazanması kolayca anlaşılabilir bir durumdur.

Meşk dünyasında belli bir geçerliliği olan sadakat kavramının güçlü kalıntılarına bugün de rastlanıyor. Meşkteki sadakat fikrinin kalıntılarının en bariz örneklerini klâsik eserlerin bugün piyasada mevcut yazılı notalarının farklı baskı ve versiyonlarına ve değişik yazılışlarına karşı sergilenen tutumlarda görmek mümkündür."(Behar, 2005: 80)

Hocanın öğretimine sadakat, aynı zamanda hocaya sadakat anlamını taşımaktadır. Bu sadakatin bir parçası da hocadan öğrendiği eserleri hocalık seviyesi ve itibarını kazandığı zaman kendi öğrencisine intikal ettirme zorunluluğudur.

“Her şeyin, her türden eserin her zaman ve herkese ve her şart altında öğretilmesi sözkonusu değildir tabii. Zor ve uzun eserler biraz ilerlemiş öğrencilere, eski, ‘nadide’ ya da özel bati nitelikte olanları ise öğrencilerin yeteneğine, liyakatine, gösterdikleri sabır ve sebat esasına göre meşk verilirlerdi. Ama ‘mahfuzatını’ (yani hafızasındaki eserleri) saklayıp aktarmayana da hiçbir zaman iyi gözle bakılmazdı. Bazı ‘nadide’ eserleri mutlaka kendi tekeline almak isteyen, veya aldığı vehmeden, onları kimseye öğretmemeyi, eserin ‘tek sahibi’ olmayı bir prestij sorunu haline getiren bencil ve pinti üstadlar da zaman zaman olmuştur. Ancak bu kişiler hep birer sapkın istisna sayılmış, bu tavırları yakışıksız olarak değerlendirilmiş ve hiçbir zaman onay görmemiştir.”(Behar, 2005: 100)

Meşk öğretim sisteminde repertuar ve üslup aktarımının yanında sözlü olarak tarih aktarımı da vardır. Meşkin bu özelliği, eğitim gören kişiye, anlaşılmaya çalışılan musikiye, musiki ahlakına, musikinin ilkelerine ve musikiyle ilgili tüm tecrübelerle dışardan veya yukardan değil, içerden bakmasını sağlar.

“Sözlü tarih, özellikle 1960’lı yıllardan itibaren tarihi yazılı belgelere ek olarak yaşayan bireylerin belleğe dayalı anlatıları aracılığıyla yazma ve sıradan insanları, gündelik yaşamı ve öznelliği tarihin araştırma alanına dahil etme dürtüsüyle şekillenen ve ses kaydetme teknolojilerinin gelişmesiyle de desteklenen disiplinlerarası bir çalışma alanı ve araştırma yöntemidir.”(Sabancı Üniversitesi, 2010)

Meşk sırasında hocanın kendi, hocasının, hocasının tecrübelerini sözle aktarımı (ki bu doğu kültürünün önemli bir parçası olarak anıların yazılmamasıyla alakalıdır) “kıssadan hisse” anlayışını taşır.

“Kıssadan hisse” doğu hikâyesinin temel amacıdır. Doğru hikâyesinde olaylar, uzun ve karmaşık değildir. Konunun ayrıntılarına girilmez. Kahramanlar bütün yönleriyle değil, büyük ölçüde tek bir yönleriyle irdelenir. Her türlü anlatımda ayrıntıya, savrukluğa yer verilmez.

“Kıssadan hisse ya da ‘mesel’ olarak adlandırılan bu hikâyelerde, önce bir hikâye anlatılır sonucunda ise bu hikâyeden çıkarılacak ders üzerine durulur. Antik Yunan geleneğinde var olan ve Aristo’nun kuramsallaştırdığı ‘arınma’ ögesi bu hikâyelerdeki ‘hisse’ bölümüyle uyuşur. Hikâyelerin bu işlevi göz önüne alındığında, onların hayatın güçlükleriyle mücadele etme araçlarından biri olduğu görülür.”(Parıltı, 2005)

XX. yüzyılın başında yazılan kaynakların birçoğunda hocanın öğrencisine aktardığı anıların varlığı görülür. Yazılı tarih alışkanlığı olmayan bir toplumda bu şekilde aktarım, hem öğretim, hem de muhafaza etme görevini görmüştür.

Anlatılan hikâyelerin yanında, meşk hocalığı yapanların bir çoğunun aynı zamanda bestekâr kimliği taşıması, hocanın öğrenciye meşk edilen eser hakkında form, usûl, makamsal işleniş hakkında bilgi vermesine, yani meşk ederken sadece bugünkü repertuar dersi anlayışının ötesinde, uygulamalı nazariyat ve musiki kültürü dersi niteliğini kazandırır.

4. KLASİK TÜRK MUSİKİSİ'NDE EĞİTİM KURUMLARI VE MEŞKİN KULLANIMI

Temeşşuk (karşılıklı öğrenip öğretmek, birbirine meşk etmek) kelimesinden türemiş olan “meşk”in Türk Musikisi’nde, bir üstat tarafından musiki parçasının çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demek olduğunu, bunun nasıl gerçekleştiğini meşkin önemli özelliklerini bir bölüm öncesinde incelemeye çalıştık.

Türk Musikisi’nin tarihi boyunca (çalışmanın ikinci bölümde kısaca anlatılmıştır) Türk Musikisi üslûbunun bozulmadan (zaman içinde değişim doğal bir hadisedir, bozulma anlamına gelmemektedir) günümüze taşınabilmesini sağlayan “meşk”, XX. yüzyıla kadar Türk Musikisi’nin tek öğretim biçimi olmuştur.

“Belli bir zamana kadar meşk sistemi, eğitimin ta kendisiydi. Batı notasının yaygınlaşmasından sonra, bu eğitim içinde notanın öğretilmesi ve notadan eserlerin çözümlenmesi gelmeye başladı. Böylece meşkin, müziğin öğretimindeki yeri daralmaya başladı. Bu birden bire olmadı.” (Torun, 2010)

Bir hocanın gözetimi altında onun bilgi, görgü ve tavrından yararlanarak talebenin eğitilmesini Türk Musikisi’nin başlangıç zamanlarından beri görebiliyoruz.

“Saftıyyuddîn’in bir diğer özelliği ise başarılı öğrenciler yetiştirmiş olmasıdır. Abdulkâdir-i Merâgî, Makâsıdu’l-Elhân’da bu hususu şöyle belirtiyor. ‘Musta’sım zamanında en büyük âlimlerden biri olan Abdul-mü’min Urmevî ilim ile amelin birleştirilmesiyle üstünleşmiş bir çok mûsikî üstadının hocası olmuştur. Şarkin meşhur musikişinasları Şemseddin Suhreverdî, Ali Sitâî, Hasan Zamir ve Hüsâmeddin Kutluğboğa yetiştirdiklerindedir.’” (Uygun, 1999: 46)

Bu öğretim metodu, Osmanlı döneminde de benimsenmiş, yüzyıllar boyunca üstatların ev ve konaklarından başka, Mevlevihaneler, tekkeler (Halvetiyye, Gülşeniyye, Kadiriyye, Cerrahiyye, Bektâşiyye gibi musikiyle birlikte zikrin önem kazandığı diğer bazı tarikatlarda) Topkapı Sarayı’ndaki Enderun’da,

mehterhanelerde ve özel meşkhanelerde uygulanmış, Osmanlı döneminde yetişen musikişinaslar, bir veya birden fazla hocadan meşk etmek suretiyle yetişmişlerdir.

4.1. XX. Yüzyıl Öncesi

XX. yüzyıl öncesi Osmanlı'nın nota ile tanışmadığı yüzyıllardır. Sanat eğitiminin doğası gereği, müzik öğretiminde de her zaman bir öğretmenin yol göstericiliğine ihtiyaç duyulmuştur. Ancak batı notasının yaygınlaşması, kayıt teknolojisinin gelişmesi, Türk Musikisi'nin saraydan uzaklaştırılması ile meşk yöntemi yavaş yavaş değişime uğramıştır.

Bu bölümde XX. yüzyıl öncesi, meşkin uygulandığı birer eğitim kurumu olan, Enderun, Mehterhane, Mevlevihane ve özel meşkhaneleri inceleyeceğiz.

4.1.1.Enderun

Sarayın hizmetkârlarının yetişmesini sağlayan bir okul olan Enderun, bu konuda en önemli ve en çok öğrenci yetiştiren kurumdur. XIII. yüzyılda kurulan Osmanlı devletinin imparatorluğa dönüşme sürecinde, ortaya çıkan eksiklikler bu kurumun oluşturulmasıyla giderilmiştir.

“Bir yandan kuruluş ve genişleme çabaları sürerken, öte yandan yeni yeni kadrolara ihtiyaç duyulmağa başlanmıştır. Aslında göçebelikten yerleşik düzene geceli de çok olmamıştır. Ortada ne düzenli bir ordu, ne devlet kadrosu, ne de gelişmiş belli başlı bir sanat kolu vardı. Devlet genişledikçe nüfus artmış, genişleme isteği yoğunlaştıkça sağlam bir ordu kurulması kesinlikle gerekmişti. Bir devlet hayatında yüz yıl gibi önemli olmayan bir süre içinde, ‘Osmanlı’ sözcüğü Önasya, Avrupa, hele Bizans’ta çok işitilir olmuştur.”(Özalp, 1986: c.I, 6)

Bursa'nın başkent oluşu, Rumeli bölgesinde yapılan fetihler, Edirne'nin ele geçirilişi Osmanlı Sarayı'nda dönüşüm ihtiyacını doğurmuş, sarayda ki ihtiyaçları karşılayacak elemanlara, bu elemanların yetiştirilmesi için yeni bir düzenlemeye ihtiyaç duyulmuştur. Bu düzenlemeler Osmanlı'nın imparatorluğa geçiş sürecinin göstergesidir.

“I. Murad'ın Edirne'yi almasından hemen sonra 1363'te kurduğu, II. Murad, Fâtih ve II. Bayezid'in geliştiren mükemmel bir üniversite haline getirdiği, 1833'te II. Mahmud tarafından kapatılan saray okulu. I. Murad zamanındaki din derslerine II. Murad şiiir, mûsikî, hukuk, mantık, felsefe, geometri, coğrafya ve astronomi; Fâtih

hat tezhib, katı' ve resim; II. Bayezid de silahşorluk, okçuluk gibi askerî spor derslerini eklediler (II. Bayezid ayrıca Enderun'lulara dış (bîrûn) hizmetlerine geçerek sadrazamlığa kadar yükselebilmeye yolunu da açmıştır). Bu dersleri okutacak bilginler İmparatorluğun içindeki ve dışındaki ülkelerden celbedilirken, Enderun'da tahsil edebilmek İslâm dünyasının dört bucağından gelen öğrenciler için büyük bir şeref ve imtiyaz teşkil ediyordu.”Tanrıkorur, 2005: 30)

Kendine ait özel bütçesi, eğitim bölümleri, binaları, ibadet yeri, hastanesi olan bu kuruma gelen öğrenciler derece sırasına göre koğuş ve odalarda eğitime ve göreve başlardı. Yüz kişilik “Büyük Oda”, altmış kişilik “Küçük Oda”, kırk kişilik bir sınıf olan “Doğancılar Koğuşu”, seksen-yüz elli kişinin yetiştirildiği “Seferli Koğuşu” (Saray Mehteri için elemanlar, çamaşırcılar, berber sınıfı, hamam hizmetlileri bu koğuşta yetiştirilirdi), seksen-yüz kırk dört kişilik “Kiler Koğuşu” (sarayın iaşesini temin ve idare ederlerdi), kuyumculuk, nakkaşlık, sedefkârlık, terzilik, kürkçülük, para basma gibi sanatların öğretildiği, hanedanın hazinesini, padişah elbiselerini korur, masrafları hesap ederek bunların defterini tutmaktan ve Saray Kütüphanesi’nden sorumluların bulunduğu “Hazine Odası”, padişahın özel hizmetindekilerin bulunduğu kırk kişilik “Has Oda” Enderun’un bölümleriydi. Bu odalardaki öğrenci sayısı devşirmelere göre değişmiştir. Verilen rakamlar tahminlere dayanır.

“İlk öğrenime Seferli Koğuşu’nda başlanır, derslerin başında İslâm dininin öğretilmesi gelirdi. Ayrıca her öğretmen sorumlu olduğu öğrencisine biliyorsa kendisi ders verir, bilmiyorsa okulun diğer öğretmenlerinden Arabça ve Farsça dersleri almalarını sağlardı. Çocuğun Mûsikîye karşı yeteneği varsa, koğuşun yanında bulunan “Meşkhâne”ye yazdırılırdı. Her öğrencinin durumuna göre Kur’an-ı Kerîm, İslâmi ilimler, Edebiyat, HatSanatı, Nakkaşlık, Kuyumculuk v.b. öğretilir, yine öğrencinin eğilimine göre binicilik ve savaş oyunları ve kemankeşlik gibi konularda eğitilirdi.”(Özalp, 1986: c.I, 8)

Saraydaki görevlilerin yetiştirilmesi için kurulmuş olan bu kurumda musiki eğitimini vermek için padişah tarafından özel olarak görevlendirilen ünlü bestekârlar ve musikişinaslar meşk etmişlerdir.

“Enderun Mûsikî Mektebi, Türk Mûsikîsi’nin en büyük ve canlı merkezi olmuştur. Burada yalnız din dışı mûsikî öğretilmiş, bestelenmiş ve çalınmış, dinî rnûsû ise bilhassa Mevlevî-hâneler’in inhisarında kalmıştır. Bununla beraber,

Mevlevihâneler veya diğer tekkelerle ilgili Enderunlu müzisyenler, dinî sahada da eser ortaya koymuşlardır. Müezzinlik gibi mûsikî ile ilgili saray görevlileri, enderûnlu müzisyenler arasından çıkmıştır. Fakat bunlar, din dışı mûsikîden bu sahaya geçmiş şahıslardır. Bununla beraber, Batı Mûsikîsi'nde olduğu gibi Türk Mûsikîsi'nde de dinî ve din dışı mûsikî ayrımı kesin olmamış, bestekârların çoğu, bir tarafları daha ağır basmak şartıyla, iki çeşitle de uğraşmışlardır.”(Öztuna, 2000: 110)

4.1.2. Mehterhane

Eski bir Türk geleneği olan askeri müzik toplulukları, her zaman orduyla beraber hareket eden, düşmana korku salma, psikolojik olarak yıpratma görevini üstlenen, barış zamanında ise halka konserler veren teşkilatlardır.

“Tâ Hunlar'dan beri Türk savaş tekniğinin vazgeçilmez unsuru olan askeri müziğin amacı, çok uzaklardan duyulan ve gitgide yaklaşan gök gürültüsüne benzer yabancı bir müziğin sesiyle düşmanın moralini bozup savaştıkları güç bırakmamak, düşmanı teslim almak suretiyle harbi en kısa zamanda bitirmek ve böylece -bir bakıma- insan kıyımını önlemektir.”(Tanrıkorur, 2005: 57)

Osmanlı Devleti'nin imparatorluğa dönüşme sürecinde, tüm kurum ve kuruluşlarda olduğu gibi Mehter teşkilatında da düzenlemeye gidilmiştir.

“Türk Askerî Mûsikîsi'nin ilk geliştirme hareketlerinin Sultan II. Murad döneminde başlatılmış olması muhtemeldir; çünkü bu Padişah aydın, teşkilatçı, sanatkâr ve mûsikî sever bir kimseydi. Bu dönemden Fatih Sultan Mehmed'in zamanına gelmiş herhangi bir belge yoktur. Mehter Mûsikîsi, İstanbul'un alınışından sonra kadrolaşmaya başlamıştır denebilir. Seferde, askeri heyecana getirmek için kullanılan Davul Zurna ile çalınan mûsikî parçaları, İstanbul'un alınışı sırasında da kullanılmıştır. “(Özalp, 1986: c.I, 10)

Mehter müziği klasik Türk Musikisi'ndeki makam ve usullerin kullanıldığı tek sesli bir müziktir. Mehter, sanılanın aksine sadece marş çalmaz. Kendi yapısına uygun kâr, karçe, beste, semai, fasıl şarkıları, serhat ve Rumeli türküleri, peşrev ve saz semailerini de mehterin repertuarı içinde yer alır.

“İstanbul'daki Mehter-hâne-i Hümayûn'da 300 san'atkâr vardır. Bunlar gayet değerli, ağır maaş alan kimselerdir. Yedikule'de ayrıca - burası bir kale olması dolayısıyla - 40 kişilik bir mehter takımı vardır. Günde 3 nöbet vururlar, yani

3 konser vererek halka Türk askerî mûsikîsi dinletirler. Bu, Fâtih kanunudur. Ayrıca bunlardan başka İstanbul'da 1.000 mehter san'atkârı daha vardır. Bunların takımları Eyüpsultan da, Kasımpaşa'da (Türk deniz kuvvetlerinin merkezi olan kapdân-ı deryalık), Galata'da, Tophane'de, Rumeli Hisarı'nda, Yeniköy'de, Rumeli Yeni Hisarı'nda, Kavak Yeni Hisarı'nda, Beykoz da, Anadolu Hisarı'nda, Üsküdar da, Kız Kulesi'ndedirler. Buralarda seher ve akşam vakitlerinde bu mehter takımları, günde iki nöbet vururlar (yani konser verirler).” (Öztuna, 2000: 247)

XIX. yüzyılda mehter müziğindeki birçok öğenin Avrupa müziğine girmesine yol açmıştır. Bunların başında kös, nakkare, çevgan, halile gibi belirsiz ses veren vurmali çalgıların kullanılması gelir. Ayrıca bazı Avrupalı bestecilerin yapıtlarında mehter müziğinden esinlenilmiş bölümler vardır. Enderun'dan meşk ederek yetiştikten sonra da mehter teşkilatı içinde eğitimleri devam eden bu musiki üstatları, Türk Musikisi'ni icra ederek, besteleyerek, meşkederek yüzyıllar boyunca yaşatmışlardır.

4.1.3. Mevlevihaneler

Tasavvuf, insanın “kâmil insan” olma yolunda attığı adım, kendisinde olan Allah'a ait olan cevherin saflaşarak ortaya çıkartmaya çalıştığı yoldur. Sabır ve şükürün kazanılması için tatbik edilen yollar vardır. Mevlana'nın, “*Hamdım, piştim, yandım*”, sözlerinin sırrına erişmek için çile esastır. Tasavvuf eğitiminin temeli, çileye dayanmaktadır. Olgunlaşmak için insan hayatta sıkıntı ve çile çekmelidir. Bu sayede nefesine hakim olmasını öğrenerek diğer insanlarla iyi geçinebilen uyumlu bir birey haline gelebilir.

Çile, insanı, insan-ı kamil yani olgun eksiksiz insan olma yolunda bir yolculuktur. Kendini eksiksizliğe adayan besteci insanların birbirinden farklı kişilikleri olacağını kabul eder. Ancak, bütün insanlarda Allah'ın bir parçasının tecelli edeceğini bildiğinden bu öze ulaşmak için değişik biçemler denemekten kaçınmaz. Usta bestecilerin yüzyıllar sonra bile, insanları etkileyen eserlerinin arkasında insandaki yaratıcı özünü aramanın sırrından yansımalar vardır.

Bu nedendir ki Mevlevi besteci için müzik kutsal bir uğraştır, ibadetin önemli bir parçasıdır. Çoğu tarikat ayinlerde de müziğin cezbe yaratıcı özelliğinden yararlanır. İcra edilen müzik geniş ölçüde sözlü bir müziktir. Peygamberi öven kasidelerden, naatlara, Allah'ı öven temcitlere, içlerinde İtri'nin de bestelemiş

olduğu tesbihlere dek pek çok form Yaradan'ın özünü arayışın örneklerindedir. Bunlar dışında bestelenen “Mevlevî Ayini” formunda eserler Türk Musikisi'nin en sanatlı eserleri olarak kabul görür.

“Beste-i kadîm denen üç anonim eserle XVI. yüzyıldan itibaren bestelenmeye başlayan, mevlevî âyini adı verilen, âyinhan-mıtrıb-semâzen (ses-saz-raks) üçlüsü tarafından icra edilen ve Osmanlı dışında hiçbir kültürde bulunmayan mevlevî mûsikîsi eserleri Osmanlı mûsikîsinin her açıdan özünü teşkil ederler. Türk mûsikî sanatının iftiharî olan dinî ve dindışı şaheserleri yaratmış bestekârların çoğu (sadece en büyüklerini anmakla yetinelim: Derviş Mustafa, Kutbünnâyî, Nutkî, İsmail, Nasır, Kühî ve Zekâî Dede'ler, Itrî, III. Selim, Yusuf Paşa) bu tarikatın mensubu olduğu gibi, mevlevî olmasa dahi bu ocağın feyz kaynağından beslenmemiş hiçbir büyük Türk bestekârı yoktur denilebilir. Mensupları arasında padişah, vezir, şeyhülislâm ve paşaların bulunuşu, mevlevîliğe bir tür resmî hüviyet kazandırmış, tasavvuf aleyhdarı bazı medreselilerin mûsikîyi susturması, bu itibardan güç alan tekkenin savunmasıyla önlenebilmiştir.”(Tanrıkorur, 2005: 27)

Kâmil insan olmanın yolunun sanattan geçtiğini düşünen Mevlevî dergahlarında, Türkçe, Arapça, Farsça, hat, tezhib, sema derslerinin yanı sıra verilen musiki eğitiminde okul görevi görmüş, burada çile çekerek yetişen bir çok musikişinas Enderun'da da görev almış, gerek Mevlevihanelerde, gerekse sarayda öğrencilerine meşk ederek, yüzyıllar boyu musikinin gelişmesinde kurum görevi yapmıştır. Mevlevihanelerin sadece kendi müritlerine değil meraklılar için de bir musiki ve sanat öğretim merkezi olduğu bilinmektedir.

“Örneğin 1880'li ve 1890'lı yıllarda Bahariye Mevlevîhanesi'nde dergâhın Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede ve kudümzenbaşısı Zekâî Dede haftada iki gün seçkin öğrencilerine eser meşkederlerdi. Bu meşklerde Suphi Ezgi, Kâzım Uz, İsmail Hakkı Bey gibi besteciler yetişmiştir. Aşağı yukarı aynı yıllarda Yenikapı Mevlevîhanesi'nde Neyzenbaşı olan Aziz Dede (1835-1905) her Cuma günü namazdan sonra dergâhtaki hüccesinde meraklılara 'pir aşkına' ney dersleri verirdi.”(Behar, 2005: 49)

“Anadolu'nun en küçük şehirlerinden başka, imparatorluğun Balkan ve Ortadoğu eyaletlerinde de açılmış olan mevlevîhaneler Osmanlı mûsikîsinin yayılmasında başlıca rolü oynamışlardı.”(Tanrıkorur, 2005: 27)

4.1.4. Özel Meşkhaneler

Özel meşkhaneler dendiğinde akla gelmesi gereken yerler; tek veya toplu olarak mûsikî meşki yapılan hoca evleri, kahvehanelerdir. (XX. yüzyıl anlatılırken değinilecek olan cemiyetler veya öğrenci koroları da aslında özel meşk yapılan diğer yerler olarak kabul edilebilir.)

Amaç musiki meşki olduktan sonra, hocayla talebenin bir araya gelip bir kahvehane köşesinde bile meşk etmeleri mümkündür ve bu ayıp sayılmazdı.

“Örneğin Zekâi Dede'nin (1824-1897), 1840'lı yılların sonlarına doğru, hocası Eyüplü Mehmed Bey'den (1804-1850) uzun süre Eyüp'teki bir kahvehanede eser meşkettiğini, Zekâi Dede'nin öğrencisi Rauf Yekta Bey, hocasından naklen aktarır.”(Behar, 2005: 49)

Enderun anlatılırken belirtildiği gibi, musiki meşki için sadece saraydan değil, dışarıdan hocalar da görevlendirilirdi. Özel meşkhanelerde verilen müzik dersleri, saray cariyelerinin musikişinasların evlerine derse gönderilmesiyle başlamıştır. Gerek erkek, gerek kız çocukların mûsikî eğitimi için Enderun'da -öbür konularda olduğu gibi- sadece saraydan değil, dışarıdan hocalar da görevlendirilirdi.

“XVII. yüzyıldan sonra kız öğrenciler, öğrenimi zor ve uzun süre alacak sazlarla (özellikle ney ve çöğür) büyük formda sözlü eserlerin meşki için hocaların evlerine gönderilmeğe başlandı. Mehterhane ile Enderun'un (daha sonra da tekkelerin) kapatılmasından sonra bu âdet zaruret halini aldı.”(Tanrıkorur, 2005: 31)

Toplu olarak meşketmenin yanında, kalabalık uygulanan meşklerde pişen, bilgisini ve repertuarını genişleten öğrencilerin, belli bir aşamayı kaydettikten sonra gerek daha zor eserleri meşketmek gerekse uzmanlık kazanabilmek için artık tek başına bir üstada devam etmek durumunda kalabilirdi. Yani bir öğrenci musikide ilerleyişine hocasından özel dersler olarak devam edebilirdi.

“1844 yılındaki bir olay buna iyi bir örnektir. Dede Efendi'nin talebesi olan Eyüplü Mehmed Bey (1804-1850), bir gün hocasının evine kendi talebesi olan genç Zekâi'yi (sonradan Zekâi Dede, 1824-1897) de götürür. Zekâi'yi beğenen Dede Efendi şöyle der; 'Oğlum, artık bundan böyle hocanla her vakit buraya meşke devam edebilirsin. Ancak haftada bir gün de ayrıca gelmeye vaktin müsait ise herhalde istifade edeceğini ümit ederim.'”(Behar, 2005: 52)

4.2. XX. Yüzyıl

Bütün sanat dallarında her dönem kendinden önceki dönemden etkilenir, kendinden sonraki dönemi etkiler. Türk Musikisi tarihinin anlatıldığı bölümde XIX. yüzyılın Türk Musikisi'ni anlatmaya çalışmıştık. XX. yüzyıl Avrupa kültürünün etkisinin her alanda hissedildiği bir yüzyıl olarak değerlendirilebilir. XIX. yüzyılda başlayan kültürel değişim, XX. yüzyılın başında da devam etmekte ve Osmanlı Devleti'nin üzerinde her alanda etkisini hissettirmektedir.

XIX. yüzyılda Batılılaşma hareketleriyle Enderun kapatılmış, Mehterhâne kapatılışının üzerinden ise yüzyıla yakın bir zaman geçmiştir. Halkın yüksek sanatlı eserlere gösterdiği ilginin azalmakta, değerli eserleri hafızalarında saklayan ünlü mûsikîşinaslar sayıları günden güne düşmektedir. Unutulmakta olan eserlerinin derlenmesi için bir girişim de mevcut değildir. O dönemde yetişmiş olan değerli mûsikîşinasların nasıl yetiştiklerini Nazmi Özalp şu şekilde anlatmaktadır:

“... Şu veya bu semtte, mûsikideki ehliyeti ağızdan ağıza söylenen tanınmış hocaların çevreleri ve evleri bir nevi konservatuvar halindeydi. Bazen bunlar (Meşkhâne) adı altında devamlı ve muntazam, resmi izne bağlı olarak faaliyette bulunurlardı. Batı Mûsikîsi'nin semtleri daha ziyade Beyoğlu'nda olan Keman, Piano ve Şan hocalarına mukabil, İstanbul semtinde kemaniler, udiler, kanunîler veya ünlü hanendelerden doğrudan doğruya ders almak veya sohbet halkalarına dahil olmak suretiyle istifade edilirdi. Çoğu zaman geceleri kurulan bu sohbet halkalarına kış günleri bile elde muşamba fener, entarinin üstüne geçirilmiş samur kürk, ayaklarda galoşlar, yüz-göz yün atkı ile sarılı her meslekten birçok meraklılar gider, gece yarısına kadar saz ve söz sohbeti ile vakit geçirirlerdi.”(Özalp, 1986: c.I, 81)

Enderun'da Türk Müziğinin geri plana itilmesi ve eski önemini kaybetmesi ile doğan boşluk içinde evlerde özel çalışmalar seven, değerini takdir eden kişilerin kurdukları topluluklar (müzik cemiyetleri) Türk Müzik eğitim ve öğretiminde imkânları ölçüsünde, birer mektep hüviyetinde, öğrenci yetiştirme faaliyetleri gösterdiler.

“Şehzadebaşı'nda bulunan ve 'Hacının Kiraathanesi' olarak bilinen kahvenin arkasında iki adet oda vardı. 1916 yılında Darüttalim-i Musiki cemiyeti kurulunca ilk çalışma mekânı olarak bu kahvehane seçildi. Kahvehanenin arkasındaki iki oda ise, adeta doğal olarak, birer meşkhane haline getirildi.”(Behar, 2005: 51)

“Dârü’l-Mûsîkî-î Osmânî”, “Anadolu Musiki Cemiyeti”, 1918’de kurulan adı önce “Üsküdar Darülfeyzi Musiki Cemiyeti”, sonra “Üsküdar Musiki Cemiyeti” bugün ise “Emin Ongan Üsküdar Musiki Cemiyeti” gibi derneklerde verilen eğitim, meşk ile yetiştirilen hocalar tarafından veriliyor, eğitimde bir önceki bölümde anlatılan meşk ilkeleri uygulanıyordu.

“Bunların yanı sıra ilk defa bir ışık olan hareket 1914 yılında İstanbul Belediyesi’ne bağlı olarak kurulan Dar’ül Bedayi’nin (ilk tiyatrosu) müzik koludur. Bunun önemi Türk Müziği’nin Enderun’dan sonra ilk defa bir mektep mahiyetindeki eğitim kuruluşu olmasıdır. Ancak bu uzun ömürlü olmamış ve 1916’da tamamen kaldırılmıştır. 1917 yılında yeni bir talimatname ile dönemin en önemli kuruluşlarından biri olan Dar’ül-Elhan (konservatuar) açılmışsa da dört sınıflı olan bu okul I.Dünya savaşı zorlukları içinde pek varlık gösterememiş ve kapatılmıştır.”(Kaygusuz 2006)

Meşkin en önemli özelliği öğrencinin bir eser öğrenmesi değil, meşkettiği kişiden Türk Musikisi’nin en önemli unsurları olan üslup ve tavrı öğrenmesiydi. “‘Meşk’ adı verilen, hocanın icrasını talebenin tekrarı şeklinde yapılan eğitimde ‘sesler’, ‘üslub’, ‘yorum’ gibi müziğin en mühim elemanları ‘direkt’ aktarılmış oluyordu.”(Torun, 2000: 11)

XX. yüzyılda yaygınlaşan kayıt teknolojisi ve bu teknolojinin ürünü olan 78 devirli taş plakların süresinin 3 dakika gibi kısa bir süreye sahip olması, müzik kayıtlarında gazellerin, taksimlerin veya ezgilerin kısa icraları olması sebebinin doğurmasıyla beraber, kişilerin bazı eserleri defalarca dinleyerek, karşılarında bir hoca varmışçasına bir anlamda meşk edebilmelerini sağladı.

“1903 yılından başlamak üzere, hafızlar ya da piyasa şarkıcıları ve bazı Ermeni, Musevi gibi ‘gayrimüslim’ ses sanatçıları stüdyolarda gazelhanlık edip, taş plaklara yüzlerce gazel kaydı gerçekleştirdi. Ama türün asıl starları; hafızlık geleneğinden gelen gazelhanlardı. Gazel o kadar yaygınlaştı ki, taşplak repertuarının dörtte biri bu plaklarla oluştu. Plak yapan hemen herkes gazel okumayı deniyor, hiç olmazsa okuduğu şarkının bir yerine gelenekte olduğu gibi küçücük bir gazel konduruveriyordu.”(Ünlü, 1997: 6)

Türk Musikisi’nin tarihine kısaca değinilen bölümde de görülebileceği gibi XX. yüzyıl’da Osmanlı dönemi ve sonrasında kurulan Cumhuriyet döneminde açılan dernekler, kurulan korolar ile meşk geleneği değişime uğrayarak devam etmiştir.

Sonrasında kurulan “Türk Musikisi” konservatuvarlarında yer alan repertuar dersleri de Osmanlı’da ki “meşk” geleneğinin, bir kurum çatısı altında, müfredata ve bir programa bağlı olarak uygulanması olarak kabul edilebilir. Çünkü, bu derslerde, hoca eşliğinde öğrencinin Türk Musikisi repertuarını geliştirmesinin yanında, doğru üslup ve tavır edinmesi amaçlanmaktadır. Sadece bu derslerde değil, Türk Musikisi eserleri öğrenilirken kullanılan nota, her zaman öğrenciye yol gösterici bir araç niteliğindedir. Önemli olan öğrencinin, öğreten kişinin üslup ve tavrından faydalanarak eseri icra kabiliyetine kavuşmasıdır.

“İcra üslubu ve nota dışı ilaveler, icracı sayısı, yapılan müziğin türü ve eserlere göre değişir. Korolarda genellikle nota dışı icra istenmez, musikimizin üslubu içindeki çarpma, glissendo vb. kendiliğinden yapılır.

...Geleneksel icranın ustalarının notadan farklı olarak yaptıkları şöyle gruplandırılabilir:

1- Bir nota içinde farklı icra.

2- Notanın sonuna veya önüne ilave.

3- Notaya düşey ilave.

4- Rubâto (Notada yazılı değerlerin esnek bir şekilde küçük uzatmalar veya kısaltmalarla icrası.)”(Torun, 2000: 317-319)

Türk Musikisi icra ve eğitim geleneğinde bir eserin hoca nezaretinde çalışılıp öğrenilmesi “geçmek” terimiyle anlatılmıştır. Bu gün, konservatuvar’da eğitim alan öğrencilerin bir eser öğrendiklerinde bu terimi kullanmaları meşk sisteminin, artık notaya dayalı da olsa yaşatıldığının bir göstergesidir.

Bir başka deyişle konservatuvarlarda uygulanan repertuar derslerinde, bir eser, hoca tarafından öğrenciye öğretilmez, geçilir. Yani bir zihinde bulunan eserin bütünü, hocanın vasıta olmasıyla tavır ve üslubu ile başka zihne geçer. Bu öğretmekle aynı şey değildir. Çünkü öğretmek fiili, bir şeyi anlatmak fiilini de içerir. Oysa burada hoca öğrenciye eseri anlatmaz, sadece okur. Ehliyetli bir hocanın bir eseri okuması, o eserin yetenekli bir öğrenciye geçmesi anlamına gelir

Yıllardır birçok öğrenci yetiştirmiş, günümüzde geleneksel meşk zincirinin son temsilcilerinden biri olan Sayın Alâeddin Yavaşca’nın ders uygulaması ile meşk geleneği prensiplerinin karşılaştırılacağı bir sonraki bölüme geçmeden önce, meşkin hem bir eğitim yöntemi, hem de aktarım yoluyla Türk Musikisi’ni nasıl yüzyıllar

içinde taşıdığını, yaşattığını örneklemek için bazı meşk zinciri örneklerini vermekte fayda görüyoruz.

4.3. Geçmişten Günümüze Meşk Zinciri

Bir önceki bölümde itibarlı bir hocadan meşk etmenin, hem bir eserin bestecisi tarafından yaratılan biçimine, bir anlamda orijinaline sahip olmak anlamına geldiğinden, hem de hangi üstaplardan meşkedildiği bir “gurur” kaynağı olduğuna değinilmişti. Yüzyıllar boyunca notaya ihtiyaç duyulmadan, meşk zinciri yoluyla aktararak, yaşatılan Türk Musikisi’ndeki bazı meşk zinciri örneklerini Yılmaz Öztuna’nın verdiği bilgiye dayanarak aktarıyoruz (Öztuna, 2000: 250-258):

XIII. yüzyılda Safiyyüddîn Abdülmü’min Urmevî ile başlayan meşk zinciri hocanın öğrencisine aktarımı yoluyla XIX. yüzyıla kadar uzanır. XIII. yüzyılda yaşayan Safiyyüddîn Abdülmü’min Urmevî’den XIV. yüzyılda yaşayan Abdülkadir Merâgî’ye bağlanan meşk zinciri şöyledir:

Safiyyüddîn Abdülmü’min Urmevî (1217-1294), talebeleri: *Şeyh Şemseddîn Ahmed-i Sührevendî, Ali Hatâyî (=Doğu Türkistanlı), Hasan Zamrî (zamr=bir çalgı), Hüsâmeddîn Kutlubuğa, iki Cüveynî Kardeş (Bahâeddîn Muhammed 1250-1279 ve Şerefeddîn Hârûn (1252-1286).*

Bahâeddîn Muhammed ve **Şerefeddîn Hârûn**’un talebeleri: *Razıyyeddîn Rıdvân-Şâh İbni Türkî-i Tebrîzî, Gıyâseddîn İbni Gaybi-i Merâgî, Ahmed Celâyir, ve bunların talebesi Abdülkaadir Merâgî (1352-1435).*

Abdülkadir Merâgî’ye bağlanan meşk zinciri, XVI yüzyılda yaşayan Şeyh Abdülalî Efendi’ye ulaşmakta, bu meşk zincirinin sonu II. Gazî Giray Hân’a varmaktadır. Bu zincir şöyledir:

Abdülkaadir Merâgî’nin talebeleri: *oğulları Abdülazîz Çelebî ve Nûreddîn Abdurrahmân Çelebî ile Golâm Şâdî.*

Golâm Şâdî’nin talebesi: *kardeşi Şâdî-beçe (her ikisinin de ölümleri yaklaşık 1515) ve Şâh-Kulu (ölümü 1528?den sonra). Abdülkaadirzâde Abdülazîz Çelebî’nin talebesi ve oğlu Mahmûd Çelebî.*

Mahmûd Çelebî’nin talebesi: *Şeyh Abdülalî Efendi (ölümü 1575?).*

Şeyh Abdülalî Efendi’nin talebeleri: *Ayasofya hatîbi Mahmûd Çelebî (ölümü 1603), Derviş Osman Efendi (ölümü 1650), Koca Osman Efendi (ölümü 1660?), Derviş Ömer Gülşenî Efendi (1545?-1635?).*

Ayasoya Hatîbi Mahmûd Çelebi'nin talebesi: *Hatîb Zâkirî Hasan Efendi* (ölümü 1623), *II. Gazî Giray Hân* (ölümü 1608)

Şeyh Abdülalî'nin talebesi Derviş Osman Efendi ile devam eden meşk zinciri ise XVIII. yüzyıl sonunda vefat eden Vardakosta Ahmed Ağa ve XIX. yüzyılın başında vefat eden Hacı Sadullah Ağa'ya kadar ulaşmaktadır.

Derviş Osman Efendi'nin talebesi: *Kurşuncuoğlu, Taşcıoğlu Sinek Mehmed Çelebi, Bardakçı Mehmed Çelebi, Derviş Abdi Efendi, Koca, Vehbî Osman Efendi* (ölümü 1680?) ve *Hafız Post Mehmed Çelebî* (1620?-1694), *Hafız Kömür, Buhurcuoğlu, Memiş Ağa, Küçük Müezzîn, Tesbîhçi Emir, Tanbûrî Angeli, Tanbûrî Ahmed Çelebi, İsâ Efendi* (ölümü 1628).

Hafız Post Mehmed Çelebî'nin talebeleri: *Şeyh Alî Şîr-ü Ganî Efendi* (1635?-1714), *Hüseyin Efendi, Buhûrî-Zâde Mustafa İtrî Efendi* (1638?-1712), *Çömlekçizâde Receb Çelebî* (ölümü 1701).

Buhûrî-Zâde Mustafa İtrî Efendi'nin talebesi: *Nazım* (1650?-1727), *Eyyûbî Ebû Bekir Ağa* (ölümü 1759).

Eyyûbî Ebû-Bekir Ağa'nın talebesi: *Tanbûrî Mustafa Çavuş* (ölümü 1745?), *Tab'î Mustafa Efendi* (1705?-1765), *Kemani Hızır Ağa* (ölümü 1760?).

Kemani Hızır Ağa'nın talebeleri: *Vardakosta Ahmed Ağa* (1728?-1794) ve oğlu *Küçük Mehmed Ağa* (ölümü 1800?).

Tab'î Mustafa Efendi'nin talebesi: *Hacı Sâdullâh Ağa* (ölümü 1801?).

Safîyyüddîn Abdülmü'min Urmevî'den, II. Gazî Giray Hân'a uzanan meşk zincirinin daha iyi anlaşılması için meşk aktarım zincirini isim isim verelim:

Safîyyüddîn Abdülmü'min Urmevî, Bahâeddîn Muhammed ve Şerefeddîn Hârûn, Abdülkaadir Merâgî, Golâm Şâdî, Mahmûd Çelebî, Şeyh Abdülalî Efendi, Ayasoya Hatîbi Mahmûd Çelebi, II. Gazî Giray Hân.

Safîyyüddîn Abdülmü'min Urmevî'den, Hacı Sâdullâh Ağa'ya uzanan meşk zincirinin daha iyi anlaşılması için meşk aktarım zincirini isim isim verelim:

Safîyyüddîn Abdülmü'min Urmevî, Bahâeddîn Muhammed ve Şerefeddîn Hârûn, Abdülkaadir Merâgî, Golâm Şâdî, Mahmûd Çelebî, Şeyh Abdülalî Efendi, Derviş Osman Efendi, Hafız Post Mehmed Çelebî, Buhûrî-Zâde Mustafa İtrî Efendi, Eyyûbî Ebû Bekir Ağa, Tab'î Mustafa Efendi, Hacı Sâdullâh Ağa.

Safîyyüddîn Abdülmü'min Urmevî'den, Vardakosta Ahmed Ağa'ya uzanan meşk zincirinin daha iyi anlaşılması için meşk aktarım zincirini isim isim verelim:

Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî, Bahâeddîn Muhammed ve Şerefeddîn Hârûn, Abdülkaadir Merâgî, Golâm Şâdî, Mahmûd Çelebî, Şeyh Abdülâlî Efendi, Derviş Osman Efendi, Hafız Post Mehmed Çelebî, Buhûrî-Zâde Mustafa İtrî Efendi, Eyyûbî Ebû Bekir Ağa, Kemani Hızır Ağâ, Vardakosta Ahmed Ağa.

Günümüze ulaşan meşk zinciri ise Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'ye ve onun bağlı olduğu meşk zincirindeki önceki ve sonraki musikîşinâslara dayanmaktadır. Bu anlamda Dede Efendi, sadece müzisyenliği değil yetiştirdiği öğrencileri ile de Türk Musikisi için en önemli isimlerden biridir. Dede Efendi'nin başlıca öğrencileri şu ünlü müzisyenlerdir; Eyublu Mehmed Bey, Mutaf-zâde Hacı Ahmed Efendi, Yağlıkçı-zade Bursalı Ahmed Efendi, Vahib Efendi, Çilingir-zade Ahmed Ağa, Halim Bey, Dellâl-zade İsmail Efendi, Hoca Zekâi Dede Efendi, Nikogos Ağa, Azmi Dede, Hâfız Hamdi Bey, Yeniköylü Hasan Efendi. Yetiştirdiği öğrencilerinin önemini ve müziğimize kazandırdıklarını Cem Behar "Canlı 'Gramofon'lar" başlıklı yazısında şöyle anlatmaktadır:

"Örneğin, Dede Efendi'nin en meşhur öğrencisi olan Mutafzade Ahmet Efendi'nin (öl.1883) bugüne ancak birkaç bestesi gelebildi. Ne var ki, Mutafzade, Türk musikisi tarihine, İbnülemin'in deyimiyle 'Dede'nin bütün eserlerinin varisi, binlerce mahfuzatı bulunan ve pek çok talebe yetiştiren bir üstad-ı pür kemal' olarak geçti. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşayan ve 1846'da ölen Dede Efendi'ye yetişememiş birçok ünlü Türk müzisyeni Dede'nin eserlerini talebesi Mutafzade'den geçmişlerdi. Dede Efendi'nin bir diğer tanınmış talebesi de Yağlıkçızade Ahmet Efendi'dir (ölümü 1880 dolayları). Birçok kaynakta 'Dede Efendi'nin gramofonu' olarak anılır. Dede Efendi'nin eserleri ilk kez Yağlıkçızade'nin okuyuşuyla notaya alınmıştır. Dede'nin bugün bilinen eserlerinin çoğunun günümüze aktaran bu iki Ahmet Efendi'lerdir.

...Bir diğer öğrencisi olan Eyüplü Mehmet Bey (1804-1850) on dokuzuncu yüzyılın en önemli iki bestecisi olan Hacı Arif Bey ve Zekai Dede'nin hocasıdır."(Behar, 2005b)

Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin bağlı olduğu meşk zinciri, aynı zamanda III. Selim'in tanbur hocası olan Tanbûrî İsak ile başlar.

Tanbûrî İsak'ın (1745?-1814) talebesi: III. Selim, Tanbûrî Mehmed Efendi, Zekî Mehmed Ağa (1776-1846), Tanbûrî ve Neyzen Oskıyan Efendi (1780?-1870?), Uncu-Zâde Mehmed Emin Ef. (ölümü 1811).

Uncu-Zâde Mehmed Emin Efendi'nin talebesi: Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi.

Tanbûrî İsak ile başlayan bu zincir, Dede'nin yetiştirdiği ondan fazla öğrenci ve onların öğrencilerinin yetiştirdikleri öğrenciler sayesinde günümüze ulaşmıştır. Türk Müziğinin en önemli özelliği olan meşk sistemi ile Dede'nin üslup ve tavrının günümüze nasıl ulaştığını Prof.Dr. Alaeddin Yavaşca'nın Aksiyon Dergisi'nden Ayşe Adlı ile yaptığı röportajındaki sözlerinde buluyoruz:

“Bizlerde yılların tecrübesi var. Üstelik şanslı bir nesiliz ve eski büyük bestekârların bize devrettikleri köprü ayağına sahibiz. Zeki Arif, Selahattin Kaynak, Nuri Halil Poyraz, Mesut Cemil gibi hocalardan istifade ettik. Benim hocam Sadettin Kaynak'tı. Onun hocası, Muallim Kâzım Bey. Muallim Kâzım Bey, Zekâi Dede'nin öğrencisi. Yine ders aldığım Suphi Ezgi de Zekâi Dede'den ders almış. Zekâi Dede İsmail Dede Efendi'ye, o da Uncu Mehmet Efendi'ye bağlı. Uncu Mehmet Efendi'nin hocası ise Üçüncü Selim'in tambur hocası Tamburî İshak. Bu bir meşk silsilesidir.”(Yavaşca, 2005)

5. TÜRK MUSİKİSİ MEŞK ZİNCİRİNİN SON TEMSİLERİNDEN ALÂEDDİN YAVAŞÇA’NIN DERS UYGULAMASINDA MEŞK GELENEĞİ

1 Mart 1926 yılında Kilis doğumlu Türk Musikisi’nin ünlü bestekâr ve yorumcularından olan Alâeddin Yavaşca’nın en önemli özelliklerinden biri Türk Musikisi meşk zincirinin yaşayan son halkalarından biri olmasıdır.

Bir tıp doktoru olarak Kadın Doğum Uzmanı olarak, başhekimlik görevine kadar yükselmiş, birçok Ulusal ve Uluslararası sempozyumlara katılmış ve bildiriler sunmuş olan Yavaşca’nın musiki macerasının başlangıcının lise 2. sınıf için İstanbul’a geldiğinde olduğunu söyleyen Yılmaz Öztuna’nın (Öztuna, 1990: 491) verdiği bilgiye karşın Alâeddin Yavaşca’nın kendi sitesinde musiki hayatı kısaca şu şekilde anlatılmıştır:

“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. Subhi Ezgi, Hüseyin Sadeddin Arel, Zeki Arif Ataergin, Nuri Halil Poyraz, Refik Fersan, Mes’ud Cemil, Ekrem Karadeniz, Dede Süleyman Erguner, Dr. Selahaddin Tanur 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 Kurulları’nda üyelik ve başkanlık dahil 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 san’atçı olmalarını sağlamıştır. Bu faaliyetlerinin

dışında Milli Eğitim Bakanlığının 'Türk Musikisi Araştırma, değerlendirme ve İnceleme Kurulu'nda, Devlet Planlama'nın 5. Beş yıllık Türk Musikisi Eğitimi Komisyonunda üyelik hizmeti vermiştir.”(Yavaşca, A. ve Sipahi, S. 2006)

Bestekâr olarak Alaeddin Yavaşca'nın beste, semai, kar-ı natık, şarkı, peşrev, saz semai, methal, etüd saz eserlerinin yanında, marş, divan, çocuk şarkıları, Mevlevî ayini ve ilahi formunda eserler vermiş *, “Türk Musikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri” ve “Devlet Sanatçısı Alaeddin Yavaşca Besteleri I” adlı iki kitap yazmıştır. Aynı zamanda Kök, Musiki Mecmuası, Mızrap, Musiki ve Nota Mecmuası isimli dergilerde musiki ile ilgili yazıları yayımlanmıştır.

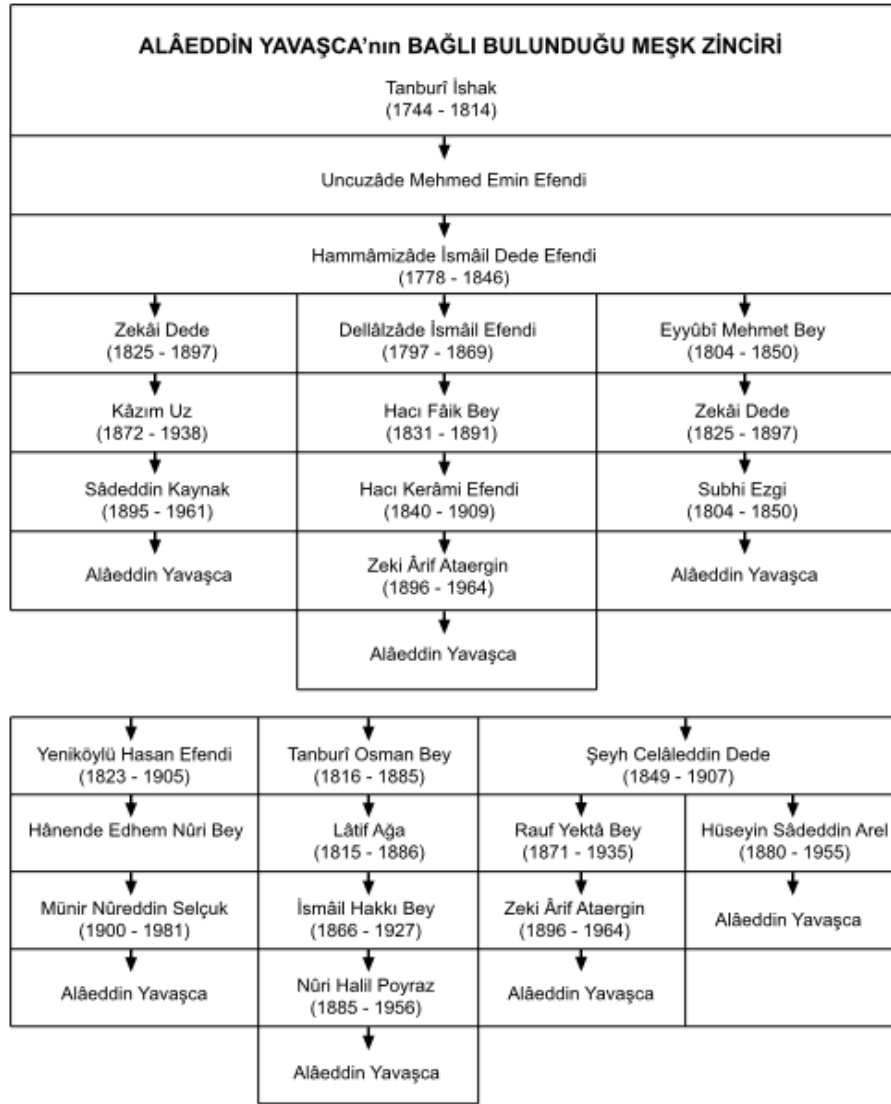
Doktor, bestekâr, yönetici, yazar vasıflarının yanı sıra yukarıda da belirtildiği gibi, Türkiye Radyolarına alınan stajyerlerin hocalığını yapmış olan Yavaşca Türk Musikisi konusunda öğrenciler yetiştirmiş bir öğreticidir. Ancak öğreticiliği TRT ile sınırlı kalmamıştır.

İlk Türk Müziği Konservatuarı olan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurucularından olan Yavaşca, 1976'dan itibaren bu kurumun yönetim kurulunda ve öğretim kadrosunda görev alarak, özellikle verdiği repertuar dersleriyle öğrenciler yetiştirmiştir. Bu görevi sırasında profesör unvanını alan Yavaşca'nın Haliç Üniversitesi'ne geçişi “yaş haddinden emekli olanlar” için çıkartılan yasa dolayısıyla 2005 yılı Nisan ayı sonunda olmuştur. Bu üniversitede hala öğrenciler yetiştirmektedir.

Birçok müzik insanın Türk Musikisi'nin “büyük imzalarından” diye nitelendirdiği Alâeddin Yavaşca'nın en büyük özelliği bölümün başında da belirtildiği gibi meşk zincirinin yaşayan son halkalarından biri olmasıdır. Alâeddin yavaşca mensup olduğu zinciri şu şekilde anlatmıştır:

Alâeddin Yavaşca dâhil olduğu meşk zincirini, Konservatuar çatısı altında yeni halkalar katarak devam ettirmektedir.

* Eserlerinin listesi Ek-1'de verilmiştir.



Şekil 5.1. Alâeddin Yavaşca'nın bağlı bulunduğu meşk zinciri

5.1. Alâeddin Yavaşca'nın Repertuar Eğitimi ile Meşk Eğitiminin Karşılaştırılması

Çalışmamızda Alâeddin Yavaşca'nın yüksek lisans dersi olarak verdiği "Seste İleri İcra" derslerindeki ders işleme metodundan faydalanacağımızı daha önce belirtmiştik. Alâeddin Yavaşca'nın repertuar eğitimi ile meşk eğitiminin karşılaştırılmasına geçmeden önce Alâeddin Yavaşca'nın meşk hakkında düşüncelerine değinmekte fayda görüyoruz. Yavaşca'ya göre "Güzel sanatların (resim, heykel, süslemeler 'ebru, teship, hat' tiyatro, sahne oyunları, sema, hitabet

vs.) her dalında olduğu gibi Klasik Türk Musikisinde de (usta-çırak) öğrenim tarzı meşktir.”(Yavaşca, 2009 a)*

Yavaşca meşkin öğrenciye kazandırdığı önemli melekeleri şu şekilde sıralamıştır:

“a) Türk Musikisi perdelerinin sağlamlığını sağlamak.

b) Sesi güzel kullanabilmek.

c) Makam seyirlerini yakın makamlarla, uzak makamların münasebetlerini dengeleyebilmek ve sürprizli şedleri ustalıklı kullanmayı öğretmek.”(Yavaşca, 2009 a)

Gerçekten de Alâeddin Yavaşca ders yaparken, öğrencinin repertuarını geliştirmenin yanında, bir eserin icrasının son noktası olan nefes yerleri ve nüansını vererek okumanın üzerinde durmakta, gereken noktalarda uyarılarda bulunmaktadır.** Bu hususlar, zaten üslup kazanmış olan yüksek lisans düzeyindeki öğrencilerin eksiklerini gidermek için icrada önem verdiği noktalar olarak değerlendirilmelidir.

Yavaşca'nın meşkin öğrenciye kazandırdığı önemli melekeleri sıralarken belirttiği “Makam seyirlerini yakın makamlarla, uzak makamların münasebetlerini dengeleyebilmek ve sürprizli şedleri ustalıklı kullanmayı öğretmek.” ilkesi, Yavaşca'nın seçtiği eserlerde mevcuttur. Alâeddin Yavaşca, form bilgisi hocası gibi, bestekârlığının verdiği bilgi ve birikimini aktarmakta, öğrencilerini eserden yola çıkararak, karşılaşacakları diğer eserlerde de bu durumlarla karşılaşabileceklerini söylemektedir.***

Alâeddin Yavaşca'nın derslerini meşk geleneğinden ayıran en büyük farklılığın derslerde nota kullanımı olduğu söylenebilir. Ancak Alâeddin Yavaşca'nın Türk Musikisi'nde notanın kullanımı konusundaki görüşleri, uygulamasıyla örtüşmektedir. Yavaşca bu konuda şöyle görüş bildirmiştir:

“Klasik Türk Musikisi'nde meşkin daima önemi vardır. Nota bir araçtır. Üslup öğretmez, Nota ancak yazılı bir belgedir. Kaybolmadıkça hatırlatıcı rol oynar. Üslup ise ancak bir ustadan öğrenilir.”(Yavaşca, 2009 a)

* Alâeddin Yavaşca'nın tarafımıza 27.04.2009 tarihinde kendi el yazısı ile verdiği belgedir, Belge Ek-1'de yer almaktadır.

** Örnek olarak bakınız; (Yavaşca, 2009 d) dakika 56:04 ve (Yavaşca, 2009 c) dakika 22:50.

*** Örnek olarak bakınız; (Yavaşca, 2009 c) 16:26 ve (Yavaşca, 2009 d) dakika 09:28.

Meşkin en önemli öğretim aracının usûl olduğu bir üçüncü bölümde belirtilmişti. Alâeddin Yavaşça, derslerinde bir eseri geçerken mutlaka usûl vurmakta, öğrencinin vurmasına dikkat etmektedir. Geçtiği zor eserlerde önce zemini okumakta, öğrencisine tekrar ettirmekte, sonra eserin formuna göre diğer bölümlerini sırayla okuyarak öğrencilerine tekrar ettirmektedir. Daha kolay eserlerde ise izlediği yol, önce eserin bütünü kendisinin icra etmesi, daha sonra öğrencinin tekrar etmesidir. Bu tekrar sırasında gereken yerlerde müdahale eden Yavaşça, hataları düzeltmekte, gerektiğinde hatanın sebeplerini belirtmektedir. Bu öğretim yönteminde nota eseri hatırlatmaya yarayan bir araç niteliğindedir. Sınav sırasında Yavaşça öğrencilerinde eserleri ezbere okumalarını istemekte, notaya sadece elzem durumlarda bakmalarını söylemektedir.

Yavaşça'nın bazı eserlerde, eserin bestekârı, eserin formu hakkında verdiği bilgiler, yine üçüncü bölümde anlattığımız meşkin özelliklerinden olan, meşk sırasında müzik kültürünün geliştirilmesi hususuyla aynıdır.*

3. Bölümde “meşk” anlatılırken meşkin ahlaki ve sosyal yönleri yüzünden doğan bazı hususlara değinilmişti. Bunlardan en önemlisi hocanın “makbul” olmasıydı. Çünkü makbul bir hocayla yapılan meşkte, sadece repertuar değil aynı zamanda klâsik tavır ve icra üslubu aktarımı gerçekleşiyordu. Bu durum aynı zamanda öğrenci için “gurur” kaynağıydı. Alâeddin Yavaşça'nın “makbul” olması veya öğrenci için “gurur” kaynağı teşkil etmesi tartışılmayacak bir konudur. Seçmeli bir ders olarak müfredatta yer alan “Seste İleri İcra” dersi tamamen Yavaşça'nın yüksek icrası ve öğretim kabiliyeti yüzünden tercih edilmektedir.

Alâeddin Yavaşça'nın derslerindeki öğrencilerde, “sadakat” duygusu, “Seste İleri İcra” dersi seçmeli bir ders olması yüzünden var kabul edilebilir. Ancak, bir öğrencinin, diğer seçmeli derslere nazaran bu dersde daha başarılı olacağını düşünerek dersi talep etme ihtimali göz önünde bulundurulursa “sadakat” kavramının tamamıyla var olduğu iddiası boş olacaktır. Bu yüzden meşkteki “sadakat”ın Alâeddin Yavaşça'nın derslerinde tamamıyla mevcut olduğunu söylemek yanlıştır.

Meşk'te varolup, Alâeddin Yavaşça'nın dersinde varolmadığını söyleyebileceğimiz ahlaksal ve sosyal kavram hocanın “nadide” ya da özel bazı nitelikte olan öğrencilerin yeteneğine, liyakatine, gösterdikleri sabır ve sebat esasına

* Yavaşça'nın eski musikişinaslar ve bestekârlar ve ekolleri hakkında bilgi vererek öğrencilere musiki kültürü hakkında bakış açısı kazandırmasına örnek için bakınız; (Yavaşça, 2009 d) dakika 29:17, 58:38. ve (Yavaşça, 2009 c) dakika 26:10.

göre meşk vermesidir. Haliç Üniversitesi'nin bir kurum olması, derslerin bir müfredata bağlı olması, bu anlayışı yok etmektedir. Ancak sanat eğitiminde geçerli olan, hocanın öğrencinin yeteneği ile orantılı olarak müfredat dışına çıkma hususu gözden kaçırılmamalı, yetenekli bir sınıfa, Alâeddin Yavaşca'nın onların alabileceği daha ileri eserler geçebileceği gerçeği kabullenilmelidir.

Öğrencinin meşakkati konusunda ise modern eğitim sisteminde bu kavramın yer almadığını, her ne kadar sanat öğretimin “öğretici” esaslı bir eğitim modeli olsa da, kurum, müfredat gibi kavramlar yüzünden, öğrencinin yasalarla belirlenen belli süreler sonunda meslek edinen konumunda bulunması “meşakkat” kavramının olmadığını göstermektedir.

Alâeddin Yavaşca'nın yüksek lisans dersi olarak verdiği “Seste İleri İcra” derslerindeki uygulamalar ile Klasik Türk Musikisi'nde “meşk”le öğretim yönteminin prensipleri aşağıdaki tabloda karşılaştırılmış, ortak prensipler “var” sütununda “x” işareti ile işaretlenmiş, olup olmadığı tartışmaya açık prensipler “yorumaya açık” sütununda “x” işareti ile işaretlenmiş, Alâeddin Yavaşca'nın yüksek lisans dersi olarak verdiği “Seste İleri İcra” derslerinde olmayan, ama meşk eğitiminde olan prensipler “yok” sütununda “x” işareti ile işaretlenmiştir. (Bakınız Tablo 5.1.)

Meşk zincirinin yaşayan son halkalarından olan Alâeddin Yavaşca'nın T.C. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı yüksek lisans programında seçmeli olarak verdiği “Seste İleri İcra” derslerini uygulama metodu incelendiğinde, meşk prensiplerine birebir sadık kalındığı, uygulamanın bir sanat eğitim metodu olan meşke göre yapıldığı görülür.

Ancak çağın değişimi ve sosyal ve ahlaksal değerlerin farklılaşması yüzünden meşk eğitiminde var olduğu bilinen; “meşakkat” terimiyle özetlediğimiz, sabır ve sebatsız kişilerin meşk disiplinine katlanabilmeleri, meşakkatlere katlanamayanların istenen sonuçları elde edemeyeceği kavramı Alâeddin Yavaşca'nın kurumsal olarak verdiği derslerde yoktur.

Tablo 5.1. Alâeddin Yavaşca'nın ders işleme prensipleri ile "Meşk" sistemindeki prensiplerin karşılaştırılması.

	VAR	YORUMA AÇIK	YOK
Hafızaya verilen Önem	x		
Usûle verilen önem	x		
Uslûp Kazandırma	x		
Repertuar Kazandırma	x		
Musiki Kültürü Kazandırma	x		
Hoca'nın Makbul Olması	x		
Sadakat		x	
Gurur	x		
Liyakat		x	
Meşakkat			x

Yine çağın değişimi ve sosyal ve ahlaksal değerlerin farklılaşması yüzünden meşk eğitiminde varolduğu bilinen "sadakat" ve "liyakat" kavramlarının, Alâeddin Yavaşca'nın verdiği derslerde öğrencinin motivasyonuna göre varolup, olmadığının değişebileceği kabul edilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın geçmişteki meşk öğretim sisteminden ayrılan en önemli noktası, eğitimde nota kullanmasıdır. Ancak nota Yavaşca'nın belirttiği gibi bu derslerin uygulamasında "amaç" değil "araç"tır.

SONUÇ

Meşk musiki mirasını günümüze taşıyan en önemli araç olmasının yanında, sanat öğretiminin de temelini gözeten, öğretmeni taklit yoluyla tavır ve yorum öğrenmesini sağlayan bir eğitim sistemidir. XX. yüzyıla gelene kadar tüm musikişinaslar bu yöntemle yetiştirilmişlerdir. XX. yüzyılda gelişen müzik kayıt sistemleri sayesinde kayıt edilebilen icralar sayesinde, kişiler dinleyerek de olsa, ünlü musikişinasların tavır ve yorumlarını meşk etme imkânına kavuşmuşlardır. Bugün, gerek repertuarını, gerek yorumunu geliştirmek isteyen kişiler, bu yöntemle bir noktaya kadar yetişme şansına sahiptirler. Ancak bu yeterli değildir. Alaeddin Yavaşca'nın da belirttiği gibi (Yavaşca, 2010) uzun bir bilgi birikiminden geçen kişiler ancak yüksek lisans ve doktora eğitiminde gerçek anlamda üslûp kazanma anlamında bir hoca tarafından eğitilebilmekte ve layıkıyla meşk edebilmektedirler.

Bugün konservatuarlarda repertuar dersleri üslûp ve tavır kazandırması yönünden meşk sisteminin bir devamı gibidir. Ancak Mutlu Torun'un da belirttiği gibi (Torun 2010) meşk sisteminde, önce uzun süre eser geçildikten sonra, hafızaya işlenen eserlerden Türk Musikisi'nin özellikleri ve incelikleri öğreniliyordu. Bu hem hocanın verdiği püf noktaları, hem de öğrencinin kendi zihnine nakşolmuş eserlerin ruhunu kavramasıyla gerçekleşiyordu. Ancak bugün konservatuarlarda belli bir süre ve belli bir müfredat sınırlaması olduğundan, eserlerin öğrenilmesi ile Türk Musikisi'nin metodolojik olarak öğrenilmesi aynı zaman dilimlerinde gerçekleşmektedir.

Çalışmamızda;

Meşkin bir anlamda tarihçesi olan Türk Musikisi tarihini ele aldıktan sonra,

Meşkin özelliklerine değinilmiş,

Hangi kurumlarda nasıl uygulandığı araştırılmış,

Günümüze ulaşan meşk zincirinin son halkası olan Alaeddin Yavaşca'nın ders işleme metodolojisi ile meşkin özellikleri karşılaştırılmış,

Meşk konusunda akademisyenlerin görüşlerine başvurulmuştur.

Tüm bunlardan yola çıkarak, bugün Konservatuarlarda uygulanan repertuar derslerinin günün şartlarına uyarlanmış bir meşk çalışması olduğu söylenebilir. Ancak başlangıç safhasında, yani lisans düzeyinde yapılan uygulamada, sınıfların kalabalıklığı ve öğrencilerin kavrama seviyelerinin aynı olmaması meşkin hakkında uygulanmasını gerçekleştirmemektedir. (bakınız Yavaşca 2010)

Yüksek lisans ve doktora düzeyindeki eğitimlerde ise, öğrenci, artık belli bir birikim, anlayışa sahip olduğundan, bu düzeyde eğitime gelirken belli gelişim seviyesi arandığından repertuar ve icra kazandırma amaçlı dersler daha meşk sistemine yakın uygulanmaktadır.

Günümüzde gerek piyasaya çıkmış, gerekse özel arşivlerde bulunan, Türk Musikisi'ni layıkıyla temsil eden icraların kayıtları mevcuttur. Bu farklı üslûp ve tavır barındıran kayıtlardan en azından yüksek lisans ve doktora seviyesinde faydalanılarak, öğrenciye farklı üslûplar, tanıtılabilir, müzik kültürü geliştirilebilir. Böyle bir ders için elbette, Türk Musikisi'ni iyi kavramış birinin öğreticiliği şarttır.

KAYNAKÇA

Akdoğan, B. (2010). Türk Din Musikisi Tarihine Bir Bakış. *AÜİFD*, 2008 sayı I, Ankara, 2008, 151-190. Erişim Tarihi: 20 Mart 2010 <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/1143/13398.pdf>

Aksoy, B. (2003). *Yabancı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayınları

Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkâdir*, İstanbul: 1986

Beşiroğlu, Ş.Ş. (1998). “Türk Musikisinde Üslup ve Tavrı Açısından Meşk”
4. *İstanbul Türk Müziği Günleri*. G. Ay (Ed).Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları

Beşiroğlu, Ş.Ş. (2010). Özel Görüşme. İstanbul: 28 Mayıs 2010.

Can, M. C. (2001) “XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses Sistemi)”,
Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Behar, C. (2005a). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları

Behar, C. (2005b, Kasım 11). *Canlı “Gramofon”lar*. Zaman Gazetesi, s.9.

Behar, C. (2008). *Saklı Mecmua*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bulut, M.H. ve Üçinkülüğ, D. (2007) Dede Efendi'nin Şarkılarının Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 1, Cilt:17. 225-236. Erişim Tarihi: 12 Mart 2010, <http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt17/sayi1/225-236.pdf>

Çetinkaya, Y. (2001). *İhvan-ı Safa'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul: İnsan Yayınları

Deran, E. (2010). Özel Görüşme. İstanbul: 10 Mayıs 2010.

Dursun, Y. (2009). Geçmişten Bugüne Türkiye'nin Bilim Ve Teknolojide Kat Ettiği Mesafe, *Ankyra*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 1(1). 36-69. Erişim Tarihi: 20 Mart 2010, <http://sbedergisi.ankara.edu.tr/busayi/3.pdf>

Ensari, M. (1999). "19.Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri" Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü

Gençer, F. Musiki Yayımcılığı. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (c.5, 538-542) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları

Güngör, N. (1993). *Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. İstanbul: Bilgi Yayınevi

Işık, C. ve Nuran, E. (2002). *Arabeskin Anlam Dünyası – Müslüm Gürses Örneği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Karahasanoğlu, S. (2008). Osmanlı Tarih Yazımında 'Lale Devri' - Eleştirel Bir Değerlendirme, *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, İletişim Yayınları. 7 (Bahar-Yaz 2008). İstanbul, 129-144.

Kaygusuz, N. (2001). Enderun'dan Konservatuvara Türk Musikisi Eğitiminde Dönüm Noktaları. *Müzikoloji Derneği Simpozyum Bildirileri*. İstanbul: Müzikoloji Yayını.

Kaygusuz, N. (2006). Türk Müziğinin Son İkiyüz Yıllık Gelişimi. *ahmetercan.net.*: 27.09.2006 Erişim Tarihi: 25 Nisan 2010, <http://www.ahmetercan.net/index.php?mod=HaberDetay&ID=550&haber=1>

Levendoğlu, O. (2004). XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar Ve Değişim Çizgileri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı:17 Yıl: 2004/2, Kayseri: 131-138

Levendoğlu, O. (2005). Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği Ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. sayı:19 Yıl : 2005/2, Kayseri, 253-262

Özalp, N. (1986). *Türk Musikisi Tarihi, Derleme c.I-II*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı

Özkan, İ.H. (1987); *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat

Öztuna, Y. (1987). *Türk Musikisi Teknik ve Tarih*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyatı

Öztuna, Y. (1990) *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi cII*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları

Paçacı, G. (2008). İstanbul'da Müziğin Değişimi, Değişimin Müziği. *Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi*. Voyvoda Caddesi Toplantıları 2007-2008. Erişim Tarihi: 2 Şubat 2010, http://www.obarsiv.com/pdf/gonul_pacaci.pdf

Parıltı, A. *Aradığın Şey İçindedir - Feridüddin Attar'ın "Aşknâmesi" Üzerine*. (2005, Ağustos 5). Radikal. http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4221

Sabancı Üniversitesi [S.Ü.]. (2010). Erişim Tarihi: 25 Şubat 2010, <http://www.sabanciuniv.edu.tr/sozlutarih/>

Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Sökmen, A. (1984). 60 Yılda Türk Musikisi Eğitimi. *1. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu Bildirileri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: İzmir

Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları

Torun, M. (2000). *Ud Metodu-Gelenekten Geleceğe*. İstanbul: Çağlar Yayınları.

Torun, M. (2010). Özel Görüşme. İstanbul: 1 Haziran 2010.

Uçan, A. (2000). *Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Ungay, M.H. (1981) *Türk Musikisinde Usüller ve Kudüm*. İstanbul: Türk Musikisi Vakfı Yayınları

Uygun, M. N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâb'ül-Edvârî*. İsyambul: Kubbealtı Neşriyatı

Ünlü, C. (1997). *GAZELLER II, 78 Devirli Taş Plak Kayıtlar*. İstanbul: Kalan Müzik Yapım LTD. ŞTİ.

Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayınları

Ünkan, E., Ünkan, B. ve Ünkan, N. (1984). *Türk Sanat Musikisinde Temel Bilgiler.*, İstanbul: Kendi Yayını

Yaktı, Ö. (2008). *1908-1913 Arası Dönemde Osmanlı Devleti'nde Kurulan Yatılı Okullar Ve Özellikleri*. Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yarman, O. (2002). "Türk Mûsikîsi'nin Kısa Bir Tarihçesi". *turkmusikisi.com* Erişim Tarihi: 11 Mayıs 2010. <http://www.turkmusikisi.com/makaleler/tmkbb.htm>

Yavaşca, A. (1998). Türk Müziği'nde İcra Üslupları. *Musikişinas*, BÜTMK, Bahar 98 (2), İstanbul, 52-60.

Yavaşca, A. (2005) Devletin Sırtı Hâlâ Türk Müziğine Dönük. *Aksiyon*. A. Adlı (haz). Erişim Tarihi: 11 Şubat 2010
<http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-13146-36-devletin-sirti-h%C3%A2l%C3%A2-turk-muzigine-donuk.html>

Yavaşca, A. (2009 a). “Musikimizde Meşk'in Önemi” Kendi el yazısı, İstanbul: 27.04.2009.

Yavaşca, A. (2009 b). “Sesde İleri İcra Dersi Video Kaydı” T.C. Haliç Üniversitesi, İstanbul, 20.04.2009.

Yavaşca, A. (2009 c). “Sesde İleri İcra Dersi Video Kaydı” T.C. Haliç Üniversitesi, İstanbul, 27.04.2009.

Yavaşca, A. (2009 d). “Sesde İleri İcra Dersi Video Kaydı” T.C. Haliç Üniversitesi, İstanbul, 04.05.2009.

Yavaşca, A. (2009 e). “Sesde İleri İcra Dersi Video Kaydı” T.C. Haliç Üniversitesi, İstanbul, 11.05.2009.

Yavaşca, A. (2010). Özel Görüşme. İstanbul: 26 Mayıs 2010.

Yavaşca, A. ve Sipahi, S. (2006). *Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca*. Erişim Tarihi: 16 Şubat 2009.
http://www.alaeddinyavasca.com/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=31

Yılmaz, A. (2006). *Evliya Çelebi - Seyahatnâme'den Seçmeler*. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları

Zümrüt, M.E. (1999). Türk Musikisi'nde Batı Etkisi ve Batı Musikisi Aletlerinin Kullanılması. *Musikişinas*, BÜTMK, Bahar 99 (3), İstanbul, 81-89.

EKLER

EK 1: Alâeddin Yavaşca'nın El Yazısı İle "Meşk" Hakkında Görüşleri

Musikimizde
MEŞK'in Önemi

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca

1. Güzel Sanatların (Resim, Heykel, Süsleme, Ebru, Tezyib, Hat, Tiyatro, Sahne oyunları, Sema, Ritüel, vs.) her birinde olduğu gibi, Klasik Türk Musikisinde de (usta - Çırak) Sistemine dayalı öğrenim tarzı meşk'tir.
 2. Meşk, gelenğe dayanan bir sistemdir.
 3. Meşk, Klasik Türk Musikisi icrasında makbul üslubun devamını sağlayan öğretim tarzıdır.
 4. Meşk, sadece Türk Müziğinde değil, Batı müziğinde yetişen ses ve enstrümanların yetişmelerinde gereklidir. Yeni yetişmekte olan Genç sanatkarları, Yasha Prikoda, Distrakt, Memuhin gibi istatizlerin tarzında yetişmek için, onlardan meşk düzeninde çalışmaya, çalışmaları ve bu öğrenimden oluşan deneyimlerle Tenorlar, Baritonlar, Baritenler, Soprano, mezo soprano ve Alto'ları kendi ses gurubunda olan ustalardan etkilenmektedir.
 5. (Geleneksel) talimini kabul etmeyeni Klasik Türk Müziğinde meşkin her zaman önemi vardır. Nota bir araçtır. Üslup öğretmez. Nota ancak yazılı belgedir. Kaybılmadıkça, hatırlatıcı rol oynar. Üslup ise, ancak bir ustadan öğrenilir.
- Gelenek = ailemeye dayalı alışkanlıktır
Klasik Müzik ise öğrenim dayalı güzel sanat'lıdır

(2)

6. Meşkte en önemli konular:

a./ Türk Müziği perdelerinin sağlanmasını sağlamaktır.

b./ Sesin güzel kullanılabilmesi.

c./ Makam seyirlerini, yakın makamlara, uzak makamların münesibelerini dengeleyebilmek ve süprizli şifrelerle ustalıkla kullanmayı öğretmek.

7. Usta, mensubu bulunduğu meşk zincirinin üslubunu, tarz ve tavırını, öğrencilerine aktarma görevini yapar. Böylece Klasik Türk Müziğinin makbul üslubunun devamını sağlar.

8. Ustaların yetiştirdiği bütün özellikleri taşıyan hocalara (eğer sesi çok güzelse) yaşadığı dönemde "fenn-i muhşin", sahibi derler. "Ustadlar Hoca Ziya Bey" bu vasfı taşıyanların içinde peklerindenidir.

9. Türk Müziğinde Meşk'in Tarihi:

Bilindiği kadarıyla 13. Y. başlangıcı (1217-1294) yılları arasında yaşamış olan Azeri Türkü Şafiyüddin Urmevi ekolü, meşk sisteminin başlangıcı olarak görülmektedir.

Doğu Türkistanlı Şeyh Semseddin Ahmed-i Suhrawendi ve Ali Hatâyî, Hasan Zamrî, Hüsnüeddin Kethubuşa, Cübeynî Kardeşler, onun yetiştirdiği kıymetlerdir.

Bunların meşk etiği Râziyeddin Ridvanî, İbnî Türkî-i Tebrizî, Gıyaseddin İbn-i Gaybi-i Merâşî, Ahmed Celâzî, ve bu hocaların yetiştirdiği, Abol'ükkâdir Merâşî

(3)

Hacı-ı evvel Abdülkâdir'in yetiştirdiği şâykhlar Abdülaziz Çelebi,
ve Nüreddin Abdurrahman Çelebi, önemli şâikîdi Golam Şâhî,
ve Golam Şâhî'nin şâikîleri Sâdi-bâg (1500 yılları), Şâh Kuluç,
Mahmud Çelebi ve Mahmud Çelebi'nin yetiştirdiği, Hacı-ı
Sâni ünvanlı Şeyh Abd'ül Ali (16. Y.Y)

Bu serilama meşk zincirinin başlangıcı sayılabilir -
Bu tarz, Klasik Türk Müzikisi icra üslubunun temelidir,
Yüz yıllar boyunca zamanımıza kadar süreli gelmiştir.

Musikimizde Meşkin Önemi:

1. Güzel sanatların (resim, heykel, süslemeler "ebru, teship, hat" tiyatro, sahne oyunları, sema, hitabet vs.) her dalında olduğu gibi Klasik Türk Musikisinde de (usta-çırak) öğrenim tarzı meşktir.

2. Meşk, geleneğe dayanan bir sanat sistemidir

3. Meşk, Klasik Türk Musikisi icrasında makbul üslubun devamını sağlayan öğretim tarzıdır.

4. Meşk, sadece Türk Müziği'nde değil, Batı Müziğinde yetişen ses ve enstrümanların yetişmelerinde gereklidir. Yeni yetişmekte olan keman sanatçıları Yasha Pri, Distrach, Menuhin gibi virtüözlerin tarzında yetişmek için onlardan meşk düzeyinde yararlanmaya çalışmışlar ve bu öğrenimden övünç duymuşlardır.

Tenorlar, baritonlar, Basbaritonlar, soprano, mezosoprano ve altolar kendi ses grubunda olan ustalardan etkilenmişlerdir.

5. Geleneksel Tabirini kabul etmiyorum (Gelenek, ananeye dayanan alışkanlıktır, Klasik Müzik ise öğrenime dayalı güzel sanat ilmidir.) Klasik Türk Musikisi'nde meşkin daima önemi vardır. Nota bir araçtır. Üslup öğretmez, Nota ancak yazılı bir belgedir. Kaybolmadıkça hatırlatıcı rol oynar. Üslup ise ancak bir ustan öğrenilir.

6. Meşkte önemli konular:

a) Türk Musikisi perdelerinin sağlamlığını sağlamak.

b) Sesi güzel kullanabilmek.

c) Makam seyirlerini yakın makamlarla, uzak makamların münasebetlerini dengeleyebilmek ve sürprizli şedleri ustalıklı kullanmayı öğretmek.

7. Usta mensubu bulunduğu meşk zincirinin üslubunu tarz ve tavrını öğrencilerine aktarma görevini yapar. Böylece Klasik Türk Musikisinin makbul üslubunun devamını sağlamış olur.

8. Ustalığın gerektirdiği bütün özellikleri taşıyan hocalara (eğer sesi çok güzelse) yaşadığı devrede "fenn-i muhsin" sahibi derler. "Üsküdarlı Hoca Ziya Bey"bu vasfı taşıyanların önde gelenlerindendir.

9. Türk Musikisinde Meşkin tarihçesi:

Bilindiği kadarıyla 13. yüzyıl başlangıcı (1217-1294) yılları arasında yaşamış olan Azeri Türkü Safiyüddin Urmevi ekolu, meşk sisteminin başlangıcı olarak görülmektedir. Doğu Türkistanlı Şeyh Şemseddin Ahmed-i Şahravendi ve Ali

Hatayi, Hasan Zamni, Hüsameddin Kutluboğa, Cüveyni kardeşler, onun yetiştirdiği kıymetlerdir. Bunların meşk ettikleri Razıyeddin Rıdvan Şah, İbn-i Türki-i Tebrizi, Gıyaseddin İbn-i Gaybiyi-i Meragi, Ahmed Celayir ve bu hocaların yetiştirdiği Abdülkadir Meragi, Hacı-i evvel Abdülkadir'in yetiştirdiği oğulları Abdülaziz Çelebi ve Nureddin Abdurrahman Çelebi, önemli şakirdi, Golam Şadi, ve Golam Şadi'nin şakirtleri Sadi-beçe (1500'lü yıllar), Şahkulu, Mahmud Çelebi ve Mahmud Çelebi'nin yetiştirdiği Hacı-i Sani ünvanlı Şeyh Abdülali (16. yy.)

Bu sıralama meşk zincirinin başlangıcı sayılabilir. Bu tarz Klasik Türk Musikisi icra üslubunun temeli olmuş, yüzyıllar boyunca zamanımıza kadar fasılasız gelmiştir.

EK 2: Alâeddin Yavaşca ile 26 Mayıs 2010 Tarihli Özel

Görüşmenin Metni

- Musiki açısından meşk sizce nedir?

-Meşk, ta maziden söküp gelen ve daima fenni muhsin ile tabir edilen, yani ihsan veren ağız. En güzel tarza ve tavra sahip olan hocalardan, ustalardan Klasik evsafıta eserleri, bozulmadan ve aynıyle devamını sağlamak suretiyle yapılan bir eğitim sistemidir Türk Musikisi'nde.

Mesela benim meşk ettiğim kişileri burada söylediğim zaman her birinin kendisinden önceki ön planda gelen hanendelerden edindikleri bilgilerle bir tarz ve tavrın kendisinden sonraki talebelerine aktarması tarzı doğmuştur. Bunlardan mesela Münir Nurettin Selçuk, Dr Suphi Ezgi (Dr. Suphi Ezgi Zekai Dede'nin talebesiydi, Zekai Dede yetiştirmiştir. Münir Nurettin Selçuk da çok önemli hocalardan tarzda tavırda ufak bazı zamana göre değiştirilmesi lazım gelen şeylerde ilave etmek suretiyle meşk etmiştir ve 20. yüzyılın solist olarak, ondan sonra mesleğe bizim gibi gelenlere daima öğretici ve temiz bir üslup bırakmıştır.) Zekâi Arif ile birebir meşk yaptım, Münir Bey ile aşağı yukarı iki üç ay süren bir devre içerisinde birebir meşk yaptım. Onun dışında da Saadettin Kaynak'la meşk yaptım, (Saadettin Kaynak da yine Zekâi Dede'nin talebesi olan Muallim Kâzım Bey'den meşk yapmıştır.) Görüyorsun ki Zekâi Dede, Dede Efendi'nin talebesidir, Dede Efendi ile meşk yapmıştır. Benim söylediğim Muallim Kâzım Bey, Dr.Suphi Ezgi, Rauf Yekta Bey'de Zekâi Dede'den meşk yapmışlardır. Bunlardan Dr.Suphi Ezgi'ye yetiştim ve bir de onun yetiştirdiklerine yetiştim. Bir de ayrıca Nuri Halil Poyraz'dan uzun süre meşk ettik, değişik eserler gördük...

Bir de fasıl anlayışı içerisinde yapılan eğitimde de Hakkı Süha Gezgin hocamın (edebiyat hocamın ki o neyzendi ve Emin Efendi'nin talebesiydi) Dr Selahattin Tannur'dan faslı meşk ettik. 1944 senesinden 1952 senesine kadar aşağı yukarı 28 tane fasıl meşk ettik.

Burada bütün mesele şu; Klasik Türk Musikisi tarz ve tavrının bozulmaması. Bizim hocalarımızın evvelden almış oldukları tarz ve tavırları bize vermeleri, bizim de onu bizden sonra gelenlere aktarmamız. Bir nevi görevdir, mirastır, sanat mirasıdır.

- Peki hocam, meşk nasıl uygulanır?

- Meşk aynen bir eğitim sınıfına (çocukluk oluyor o zaman 20-25 tane talebe oluyor) ders mahiyetinde toplu çalışma anlayışıyla (onların içerisinde kabiliyetlileri de seçme, onların üzerinde biraz fazla durma,) yine o meşk düzenini aynıyle tatbik ediyorum. Buraya bir de nota ekleniyor, meşk düzeninde eskiden nota yoktu. Bir hamparsum notası vardı... Fakat bizim sistemimizde artık nota girmiştir devreye. Mesela Zeki Arif Bey kendi o zor eserlerini kendisi notaya alır yazardı. Bunun dışında Dr. Suphi Bey'i söylemeye hiç lüzum yok; 20. yüzyılın Türk Musikisi'nin âlimi olan kişidir. (Onun üzerine pek kişi yok, çok değerliler var ama ben bulamıyorum kişi... Bir defa yazılı olarak bize kendisine ait olan bütün bilgileri bırakmıştır. Beş cilt kitap yazmıştır. Onun dışında Dini Musiki'de incelemeler yapmak suretiyle dört tane risale tarzında çıkartılmış Dini Musiki Eserleri notaları

vardır.) Onun için bizim devremize bir nevi hazırlıklı girilmiştir. Biz bu bakımdan şanslıyız. Çünkü nota sonradan da gelebilirdi diye bir fikriyat yoktur. Nota her zaman vardır. Nota alfabedir, musikinin alfabesidir. Ama buna bir de icranın tarzını, icranın ahengini ve asaletini muhafaza edebilecek şekilde en az makam kadar usûle de önem vermek suretiyle ve ihtiyaçtan doğmuş olan (çünkü Türk Musikisi büyük bir zenginliktir, hiç bilmeyen bir adamın ormanın içine düşmesi gibidir, ormanın özelliklerini bildikten sonra ancak ormana hâkim olabilir). Biz işte bütün bunların içerisinde notayı da esas almak suretiyle, bir de büyük usûldeki eserler nasıl icra edilmelidir, tarz ve tavır nasıl olmalıdır bunların hepsini öğrenmek gerekiyordu. Ve büyük usûllerde ihtiyaçtan doğmuştur. (Büyük usûller sofyan usûlü ile idare edilemez, çünkü her büyük usûlün kuvvetli, yarı kuvvette, zayıf olan yerlerinin bu usûl vuruşlarında çok farklı yerlere alışını ondan da çok sayıda büyük usûllerin ortaya çıkışını göz önünde bulundurmak durumundayız. Bu yüzden büyük usûller biraz yorucu ve tecrübe isteyen şeyler olduğu için icra esnasında gördüğüm kadarıyla bazı yerlerde gözden çıkartılmış gibidir. Tekrarlıyorum sofyan usûlüyle büyük formda eserler layıkıyla icra edilemez. Mutlak bilinmesi lazımdır büyük usûllerin. 3 Tane 32 zamanlı büyük usûl var mesela, niye üç tane, çünkü farklı yerlerde kuvvetli, zayıf, orta kuvvette vurguları vardır ve bunların yerli yerine oturmasını temin etmek suretiyle bir eserin icra gidişine hakim olunur. Bu yüzden mutlak surette en küçük usûlden en büyük usûle kadar bütün bunların özelliklerini hazmetmek lazım. Ondan sonra Klasik Türk Musikisi'nde büyük formda eserler icra edilir, öğrenilir.

Demek istediğim; meşk Türk Musikisi'nde vazgeçilemeyecek bir tarzdır. Yoksa gelen bir eserin notasını hocanın okumasıyla, siz tekrar edin demesiyle bu meşk olmaz. Nota unutmayı önleyici bir araçtır. Ama musikiyi öğrenmek, musikiyi bilmek, musikiyi iyi icra edebilmek meşk sistemiyle en başarılı bir şekilde gelişir.

- Yani önce okuyacak?

-Hoca tabi, ama fenni muhsin ise... Fenni muhsin; bunların hepsini hazmetmiş olan, tecrübesi çok geniş olan, repertuarı son derece geniş olan, maziden kendisine intikal eden eserleri iyi muhafaza edebilen kişilerdir. Bu zamanımızda çok azalmıştır. Kolaya kaçmak var.

-Musiki eğitimi açısından meşkin eksiklikleri var mı sizce?

- Meşkin hiçbir eksikliği yok. Ama bugün meşkettiğimiz zaman kullanmakta olduğumuz nota kolaylaştırıcı bir araçtır. Ama o aracın da destekleyicisi usûllerdir. Bunlar bir arada götürüldüğü zaman hem yazımı rahatlatıracak (mesela gerek Teknik Üniversite'deki Konservatuar, gerek Haliç'teki Konservatuar lisans seviyesinde eğitim müesseseleridir, bir hukuk fakültesi gibi, bir tıp fakültesi gibi. Diğer fakülteler gibi; seviye o. Oraya gelmiş olanlar bunları hazmetmiş oluyor. Hele hele esas demin konuştuğumuz özellikleri taşıyan bir eğitim sistemi ancak doktora sınıfında, ondan evvelde yüksek lisans sınıfında yer bulur.) O zaman işte hazır gelen çocukların hamurunu daha rahat yoğurma imkânı vardır.

- Günümüzdeki eğitim sisteminde meşk nasıl uygulanmalıdır sizce?

- Meşk pek nadir de, bir şey söylemeyeceğim ona... Yok, yok diyebileceğim şekilde. Şarkı repertuarda çoğunluktadır. Büyük usûlde hiçbir eser vermemek lazım, sofyan yapıyorlarsa... Elini kaldır indir, elini kaldır indirle büyük formdaki eserler icra edilemez. Ne icra edilebilir, ne bidare edilebilir. Muhakkak hocanın da hazmetmiş olması lazım ve hocanın da talebelerine hazmettirmesi lazım. Yüksek bir eğitimidir o.

-Sizden sonraki nesil için konuşacak olursak, günümüzün nesli için tavsiyeleriniz neler olabilir?

- Bu bir sosyal eğitim durumudur. Bugün kolaya kaçma sistemi var. Bugün okullarda, yalnız müzik değil, bir basitleştirme, işi bir an evvel halledebilme gibi bir telaşın içinde eğitim. Ondan sonra; yeter bu kadar diyecek kadar eğitim sisteminde bir dağınıklık vardır. Bunlardaki farklılıklara göre sınıfları tanzim etmek, bunlardaki farklılıklara göre hocaları temin etmek lazımdır. Eğer benim dediğim şekilde gidiş devam ederse, bir gün bunları bilenlerin sayısı kalmayacağı gibi, belki hiç kalmayacak. Ondan sonra; kelim kelim layen fa. Yani musiki var işte, gidiyor!

- Musiki bir ibadettir. Manevi boyutu hakkında ne söyleyebilirsiniz?

- Daima Türk Musikisi'nin bir ucu dini musikiye dayanır ve genellikle büyük musikişinaslar din adamıdır aynı zamanda. Onun için ihlasla başlar bunların işi. Ben köhnemiş bir adam değilim. Ben tahsilin her kademesinden geçmiş bir adamım. Bir de tıbbiye yetmemiştir mutassıs olduk, mutassıslık yetmemiştir başhekim olduk, başhekimlik yetmemiştir gidip Amerika'da ayrıca eğitim sistemini gördük ve eğitildik. En ilerlemiş olan bir memlekette, ne tarz bir eğitimin yapılması gerektiğini orada öğrendik. Onun için ucunu kaçırmadık bu işin. Ama ben, yüz yıllara dayanan bir Türk milletinin musikideki en son kişilerinden bir tanesiyim. İcabını yapıyoruz. Çocuklara da nasıl öğrettiğimi biliyorsun, sen varsın yanımda. İki vuruştan itibaren bırakıyorum, çocukların hepsi vurmaya başlıyorlar. Ondan sonra da usûlü kullanmak suretiyle eserin icrasını yapıyoruz. Nadide makamları getiriyorduk, bunlardan bihaber değiller bugün. Bugün lisansta ancak, belki doktorada bu tarz çalışma olabilir.

- Bütün bunları ana bir başlık altında topladığımızda, meşk nedir hocam?

- Meşk sistemi Klasik Türk Musikisi'ndeki, hatta batıda da var bu, çocuk diyor ki ben Oshreich'in yanında çalışmak istiyorum, ondan kemani meşk etmek istiyorum diyor. Kemanda sivrilmiş 4 tane kişi varsa bunların eğitiminde farklılıklar vardır. Kemani tutuşta farklılıklar vardır, arşeyi tutuşta farklılıklar vardır. Yani yalnız Türk Musikisi'nde değil, meşk düzeni bizatihi Batı Müziği'nin içerisinde üst seviyedeki eğitimde vardır. Adına meşk demiyorlar ama budur. Ekol... Yahudi Menun ekolü mesela... Ama hepsi aynı şeyi yapıyor... Çalışıyor da, arada bir farklılık var. Bir üslup farklılığı var. Kemandan çıkardığı ses farkı var. Onun için bu yalnız Türk Musikisi'nde var, zaten modası geçmiş falan diye düşünmeyelim... Bu Batı Musikisi'nde de var. Opera sanatçıları durduk yerde mi opera sanatçısı oluyor? Onların hocası olmasa olabilirler miydi? Onların arasında uygun ses varsa -basta da, baritonda da, tenorda da, sopranoda da müsait olanları seçiyorlar, ona göre bir eğitim düzeni yapıyorlar, ona göre meşk yapıyorlar. Ondan sonra opera çıkıyor karşımıza.

Bu bakımdan geniş çaplı düşünmek ve peşin hükümlü olamamak lazım. Türk Musikisi Batı Musikisi'nden daha zordur. Bihakkın öğrenmek isteyen için çok zordur, eğitim süresi epey sürer. Ama bize belirli bir süre veriliyor hoca olarak, şu sürenin içerisinde şu sömestri halledeceksin diyor. Yetmez. Çünkü neden; 15 talebe varsa 15'i de aynı seviyede değil, 15'i de aynı istidatta değil... Bu kadar toplu kişilerle icra yapılamaz, çalışma yapılamaz. Ama ne yapalım ki bugünkü eğitim düzeni bu. Klasik Türk Musikisi'ndeki eğitimi tertib edebilmek için, yeni adımlar atabilmek için, bu önemli unsurları gözden kaçırmamak suretiyle bir çalışma yapmak lazım.

- Türk Musikisi'nin ve meşkin bu kadar gerileyiş sebebi popüler kültür olabilir mi sizce?

- Sosyal dedim ya. Her şey sosyal gidişata bağlıdır. Musikinin dışındaki okullarda aynen bunun gibidir. Hocalar önemlidir. Hocalarında gerektiği şekilde eğitilmesi lazımdır. Her öğretmen okulundan çıkan kişi aynı derecede öğretmen

değildir. Bir zaman vardır; eski değerli hocaların ve onların meyveleri olan yetişmiş başarılı çocukların vasatını temin etmek lazım. Patadak üç kişi geliyor hocalık yapmaya kalkıyor, iki kişi geliyor hocalık yapmaya kalkıyor... “Ne yapalım bunla yetiniyoruz işte...” Olmaz böyle şey... Yani Klasik Türk Musikisi Konservatuarı kurulurken bunda da eksiklikler yaptık. Buna rağmen, diğer kuruluşlara nazaran daha farklı daha disiplinliydi, ama eksikti. Bu gün takip ettiğim zaman bu eksiklikler başka şekilde de karşımıza çıkıyor. Eğitim düzeninde daha sadeleşme gibi, tarif edeyim, bir durum var ve büyük formda eserler dışlanacak hale gelmiş. İnşallah yanılıyorum, fakat benim sezgim vardır, görüyorum. Çünkü o okulun ne düşüncelerle kurulduğunu bilen ancak hayatta olan tek kişiyim. Hepsini vefat etti arkadaşlarımın. 1943-1944 senesinde başladı bizim mücadelemiz, yedi kişiydik ve o zaman bizim liderimiz Ercümen Berker’di. (Kendisini çok beğenirim, severim, efendi, ama bir hukukçu oluşu ona bir ayrıcalık taşıyordu, ama musikide aynı şeyi söyleyemem. Musikiyi kalkındıran birkaç kişiydik orada biz. Şimdi hiçbirimiz yokuz.

- O yedi kişi kimlerdi hocam sayabilir misiniz?

- Unuttum çoğunu.1942-1943’ten bahsediyorum... Mesela Ercümen’den sonra Cahit vardı bizim, Mustafa Cahit Atasoy, ondan sonra Cüneyd Orhon vardı... Valla şimdi... Yanımda yazılıdır o. Kuruluş esnasındaki kişiler. Ben sana onu ayrıca veririm. Nevzat yoktur. O da vardı başlangıçta, bu işin mücadelesinde... Ve nihayet son bir toplantı yapacaktık. Nevzat’a dedik ki “Sen de gel...”, “Ben” dedi, “yolum ayrı. Siz konservatuarı kurarken ben de Türk Musikisi Devlet Korosu’nu kurmak istiyorum” dedi. “O yüzden size iştirak edemeyeceğim.” O ayırdı yolunu o zaman ve hakikaten de biz konservatuarı kurabildik, o da bugün, hala yaşamakta olan, hala başarılı konserler veren devlete bağlı Klasik Türk Musikisi Korosu kurdu.

- Hocam çok teşekkür ederim.

- Rica ederim.

EK 3: Mutlu Torun ile 1 Haziran 2010 Tarihli Özel

Görüşmenin Metni

- Musiki eğitimi açısından meşk sizce nedir?

- Meşkin bizim müziğimizde geleneğin devamında olan durumu var bir de bugünkü durumu var. Şöyle diyelim, Türk Musikisi meşk sayesinde öğretiliyor, meşk sayesinde akıllarda kalıyordu eserler, muhafaza ediliyordu. Belli bir zamandan sonra, Batı notası yayıldıktan sonra, hafızada saklanma yerine notada saklama daha öne geçmeye başladı. Mesela Dar'ül Elhan Külliyyatı bunun en başlıca örneğidir. Daha sonra meşkle saklanan eser neredeyse kalmamaya başladı. Meşk sistemiyle yetişen hocalar bile notaya almaya başladılar eserlerini, hep notada saklamaya başladılar. Tabi, buna birdenbire geçme olmadı.

Bir de eğitimle ilgili kısmı var. Belli bir zamana kadar meşk sistemi, eğitimin ta kendisiydi. Batı notasının yaygınlaşmasından sonra, bu eğitim içinde notanın öğretilmesi ve notadan eserlerin çözülmesi gelmeye başladı. Böylece meşkin, müziğin öğretimindeki yeri daralmaya başladı. Bu birden bire olmadı.

Bugüne gelirse, metotlar yazıldı, her enstrüman ve ses için birden fazla metot yazıldı, bu metotlardan seçimler yapıp götürülebiliyor, karışık metotlar kullanılabilir, hatta etüt-egzersiz kitapları olan sazlar da var... Dolayısıyla, notadan bazı şeyleri çalışma çoğaldı. Ama diğer taraftan müziğin bir tabiatı var, o da; bir dil olmasıdır. Anadil annesinden ve etrafından duyarak öğrenilir, daha sonradan onun dilbilgisi gelir. Bunu müzikle karşılaştığımızda, insanlar müziği önce dinleyerek alırlar, o dinleyerek almak da meşkin bir kısımdır. Hoca illa ona meşkle öğretiyor değildir; radyodan dinliyordur, pikaptan cdden mp3ten dinliyordur. Böylece meşke benzer bir şekilde hafızada kalıyor; duyarak, semai dediğimiz...

Bugün eğitime baktığımız zaman; önce nota öğretiliyor. Bazen notaya paralel, bazen de notadan sonra, nota ve müziğin genel kurallarından sonra enstrümana başlatılıyor. Bazen de enstrümana paralel olarak nota bilgileri gidiyor Ben beraber gitmesini tercih ediyorum. Belli bir zaman sonra bir eser çalabilme durumuna geliniyor. Hâlbuki meşkte öyle değil, direk olarak eser çalınmasıyla başlanırdı. Eser çalma durumuna geldikten sonra bir başka şey çıkıyor karşımıza; notanın doğru çözülüp de okunması müziği yapmaya yetmiyor. Müziğin olması için yorum veya ifade dediğimiz bir şey var ve bir de notanın gösterdiği o köşeli ses ve zaman meselesinin dışında bir de müziğin kendi yumuşaklığı var. Mesela bizim müziğimizin üslûbu var. Üslûbun içinde süslemeleri var, glisendosu var, başka şeyleri var... Bunlar, dinlenerek öğrenilebiliyor ama notadan öğrenilebilmesi mümkün değil. Diyelim ki İsviçre'deki bir adam, hiç Türk Müziği dinlemeden, notadan bakarak Türk Müziği çalışamaz. Dolayısıyla notanın çözülüp de zaman ve ses inceliklerinin bulunmasından sonraki kısım mutlaka dinlenerek halledilmesi gerekiyor. Demek ki eğer öğretimdeyseniz, yine meşke benzer bir şekilde götüreceksiniz bunu; yine hoca çalacak ve dinlenecek yahut da çalınmış olanlar dinlenecek...

- Musiki eğitiminde meşk nasıl uygulanır?

- Klasik olarak meşkin nasıl uygulandığını, siz Alaeddin Yavaşca'nın öğrencisi olarak ve ses sanatçısı olarak en iyi kaynaktan görmüş oluyorsunuz. Hoca talebenin karşısına geçer, Flemankoda da gördüm; 1968'de İspanya'ya gittiğimde Flamenko dersi almaya geldim diyince adam, başlıyor çalmaya sen de onu tekrarlıyorsun. Orada ne oluyor? Tek tek eserler geliyor, o eserlerin insanın zihninde kalan küçük küçük bilgilerin birleşmesinden genel kurallara gidiliyor meşkte. Bu söylediğim mühim aslında. Bugünkü eğitimle, meşk eğitimi arasındaki fark, eski meşk sisteminde bir öğrencinin yetiştiğini düşünürsek, o öğrencinin bir çok eser vardır kafasında. Her eserin okunmasıyla ilgili bazı şeyler... Sonradan kendi notadan da okusa, kafasına yerleşen bazı şeylerden o üslûp benimsenmiş olduğu için kafasında, o esere o notaya uygulayabilir. Yani eski sistemde bu yapıydı. Ama bu günkü sistemde ud eğitiminde, meşkte nasıl bir çarpmayı gösteriyorsa karşındakine, çarpma böyle yapılır, notasını yazarak, buradan önce şurdan değerini alır, öteki notaya çok yakın olması lazımdır, çok kuvvetli olmaması lazımdır, falan filan... Böyle şeyleri anlatarak veriyoruz. Halbuki meşk sisteminde direk taklide dayanıyor bu. Aradaki farklardan birisi bu.

Bir şey daha var; mesela Necdet Yaşar, Cemil Bey'in öğrencisi sayılır, çünkü onu dinleyerek yetişmiştir. Gerçi Mesud Bey'in de öğrencisidir diyebiliriz... Direkt ders verilmemiştir ama, Mesud Bey'den çok şey almıştır. Ama daha önceden Cemil Bey'i dinleyerek pek çok şeyi yerleştirmiştir kafasında. Buna da ben meşk diyorum. Niyazi Sayın'ın Necdet Yaşar'la beraber oturup, Cemil Bey'i defalarca dinlemeleri, analiz etmeleri... Analizi kenara bırakırsak, aynısını çalmaya kalktığında o bir meşk çalışması bence olmuştur. Hoca, karşısında buna dikkat et demiyor ama, gözlem gücü çok olan bir sanatçı, dinleyerek o dinlediğinden bir çok şeyler çıkartıyor. Ben bunu da meşke koyuyorum. Meşk içinde diye düşünüyorum.

-Musiki eğitimi açısından meşkin eksiklikleri var mı sizce?

- Eksiklikleri var mıdır hiçbir zaman düşünülüyordu. O tamamdı. Dedeler öyle yetişti... Zekâi Dede'ler ondan sonra yetişti... Dellâlzade'ler... İtri'ler... Eksiklikleri var demek mümkün değil onları dinledikten sonra. Ama şu var; birçok eserin öğrencinin hafızasında birikmesi lazım ve kendi içinden bu kuralları çıkartmasa bile uygular hale geliyor. İşte meşk sisteminde bu hafızanın yeteri kadar dolması beklenir. O zaman öğrencilerin ve müzisyenlerin kaliteleri hafızalarındaki eserle ölçülürdü... Bundan dolayıdır birazcık da... Bir hafız için "sadece 3000 tanecik ilahi biliyormuş, ne günlere kaldık" falan diyorlar. Bu kadar fazla sayıda eser gelip, ondan sonra düşünmeye başlaması gerekiyor öğrencinin. Biz şimdi baştan itibaren düşünmesini sağlamaya çalışıyoruz öğrencinin... Bu aslında daha iyi öğrenci yetiştirmek değil, daha çabuk varmak için bugünkü bu uygulama. Prefabrike gibi... Prefabrike normal inşaatta, önceden hazırlanır, sonra tık tık koyarsın... Burada da öğrencinin önce düşünmesi sağlanıyor... Ama bu arada bir şeyler de kayboluyor; bakıyorsun, nota okuyor, gayet tekniği iyi, ondan sonra bir bakıyorsun üslûp yok veya bozuk. Bunun sebebi de, ben tersini söylüyorum, meşk sisteminin eksikliği değil de bugünkü sistemin eksikliği, meşke benzer bir şekilde hocadan veya ustalardan dinleyerek çalışılmamışsa üslûp eksikliği ile karşılaşabiliyoruz bugün...

Eskilerde de, ne dersek diyelim bu birazcık papağan gibi bir öğrenme şeklidir. Eğer papağan gibi öğreniyorsa, hiç üstünde düşünmüyorsa zaten bestecilik de yapmıyor insan. Sadece hocasından öğrendiğinin doğru olduğunu düşünüyor. Belki de eksiklik budur. Herkes kendi hocasından geldiğinin doğru olduğunu söylediği için insanlar anlamıyor. Anlaşamadıkları için de bir arada müzik yapamıyorlardı... Bunu dışında ve uzun zamana yayılmasının dışında bir eksiklik yok.

Sadece Türk Müziği'nde değil, bütün müziklerde meşk aslında esastır. Temele tabana, bir takım bilgiler; nota bilgileri, enstrüman bilgileri, teknik bilgiler girdikten sonra, artık iş meşke benzer şekilde bilmem kimden, Orsrah'tan üslûp öğrenmeye gitmiştir. Tabi onlarda sadece çalarak taklidini yap demiyor, anlatıyor da...

- Günümüzdeki eğitim sisteminde meşk nasıl uygulanmalıdır sizce?

- Nasıl uygulanmalıdır ben sana "böyle böyle yapıyoruz" diye anlattım. Böyle düşündüğüm için böyle yapıyorum. Benim anlattığım eğitimde çabuk varabilmek için ve daha bütün düşünmesi, muhakeme yapması için bazı şeyler anlatılıyor. Nota budur, değerler budur, enstrümanda şuna bakacaksın, makam böyledir, usûller böyledir öğretiliyor, bundan sonra eser çalınmaya başlanıyor. Bu arada eseri analiz de etmeye çalışıyoruz. Bu analizden sonra yorumu çıkıyor ortaya. Meşkteki sistemdeyse hocasının üslûbuna gidiyor. Bugünkü sistemde eğer biz başarılı olabildiysek öğrencilerimiz üstünde, öğrenci istediği üslûba doğru kayabilir. Bence bu mühim bir şeydir. Birisinden ders almıştır, başkasını istiyordur, o ondan meşk ediyordur veya meşk etmese de, kendisini bulamasa da, onu dinler. Mesela bir öğrenci Cemil Bey gibi, tanbura benzer bir şekilde çalmak isteyebilir, bir başkası da başka türlü çalmak isteyebilir. Bence meşktekin de böyle geniş bir yelpaze olamıyor, bugünkünde bu yapılabilir. Ama hocanın inisiyatifindedir bu. Hoca bugün de benim gibi çal diyebilir; böyle tutulacak, böyle vurulacak, bu sesi istiyorum diye...Bunu da anlatmak istiyorum ki bugün bir hocanın diğer üslûplara açık olarak öğretmesi lâzım.

-Çok teşekkür ederim hocam, sağ olun.

- Sen de sağ ol.

EK 4: Ş.Şehvar Beşiroğlu ile 28 Mayıs 2010 Tarihli Özel

Görüşmenin Metni

- Musiki eğitimi açısından meşk sizce nedir?

- Eğitim sistemleri farklılıklar gösterir dünya coğrafyasında. Bu kültürden kültüre değişen bir olgudur. Bu açıdan baktığımızda doğu coğrafyası içinde söz ile aktarım diyebileceğimiz “oral taradition”, Osmanlı’dan gelen coğrafya içinden bunu “meşk” olarak kullanıyoruz. Bir hocadan, bir master olmuş değer olan bir hocadan o müziğe ait repertuarın öğrenilmesi ve o müzik ile ilgili bütün bilgilerin, o zincirin devam etmesi açısından yazısız olarak öğrenilmesi geleneğidir.

- Meşk nasıl uygulanır?

- Doğu coğrafyası içinde çok farklı uygulama şekilleri var tabi ki. Hindistan’da farklı bir yöntemle uygulanır, Çin’de farklı, Japonya’da farklı, bu aktarımdaki, temel özellik müzik yazısı kullanmamasıdır, yani hafızaya dayalı olarak eserin öğrenilmesidir. Meşk dediğimiz, Osmanlı coğrafyasında kullandığımız bu gelenek içinde de müzik yazısı temel alınmadan, tamamen repertuarın hafızaya alınma yöntemiyle öğrenilmesi, yani ezbere dayalı, hocanın öğrenciye ezber vasıtasıyla, bu coğrafyanın en önemli özelliği olan, makam usûl, form, tavır, üslûp açısından eserleri öğretmesi olarak değerlendirilir.

-Meşkin Türk Musikisi’ne katkıları neler olmuştur?

- Baktığımız zaman, meşkle ilgili çalışmalar yapılıyor. Tabi ki ilk Cem Behar’ın “Aşk Olmayınca Meşk Olmaz” kitabıyla başlar. Daha önce yazdığı bir çok makalesinde bu konuya dikkat çekmesi çok önemli. Ama genel anlamda yine baktığımız zaman meşk konusunda yapılan detaylı çalışmalara ihtiyaç var. Neden ihtiyaç var? Günümüze gelene kadar, meşk sistemiyle devam eden bir eğitim sisteminin bugünkü yansımalarıyla birlikte bu musiki içindeki katkıları, avantajları ya da dezavantajları ne olmuş, katkıları varsa nasıl bir katkı geliştirmiş veya dezavantajları olmuşsa neler olmuş değerlendirmelerinin çok bilimsel olarak yapılması gerekir. İki açıdan da bakmamız gerektiğini düşünüyorum.

Bir icracı olarak söylemem gerekirse, tabi ki katkılarının bu anlamda bu musiki içinde çok önemli olduğunu görüyoruz ama tamamen bir müzikolog anlayışıyla o müziğin yapısı içinde baktığımız zaman katkılarıyla birlikte, dezavantajları olduğunu da görmemiz mümkün. Çünkü icracı ve teorisyen birlikteliğini de kaybetmememiz gerektiğine inandığım için, bu sistemin daha çok icraya yönelik bir sistem olarak gelişmesinden dolayı, Türk Musikisi’ndeki teori ve icra potansiyelini de birleştirememiş. Bununla ilgilenenler, müzik yazısı üretenler bu anlamda ve müzik yazısının kullanılması için tespitler yapanlar, Ali Ufki gibi, Kantemir gibi, Kevseri gibi, Abdülbaki Nasır Dede gibi, bir çok kişinin bu anlamdaki çalışmaları hep münferit kalmış, müzik yazısı açısından. Çünkü, pratikte devam eden bir meşk sistemi, bunu göz ardı ettirmiş. Bakıldığı zaman bu iki birliktelik, 20. yüzyıldan sonra devam ettiği gibi belki, daha önceden de olabilseydi, bugünkü repertuarımız açısından da çok daha farklı yapımız olabilirdi diye düşünüyorum.

- Meşkin eksiklikleri açısından ne söyleyebilirsiniz?

- Kendi sistemi içinde meşkin bir eksikliği olduğunu düşünmüyorum. Çünkü, kendi içinde değerlendirmemiz gerektiğini düşünüyorum. Bu sisteme baktığımız zaman, bu sistemin gerekliliği olan bütün öğelerin, “oral tradition” denilen tamamen aktarım yoluyla bir eğitim sisteminin kurgusu içinde bunun hiçbir eksikliği olduğunu görmüyorum. Çünkü tamamen sistematığı oturturulmuş, usûl ile, vezin ile öğrenimi açısından bir eserin repertuara alınmasında, hafızaya alınmasında kolaylıklarını geliştirmiş. Tabii ki toplumsal, müzikoloji alanındaki getirdikleri söylenilebilir. Bunlardan biri de müzik yazısının kullanılmamış olması ve meşkin kuvvetliliği ve geleneğin çok kapalı olmasından dolayı reddedilmesi söz konusu olmuş.

- Günümüzdeki eğitim sisteminde meşk nasıl uygulanmaktadır?

- Meşk 20 yüzyılla birlikte, 19. yüzyılda diyebiliriz, çünkü Hamparsum notasıyla birlikte nota yaygın biçimde kullanılmaya başlanıyor. 20. yüzyılda da, daha doğrusu Müzikayı Hümayun’dan sonra, 1826’dan sonra batı notasının gelmesi, bu iki nota sisteminin birlikte kullanılması, hatta nota yayıncılığının başlaması aynı zamanlarda, yani müzik yazısının kullanılması meşk sisteminin yok olmasına neden olmuyor. İki paralellik gösteriyor. Meşk sistemi kendi içinde devam ediyor, ama bununla birlikte repertuar yazılmaya başlanıyor. Bu anlamda bir gelişim olarak değerlendirebiliriz. Ama tabii ki meşk sistemi içinde ne yazılabilir diye düşündüğümüzde, bir müzik yazısı ne ifade eder; her müziğin genel hatlarını ifade eder. Tüm müzikler için geçerli, Batı Müziği için de geçerli. Esere verilen, duygu, düşünce, ifade, geleneksel tavır, üslûp özellikleri hiçbir zaman nota yazısına dökülecek şekilde ifade edilemiyor. Bu anlamda hocaya olan ihtiyaç ve hocanın aktarımı, aynı zamanda bir meşk geleneği uygulanmış oluyor ki, konservatuar sistemi içinde ne kadar sistematik olarak nota öğrenimi, solfej öğrenimi, repertuar öğrenimi, buna bağlı olarak yapılsa da üslûp ve tavır, hem çalgılar açısından hem ses açısından üslup ve tavra yöneldiğiniz zaman muhakkak o meşk sisteminin geleneksel olarak devam etmesi gerektiği aşikârdır. Çünkü, repertuar öğrenmek için notayı sistematik olarak kullanırsınız, hocanın size o eseri öğretmeye başladığı andan itibaren, zaten usûlle öğrendiğiniz içinde, usûl vurarak hafızaya aldığınız için, hocanın aktarımı meşk geleneğinin bir anlamda notalı uygulanmasını sağlıyor. Aslında meşk geleneği bu anlamda kendi içinde bir yenilenme süreci geçirerek devam ediyor.

-Çok teşekkür ederiz Hocam, çok sağolun.

EK 5: Erol Deran ile 10 Mayıs 2010 Tarihli Özel Görüşmenin

Metni

- Musiki eğitimi açısından meşk sizce nedir?

- Meşk, Türk Musikisi'nin yanında eski gelenekler içerisinde bir çok sanatın eğitim yöntemidir. Hatta, raksda, musikide, makbul bir hocanın eğitimi altına giren öğrencinin uzun süren bir zaman içinde önce onu taklitle sanat öğrenmesiydi. Musikide yıllarca süren bu eğitim, öğrencinin bir olgunluk seviyesine gelene kadar sürerdi. Tabi bu zaman diliminde öğrenci, hocasının tavrının yanında repertuarını da öğrenirdi.

- Meşk nasıl uygulanır?

- Demin belirttiğim gibi, hocaya tabi olma ve onu taklitle uygulanırdı. Bilindiği gibi Türk Musikisi'nde uzun zamanlar nota kullanılmaması belki de bu eğitim sistemini doğurdu veya tam tersi, sanat eğitiminin ruhunda olan üstadı taklide dayandığı için notaya gerek duyulmadı... Hafızlık geleneğinden gelen, hafızaları yüksek musikişinasların da varlığıyla yıllarca bu eğitim sistemi Türk Musikisi besleyen ana eğitim şekli olmuştur. Meşkte usûl kavramı önemli olmuştur. Usûl ezberde bir yardımcı görevini görür. Usûl darblarına gelen hecelerle ezber kolaylaşıyordu. Bugün Klasik Türk Musikisi'nde prozodi olmadığını söyleyenler bunu dikkate almalılar. Güfte ve usûl ilişkisi eskiden prozodi kuralıydı... Bu kuralda ezberi kolaylaştıran bir araç olarak meşkte kullanılıyordu.

-Meşkin Türk Musikisi'ne katkıları neler olmuştur?

- Bugüne kadar üslûbun korunarak gelmesinde meşkin katkısı vardır. Bir icracı olarak benim için geçmişle aramdaki bağ olmuştur her zaman.

- Meşkin eksiklikleri açısından ne söyleyebilirsiniz?

- Hafızaya dayalı olması bir handicap belki... Hocanın öğrencisine tercih etmediği eski bir eseri öğretmemesi de musiki zenginliğimiz hakkında sadece bize ulaşan eserler kadar bilgimiz olduğunu düşündüğümüzde bir eksiklik. Bunu doğal eleme süreci olarak düşünebiliriz. Ancak, meşk zinciri demek aynı zamanda bir ekol zinciri demek. Acaba dönem içinde ilgi görmeyip, aktarım zinciri kopan ve unutulmuş ekoller var mı bilemiyoruz...

- Günümüzdeki eğitim sisteminde meşk nasıl uygulanmaktadır?

- 19. yüzyılda ve sonrasında yaygınlaşan batı notası ile Türk Musikisi'nde eserler notaya alınmaya başlandı. Bunun nota yayıncılığının gördüğü ilgiyle de bağlantısı var. Çünkü batı notasının yaygınlaşmasından önce Hamparsum notası mevcut, günümüze kalan birçok Hamparsum defteri var. Ancak bunlar basılmıyor, müzisyenler kullanıyor bu notaları not mahiyetinde. Neyse, batı notasının yaygınlaşması, nota yayıncılığı ve sonrasında bu notanın Türk Musikisi'ne adapte edilmesi ile meşke yardımcı olarak nota kullanılmaya başlıyor. Bu kolaylık hafızayı zayıflatır mı tartışılır tabi... Ancak günümüzde repertuar derslerinde vazgeçilmez olduğu muhakkak notanın. Hoca bir eseri geçerken, öğrenci daha rahat hocanın tavrına ve yorumuna dikkat edebiliyor. Ama bugün bunu daha da geliştirmek lazım. Birçok teknolojik gelişme var. Nasıl yirminci yüzyıl başında gramfonun bulunuşuyla beraber, o süreçte yapılan kayıtlardan faydalanabiliyorsak, bu kayıtları

musiki eğitiminde derslerde de kullanabiliriz. Bu hem öğrencinin o musikişinası tanınmasını, hem de üslûbunu anlayabilmesini sağlayacaktır.

- Hocam çok teşekkür ederim.

- Rica ederim.

Özgeçmiş

23.03.1981 yılında Tekirdağ 'da dünyaya geldim.1995 yılın da başlayan müzik serüvenimin ilk adımları ortaokul yılların da müzik öğretmenimin keşfiyle başladı. Lise 1.sınıftan itibaren üniversiteye kadar ki olan süreçte Ayhan Sökmen, Avni Anıl, Yılmaz Yüksel, Kutlu Payaslı gibi çok değerli hocalardan dersler aldım. Bir yandan da keman eğitimine başladım.

2002 yılın da Ege Üniversitesi Devlet Klasik Türk Musikisi Konservatuarı'nı kazandım. 2003 yılın da TRT'nin açmış olduğu Türk Sanat Müziği Amatör Ses Yarışması'na katılarak o yılın Türkiye birinciliği unvanına sahip oldum. Yine aynı yıl TRT'nin açmış olduğu istisna akitli Türk sanat müziği ses elemanı sınavını da kazanarak TRT'de korist ve solist olarak görev yapmaya hak kazandım.

Okul yılların da yurt içi ve yurt dışı konser çalışmalarımın yanı sıra televizyon dünyasıyla da tanışma imkânı buldum. TRT'nin dışın da yerel bir kanal olan İzmir TV'de telefonla canlı Türk Sanat Müziği istek programı yaptım. Okulumun son yılında konservatuar da bir ilki gerçekleştirip öğrenci olarak İzmir Atatürk Kültür Merkez'inde büyük çaplı bir konser verdim.

Konservatuardan mezun olduktan hemen sonra askerlik hizmetimi kısa dönem er olarak Ankara armoni mızıkası komutanlığın da tamamladım. Akademik kariyerime de halen T.C. Haliç Üniversitesinde Türk Musikisi bölümü yüksek lisans programın da (tez aşaması) devam etmekteyim.