

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK MÛSİKÎSİ
ANASANAT DALI TÜRK MÛSİKÎSİ BÖLÜMÜ

**VİYOLONSELİN TÜRK MÛZİĞİNDEKİ GELİŞİM
SÜRECİNİN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan Özcan ÇETİK

Danışmanı Prof. Leyla Pınar TANSEVER

İstanbul – 2017

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Konservatör Anabilim/Anasanat Dalı Türk Müziği Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi Özgür UETİK tarafından hazırlanan
"Yıldızların Türk Müziğindeki Gelişim Sürecinin
İncelenmesi"

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 23.02/2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Leela Pinar Tanrıver
T.C. Haliç Üniv. Konservatör
Danışman: Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Enol Acran
T.C. Haliç Üniv. Konservatör
Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Cenk Öztürk
İ.T.Ü. T.M.D.K. Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

Viyolonsel, ses genişliği, teknik özellikleri, tını ve renk çeşitliliği bakımından, gerek solo, gerekse orkestra içindeki vazgeçilmez yerinden ötürü, çok eski çağlardan beri bestecilerin ilgisini çeken çalgılardan biri olmuştur. On altıncı yüzyılda İtalya’da ortaya çıktığı varsayılan viyolonsel, Osmanlı’daki batılılaşma akımının bir sonucu olan ‘‘mızıka-yı Hümâyun’’ ile Türk müziğine girdiği söylenebilir.

Bu çalışmayı hazırlama aşamasında; birçok yazılı ve elektronik kaynak incelenmiş, İTÜ Müzikoloji Bölümü Kütüphanesi’nden, Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MIAM) Ve İslâm Araştırmaları Merkezi kütüphanesi’nden yararlanılmıştır.

Çalışmada değerli fikirlerini paylaşan Yrd. Doç. Cenk Öztürk’e görüşme yapmayı kabul edip kıymetli fikirlerini lütfeden Prof. Erol Deran’a, Trt İstanbul Radyosu viyolonsel Sanatçısı Uğur Işık’a, Doç.Serdar Öztürk’e teşekkürlerimi ifade etmeliyim. Ayrıca metodoloji ve bibliyografya konusunda büyük özveride bulunan, çalışmanın her adımında desteğini esirgemeyen değerli danışman hocam Prof. Leyla Pınar Tansever’e şükranlarımı sunarım. Son olarak çalışmam sırasında her türlü fedakârlığı gösteren değerli büyüğüm Emre Karabey’e minnettar olduğumu belirtmeyi borç bilirim.

İstanbul,2017

Özcan ÇETİK

GENEL BİLGİLER

Adı ve SOYADI : Özcan ÇETİK
Anabilimdalı : Türk Musikisi
Tez Danışmanı : Prof. Leyla Pınar TANSEVER
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek lisans- Ocak 2017

VİYOLONSELİN TÜRK MÜZİĞİNDEKİ GELİŞİM SÜRECİNİN İNCELENMESİ

ÖZET

Türk musikisinin tarihi Türk tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Bugün Orta Asya'da kopuz adı verilen ve yayla çalınan bir çalgının olduğu bilinmektedir. Viyolonsel ise, Türk müziğinde 19. yüzyıldan itibaren kullanılmaktadır. Viyolonsel genel olarak Türk müziğinde bas dolgunluğu sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Türk müziği ile en az yüz elli yıl öncesine giden bir ilişkisi vardır. Türkiye'de viyolonsel klasik Türk sanat müziği uygulamalarında (fasıl, eşlik) ve Türk Senfonik Müziği ortamlarında (Opera, Bale, Senfoni) kullanılıyor.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Türkler, viyolonsel

GENERAL INFORMATION

Name and surname.....:Özcan ÇETİK
Main-art Branch :Traditional Turkish Music
Thesis Consultant : Prof. Leyla Pınar TANSEVER
Programme :Traditional Turkish Music
Awarded and Date : Graduate Degree – January 2017

EXAMINATION OF DEVELOPMENT PROCESS OF CELLO IN TURKISH MUSIC

ABSTRACT

The history of Turkish music is as old as Turkish history. It is known that today in Central Asia there is a raven called kopuz and played on the plateau. The violoncello began to be used in Turkish music from the 19th century. The violoncello is generally used to provide bass sound in Turkish music. There is a relationship with Turkish music at least a hundred and fifty years ago. In Turkey, violoncello is used in classical Turkish (fasıl, Accompaniment) art music practices and orchestras (opera, ballet, symphony).

Keywords: Music, Turks , Cello

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
<u>KISALTMALAR.....</u>	<u>II</u>
<u>ŞEKİL LİSTESİ.....</u>	<u>III</u>
<u>ÖZET.....</u>	<u>IV</u>
<u>ABSTRACT.....</u>	<u>.V</u>
<u>1.GİRİŞ.....</u>	<u>1</u>
<u>2.OLUŞUMUNDAN GÜNÜMÜZE KADAR TÜRK MÜZİĞİ.....</u>	<u>3</u>
<u>2.1. İslam'dan Önce Türk Müziği.....</u>	<u>3</u>
<u>2.2. Selçuklu Dönemi Türk Müziği.....</u>	<u>6</u>
<u>2.3. Osmanlı Döneminde Türk Müziği.....</u>	<u>8</u>
<u>3. TÜRK MÜZİĞİ TÜRLERİ.....</u>	<u>18</u>
<u>3.1. Türk Sanat Müziği.....</u>	<u>18</u>
<u>3.2. Türk Tasavvuf Müziği.....</u>	<u>19</u>
<u>3.3. Türk Halk Müziği.....</u>	<u>20</u>
<u>3.4. Çağdaş Türk Müziği.....</u>	<u>22</u>

<u>4.VİYOLONSELİN TARİHİ VE TÜRK MÜZİĞİNDEKİ GELİŞİMİ.....</u>	<u>34</u>
4.1. <u>Viyolonselın Tarihsel Arka Planı.....</u>	<u>36</u>
4.2. <u>Viyolonselın Özellikleri.....</u>	<u>43</u>
4.3. <u>Viyolonselın Kullanımı Üzerine Genel Bilgiler.....</u>	<u>45</u>
4.4. <u>Türk Müziğinde Viyolonselın Gelişimi.....</u>	<u>49</u>
4.5. <u>Günümüzde Viyolonsel ve Türk Müziğinde Kullanımı.....</u>	<u>52</u>
4.6. <u>Viyolonsel Eğitiminde Türk Müziğinin Yeri ve İşlevi.....</u>	<u>54</u>
<u>5.SONUÇ.....</u>	<u>58</u>
<u>6.KAYNAKÇA.....</u>	<u>60</u>
<u>7.EKLER.....</u>	<u>65</u>
<u>8.ÖZGEÇMİŞ.....</u>	<u>76</u>

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen metin
Akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Inc.	: Kapsamınca, içinde
md.	: Madde
No	: Numara
N	: Katılımcı Sayısı
s	: Sayfa
S.	: Sayı
Ss	: Sayfa sayısı
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri
Vol	: Cilt
Y.	: Yıl
Yay.	: Yayınları
yy.	: Yüzyıl

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 4 : 16. Yüzyıl Viyolonsel Görünümü.....	36
Şekil 4.1.1 : 16. Yüzyıl Viyolonsel Fotoğrafi.....	39
Şekil 4.1.2 : 16. Yüzyıl Viyolonsel Fotoğrafi.....	39
Şekil 2.1.3 : 16. Yüzyıl Viyolonsel Fotoğrafi.....	39
Şekil 4.1.4 : Amati Ve Stradivarius Yapımı Viyolonsellerin fotoğrafı.....	40
Şekil 4.1.5 : 17. Yüzyıl Viyolonseli.....	42
Şekil 4.1.6 : Günümüz Viyolonseli.....	42
Şekil 4.2.1 : Günümüz Viyolonselinin Boyutu.....	43
Şekil 4.2.2 : Geçmişten Günümüze Viyolonsel Arşeleri.....	45
Şekil 4.2.3 : Viyolonselde Kullanılan Anahtarlar.....	46
Şekil 4.2.4 : Günümüzde Viyolonsel İcra Tekniği.....	46
Şekil 5 : Tanburi Cemil Bey'in Viyolonsel ile Fotoğrafi.....	59

1. GİRİŞ

Doğadan çıkan her sesi merak eden ve taklit etmeye çalışan insan bu olgunun peşini bırakmamıştır. İlk insanlardan itibaren var olan tüm sesleri kullanma içgüdü müziğin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kendilerini sözcüklerle ifade edemeyen insanlar duygularını, güdülerini ve inançlarını anlatmak için birdenbire oluşan ses dizelerinden yararlanmışlardır. Hemen her alanda ilk insanların bütün ihtiyaçlarını karşılayacak bir iletişim aracı olan müzik, gelişimini insanlık tarihiyle paralel bir şekilde göstermektedir.

20. yüzyılın başında teknolojinin hızla ilerlemesi ve yaygınlaşması sonucu 19. yüzyılın aksine müzik tek bir tema ve akım alanında ilerlemek yerine çeşitlilik kazanmıştır. Bu da günümüzdeki müzik çerçevesini birçok tekniği ve içeriğini birbiriyle birleştirerek çeşitlilik içeren bir kültür haline gelmesine sebebiyet vermiştir. Bu durum 21. yüzyıl bestecilerinin müzik alanında yenilik yapmalarına fırsat doğurmuştur. Yenilikçi çalışmalar geçmiş yüzyıllarla karşılaştırıldığında çok fazla olduğu görülmekte olup günümüz müziğinin çeşitliliği hakkında bize yol göstermiştir.

Yirminci yüzyıl, diğer tüm dönemlerden farklı olarak, bestecilerin birbirlerinden etkilendikleri bir dönem olmamıştır. Tam tersine tüm sanatçılar birbirinden bağımsız ve kökenlerini ortaya koyan kişiler olmuşlardır. Öyle bir dönem yaşanmaktadır ki, toplumla sanat birbirinden kopma aşamasına gelmiştir. Bazı akımların temsilcileri buna karşı durmaya çalışmaktadır. İletişim, çağın en büyük gücü konumundadır. Müzikte de bu iletişimden yararlanılarak dinleyici ile yeni bir etkileşim kurulmuştur. Artık müzik, sadece eğlence olmaktan çıkıp, dinleyiciyi sarmalayan, düşündüren ve değer yargılarını harekete geçiren bir iletişim aracı haline gelmiştir.

Türk musikisinin tarihi Türk tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Bir kısım müzikolog ve tarihçiler Türk musikisinin tarihinin en az altı bin yıldan beri devam ettiği üzerinde durmaktadırlar. Binlerce yıl içinde oluşan geleneksel kültür içerisindeki en önemli olgu olan müzik, Türk insanının karakterini ve dünyasını anlatmıştır. Türklerin tarihteki ilk yerleşim yerleri olan Orta Asya'da halkın yaşayış biçiminin ifade edildiği ezgiler kopuz sazının kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. Oklu kopuz adı zamanla kısalarak kopuz, okluğ ya da ıklığ

olmuştur. Bugün Orta Asya'da kopuz adı verilen ve yayla çalınan bir çalgının olduğu bilinmektedir.

Viyolonsel ise, başlangıçta klasik Türk sanat müziği uygulamalarında işlev görse de zamanla kullanım alanı genişleyerek, günümüzde artık tüm müzik türlerinde kullanılmaya başlanmıştır. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren Türk müziğinde kullanılan viyolonsel, zaman içinde Türk müziği icralarında sıkça görülmesine rağmen, Türk müziği adına kurumsal bir öğretime ancak 1976 yılında İstanbul'da açılan Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nda kavuşmuştur. Türk müziğinin bas eksikliğini dolduran bir enstrüman olan viyolonsel ile ilgili her geçen gün artmakta, günümüzde Türk müziğinin icra edildiği hemen her ortamda viyolonsel bulunmaktadır. Viyolonsel'in Türk müziğindeki gelişiminin tarihi seyir içerisinde incelendiği bu araştırmada öncelikli olarak müzik ve Türk müziğine yer verilerek, oluşumundan günümüze kadar Türk müziği ve Türk müziği türleri açıklanmıştır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ise viyolonsel konusu ele alınarak, tarihçesi, özellikleri, kullanımı ve Türk müziğindeki yeri değerlendirilmiştir.

2. OLUŞUMUNDAN GÜNÜMÜZE KADAR TÜRK MÜZİĞİ

Geçmiş dönemlere baktığımızda Türk milletinin müziğe olan ilgisini görmekteyiz. Eski zamanlardan günümüze kadar gelen kalıntılar ve yazılı belgeler bunu desteklemektedir. Eski dönemlere ait yazılı belgeler ve kalıntılar günümüzde bile kendini muhafaza etmiş gelenekler, müzik ve raks unsurunun toplumun her bölümünde farklı nedenlerle kullanıldığını göstermiştir. Müziğin dini inançları birleştirip bütünleştirdiği tüm ilkel toplumlarda olduğu gibi eski Türk toplumlarında da kesindir. İlk din adamları toplulukları canlandırmak ve harekete geçirmesini sağlamak için iyi ses, iyi söz ve raks öğelerini kullanmışlardır. Kimi zaman gönlü okşayan heyecanın dini heyecana, kimi zamanda dini heyecanın beğeniden doğan heyecana yardım ettiği görülmüştür. Din adamları dini törenlerde toplumu etkilemek için çeşitli beden hareketleri yapmışlar ve bazı ilkel müzik araçları ile bir takım sesler çıkartarak törenleri yönetmişlerdir.

2.1. İslam'dan Önce Türk Müziği

Türk musikisinin tarihi Türk tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Bir kısım müzikolog ve tarihçiler Türk musikisinin tarihinin en az altı bin yıldan beri devam ettiği üzerinde durmaktadırlar. Sovyet ilim adamlarından olan Rudenko ve Griaznov, Altayların Pazırık ve Başadar vadilerinde yaptıkları araştırmalarda çok eski dönemlere ait Türk musikisi aleti olan “ceng”e ve kilim parçalarına ulaşmışlardır. Yapılan inceleme sonucunda bölgede yaşamını sürdüren insanların, M.Ö. 1700’lü yıllarda yaşayan Türkler ve proto-Türkler olduğu anlaşılmıştır (Güvenç, 2001: 7). Mezopotamya’da yapılan kazılarda elde edilen arkeolojik belgelerde ise bazı ritim sazları ve davula benzer kabartma resimler bulunmuştur. Kişisel eşyaları ile birlikte gömülen kraliçe mezarlarının birinde “Arp” sazına rastlanmış ve İngiliz arkeolog Leonard tarafından restore edilerek sergilenmiştir. İlk nota yazımının Sümerler döneminde çivi yazısını andıran işaretler kullanılarak yazıldığı ve bazı ilahilerin de notaya alındığı ortaya çıkmıştır (Özalp, 2000: 286).

Hunlar öncesi tarihe özellikle de müzik tarihine ait bilgilere ulaşılamasa da, Türkler var oldukları günden itibaren yaşantılarının hemen her devresinde müziği kullanmışlardır. Başlangıçta daha çok dinsel amaçla yapılan müziği şaman adı verilen din adamları, toplumsal amaçlara yönelik olarak kullanıyorlardı. Zamanla sadece dinsel olarak değil, savaşta, eğlencede, aşkta ve tedavide yani yaşamın her aşamasında Türkler müziği kullanmışlardır.

Uzun yıllar içerisinde oluşan, geleneksel kültür içerisindeki en önemli olgu müziktir. Türk insanın karakterini ve dünyasını anlatan müzik, sevinci mutluluğu ve hüznü içinde barındırarak insanların kendini ifade etmesini sağlayan bir araç olmuştur. Bu da oluşan geleneksel kültür içerisindeki yerinin önemini gösterir. Orta Asya’da Türklerin yaşayış biçimlerinin anlatıldığı ilk melodiler kopuz sazıyla ortaya çıkmıştır. İslamiyet’ten önce Türk toplulukları Şamanizm’in etkisinde kalarak dini görüşlerini yönlendirmişler ve dini törenlerde müziği kullanmışlardır. Ölülerin arkasından yaptıkları törenlerde müziğin etkileme gücünü kullanmışlar, şölenlerde ise müziği eğlencelerinin bir parçası olarak benimsemişlerdir. Bunun yanı sıra savaşta orduya güç ve duygu veren yürüyüş ve dinamizmi belirleyen yine ses ve ritim olmuştur. Türkler göç ettikleri yerlere kendi kültürlerini ve doğal olarak müziği de taşımışlardır. Yaptıkları müziklerde Tanrıya yakarış, kahramanlık ve savaş gibi konular olup müziği bir araç ve ifade tarzı olarak kullanmışlardır (Özalp, 2000: 111).

Geleneksel müziğin hangi yıllarda başladığına yönelik olarak kesin bir bilgi verilememektedir. Mağara duvarlarında “kurgan-mezar” tabletlerde bazı müzik yazı ve işaretlerine rastlanılıyor olsa da net bir tarih verme olanağı bulunmamaktadır (Berker, 1986: 116).

Milattan önceki zamanlarda Türkler yaptıkları müziklerini Mehter takımı diye adlandırılan toplulukla ifade etmişlerdir. İlk dönemlerde ağırlıklı olarak vurmali ve üflemeli sazlardan oluşmaktaydı. Orta Asya’dan zurna, nakkare, zurna, o döneme ait ulusal müziğin içerisinde bulunmaktadır. Orhun Yazıtlarında Türk askerî müziğine ait belirtilere raslanmaktadır ve aynı zamanda Divan-ü Lûgat-it Türk’te askeri müzikle ilgili birçok sözcük bulunmaktadır. Bu belge giriş olarak kabul edilirse Batılı ülkelere göre çok daha eski bir müzik tarihimizin olduğu anlaşılmaktadır. (Özalp, 2000: 110)

Türklerin eski inançları doğrultusunda yapılan “toy” veya “yuğ” adlı dini törenlerde dini içerikli müziğe yer verdikleri, ayrıca Çin Seddi’ni aşan süvarileri cesaretlendirmek amacıyla davula benzer çalgı aleti kullandıkları bilinmektedir. Eski Türk toplumunda halk üzerinde etkiye sahip ve şairlik, hekimlik, rakkaslık, musikişinaslık gibi farklı alanlarda meziyetleri bulunan kişiler mevcuttu. Bunlar düzenledikleri törenlerde “pipa” ve “kopuz” eşliğinde şiirler okuyup doğaçlama musiki icra ederler, “yada” adında bir taşla yağmur yağdırırlar, cinlerle ve ruhlarla iletişim kurarlar, mabutlarına kurban verme ve ölüleri anma merasimlerini yönetirlerdi (Özkan, 2000: 17).

Sığır:Eski Türkler avcılığa ayrı bir önem vermişlerdir. Gerek ekonomik gerekse sosyal hayatlarını avcılıkla idame ettiren Türk boyları, aynı zamanda avcılık yaparak savaşma becerilerini de geliştirmişlerdir. Bu durum Türklerin av dönemlerini özel olarak kutlamalarına vesile olmuş, düzenledikleri av törenlerine de “sığır” adını vermişlerdir. Türklerin “sığır” törenleri avcılıkla sınırlı kalmamış, ozanlar, baksılar avın bereketli ve kutlu olması için törenlerde şiirler okumuşlar, av sahnelerini ve kahramanlıkları tasvir eden destanlar anlatmışlardır.

Şeylan:Oğuz Türklerinin kurban merasimlerine verilen addır. Şölen adı da verilen bu tören dini mahiyetten ziyade daha çok sosyal içeriklidir. Ozanlar ve baksılar düzenlenen törenlerde kopuz adındaki müzik aletleriyle şiirler okuyup, atalarıyla ilgili kahramanlık hikâyeleri anlatmışlardır.

Yuğ:Eski Türk toplumlarında kişinin ölümünden sonra düzenlenen merasimlere verilen addır. Bu törenlerde din adamlığı veya şairlik vasfı olan kişiler, ölenin ruhunun rahatlama ve gideceği yere rahat ulaşması için kopuz eşliğinde şiirler okumuşlardır (Kültürel Bellek, 2014).

Zamanla değişen din algısı toplumun daha gelişmiş dinleri benimsemesine neden olmuş ve bu törenleri düzenleyen ozanların görevleri de değişmiştir. Dini törenlerin temelini teşkil eden raks, şiir ve müzik artık sanat için yapılmaya başlamıştır.

Türkler, musiki aleti eşliğinde icra ettikleri terennümlere “gök”, sesle okuduklarına ise “ır” veya “dule” isimlerini vermişlerdir. “Gök”lerin sayısı yılın gün sayısı olan 366 adetti ve

her gün bir “gök”, Hakan’ın huzurunda terennüm edilirdi. Ancak bu “gök” lerden en çok dokuzunun terennümü alışlagelmiştir. Ayrıca Türk ve Moğollarda da bu dokuz adet “gök” kutsal sayılmıştır. Eski Türk hakanları ordugâhlarında dokuz adet “gök”ü her gün çalmışlardır. Daha sonraları bu gelenek Cengizîler, Timurlular, Selçuklular ve Harezmiler tarafından da uygulanmıştır. Bu durum bu devletlerin hepsinde askeri mızıkânın var olduğunun da göstergesidir. Ayrıca gök’ler daha çok kahramanlık duygularını artıran uşşak ve buselik makamlarında bestelenmiştir (Özkan, 2000: 17-18).

Türk Beyliklerinin İmparatorluğa geçmesi, kültürlerine de olumlu olarak yansımıştır. Araştırmalarda kültürlerinin son derece gelişmiş olduğu anlaşılmıştır. Yapılan fetihlerle yeni yerleşim alanları açılmış ve Türkler kültürlerini, en başta da müziklerini gittikleri yerlerde sergileme fırsatı bulmuştur. (Yıldırım ve Koç, 2011: 34)

2.2. Selçuklu Dönemi Türk Müziği

Milâttan sonra dokuzuncu yüzyılda Türk boylarının yaşam alanlarında belirgin değişiklikler olmuştur. Bunun nedeni Türk boylarının batıya göç edip islâmiyet’i kabul etmeleridir. Bu değişimden müzik çok etkilenmemesine rağmen sözlere dinin etkisi yansımıştır. Bu göçlerle beraber gittiğimiz yerlere götürdüğümüz kültürümüz oralarda bulunan kültürlerle etkileşim haline girerek ortaya farklı müzik türlerinin doğmasına neden olmuştur. (Özalp, 2000: 113)

İslâmiyet kabul edildikten sonraki dönemde müzik günlük yaşamda çok önemli bir yer edinmiştir. Fakat o dönemde müziğin yazıya dökülmemiş olması günümüze kadar gelememesine neden olmuştur. Türklerin ilk yerleşim yerlerinden olan, Orta Asya bozkırlarında yapılanmaya başlayan Türk müziği, büyük göçlerle birlikte Asya kıtasının güney ve Batı bölgelerine taşınmış ve sürekli geliştirilerek ilerlemiştir. Bununla birlikte kültürel etkileşim haline giren müzik daha zenginleşmiş ve aynı zamanda çeşitli yeni türlerin çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Selçuklular eski Türk geleneklerine oldukça önem veriyorlardı. Bunlardan bazıları büyük şölenler, av âlemleri ve kalabalık mûsikî toplantılarıydı. Selçuklulardaki bu gelenek ileriki zamanlarda Osmanlı sarayında da devam etmiştir.(İlyasoğlu, 2009: 25-26).

Selçukluların İslâmiyet'i onuncu yüzyılın sonlarında benimsediklerini dikkate alırsak, aslında Anadolu Selçuklu Devleti'nin 1071 yılı öncesi ve sonrasında yayıldığı Ön Asya'da ve bir de Uralların etekleri ile Karadeniz'in kuzeyinde yaşayan Türklerin buldukları alanlarda var olan Türk mûsikîsinden de söz edilmesi gerekir. Buna ek olarak, Türk-İslâm kültürü, özellikle çeşitli değerlerin bozulmadan korunduğu dönemde, madde ve mana hedeflerinin en uygun bileşimini sergileyen ideal kültür özelliğini içinde taşımıştır (Kurtkan, 1984: 9).

Bu dönem süresince Orta Asya'daki Türk mûsikî yaşamı öncelikle Türkistan'da gelişerek kendini göstermiştir (Barthold, 1981: 82). Bu bölgedeki Semerkant, Belh, Buhara, Herat, Fergana gibi şehirlerde ticaretin yanı sıra sanatta, dolayısıyla mûsikîde büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. Hatta denilebilir ki, daha sonraki yüz yılda bir önceki yüzyılın gelişmesini gösteren Türk Mûsikîsi burada zirvesine erişmiştir. Herat Mûsikî Mektebi gibi büyük bir kurum doğmuş ve bunun kurucu üyeleri, hocaları arasında Türk mûsikî tarihinin kaydettiği Meragalı Abdülkadir düzeyinde bir dâhi bestekâr ve kuramcı yer almıştır. Daha önceleri Türkistan'da var olan kültür ortamı üzerinde ilk Türk kuramcısı sayılan Farabive ondan sonra öğrencisi İbn Sina'nın yetişmiş olduğu bilinmektedir (Selanik, 2010: 33).

Farabi, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ile ilgili eserini Kitâbu'l-Mûsikî'l-Kebir (Büyük Mûsikî Kitabı) adı altında yayınlamıştır. Ud sazı hakkında da çalışmaları bulunmaktadır. İbn Sina, üzerinde çalışmış olduğu diğer ilimler yanında hocasının bilgilerinden yararlanarak yenilerini mûsikîde Cevâmi'u'lmi'l-Mûsîka adlı kitabında yazmıştır (Güvenç, 2001: 15).

Ön Asya'ya tamamen yayılıp, güçlü bir devlet kuran Batı Anadolu Selçuklularında mûsikînin en önemli bir sanat dalı olarak rağbet gördüğü bilinmektedir. Zira Selçuklu devlet geleneklerinin her yönünde, eski Türk törelerinin az ya da çok izlerine rastlanmaktadır. Türk Kültür Tarihçisi Bahaeddin Ögel'in bu konuda yazdıklarına göre, Selçuklular arasında görülen sazlar, tüm Türk dünyasında aynı olmakta; Batı Türkleri arasında da Şaman davulu gibi büyük deflerle davullar din törenlerinde yerlerini korumaktaydı (Ögel, 1991: 40).

Selçuklularda eğlence yaşamında mûsikî ve raks başta gelmekteydi. Eski Türk geleneği olan av partilerine, şölen ve kalabalık mûsikî toplantılarına büyük önem vermekteydiler. Bu dönemin sonlarına doğru yetişmiş olan Yunus Emre ile öncelerinin şairlerine ait şiirler; ilahi, nefes, türkû gibi tarzlarda bestelenmiş olarak yüzyıllar içinden geçerek bugüne kadar gelmişlerdir. Bu durum, o günlerin Türk mûsikîsi varlığından bu yolla bilgi edinmemize olanak sağladığından, oldukça önemlidir (Say, 2006: 23). Bunun yanı sıra mevcut musiki eserleri, yüzyıllar öncesinin şairlerini unutulmaktan kurtarıp geniş halk kitlelerine yayılmasına araç olmasında rolleri büyüktür.

Türk mûsikîsi daha ziyade bu dönemin son yüzyılından başlayarak Türk halk mûsikîsi üzerinde geleneksel yönde gelişmeye başlamıştır. Bundan başka on üçüncü yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Mevlâna Celâleddin Rumi gibi büyük bir insan eserlerinde zaman zaman mûsikîden ve aşktan söz etmiş ve oğlu Sultan Veled'e değerli hocalardan mûsikî dersi aldirmişti. Rebab çalmasını da öğrenen Sultan Veled, babasından sonra, yapısında edebiyat, mûsikî, raks ve tasavvuf olan Mevlevî teşkilâtını kurmuş, bestekâr olarak da eserler vermiştir. Sultan Veled'in besteleri arasında bugün bilinen Acem Devri adını taşıyan Acem makamından bir peşrev ve yürük semai tarzında bir Irak Saz Semai'si, yine ona dayandırılan Segâh makamında Niyaz Ayini bulunmaktadır (Özkan, 2000: 34).

2.3. Osmanlı Döneminde Türk Müziği

Osmanlı İmparatorluğu, 624 yıl boyunca Asya, Avrupa ve Afrika coğrafyalarında hakimiyet kurmuş büyük bir kültür ve medeniyet birikimini yansıtır. Osmanlı döneminin kültürü, Akdeniz, Balkanlar, Orta Avrupa, Ortadoğu ve Anadolu ile onuncu yüzyıldan itibaren başlayan Oğuz göçleriyle gelen Türk, Moğol, İranlı ve Kafkas halklarının kültürlerinin harmanı gibidir. (Budak, 2006: 68)

“ Bu bağlamda tarihsel zincir takip edildiğinde Türk müzik kültürünün Orta Asya, Eski Anadolu (Akdeniz ve Ege), İslam, Osmanlı ve son olarak Batı kültürü olmak üzere beş koldan beslenerek bugüne ulaştığı görülmektedir. ” (İlyasoğlu, 2009: 39).

1453'te İstanbul'un fethi ile başlayan yeniçağ, aynı zamanda Osmanlılar için de yeniliklere neden olmuştur. İstanbul Osmanlı'nın siyasi, askeri ve kültür başkenti olarak kabul edilmektedir. Böylece İstanbul'da varlığını devam ettiren çeşitli etnik toplulukların kültürleri ile geleneksel Türk kültürü kaynaşmaya ve Osmanlı kültür hayatı için yeni bir dönem oluşmaya başlamıştır.

Türk müziğinin Osmanlı döneminde geçirdiği değişim ve gelişmelerden biri Türk müziği eserlerini yazılı kayıt altına alabilme çalışmalarıdır. Oluşum ve gelişimi tam anlamıyla 16.yüzyıldan itibaren başlayan Klasik Türk musikisi Osmanlıyla birlikte yazıya dökülmüştür. Önceki zamanlarda oluşan geleneksel müziğimize ait bilgiler maalesef o zamanlar yazıya aktarılmadığından kimler tarafından ve nerede yapıldığı bilinmemektedir. Bununla birlikte bilinen gerçek, Türk insanının kendi kültürünü, yaşayış biçimini, hüznünü, sevincini müziğinde oluşturduğu ve yansıttığıdır.

Geçmiş tarihlerde yaşamış önemli müzisyenlerin bilinmemesinin nedeni biyografi ve eserlerinin yazıya aktarılmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Oysa 1200-1700 yılları arasında yapılan eserlerin günümüze kadar gelmiş olması ve besteci eserlerinin incelenmesi bu dönemin başlangıç dönemi olduğu yönünde bir kanıt olabilir. Müzisyenler, bu devirlerde yaşadıkları dönemi eserlerinde ele almış ve bu eserlerin el alıştırmaları yoluyla da günümüze kadar gelmesinde rol oynamışlardır. Fakat durum böyle olsa da günümüze kadar ulaşan eser sayısının çok az olduğu tahmin edilmektedir. Günümüze kadar ulaşan eserler yapıları bakımından incelendiğinde hemen hemen hepsinin ortak noktasının dizge olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönem bestekârlarının çoğunda nota bilgisi yoktu. Bunun sonucunda eserlerinin güftelerini usûl içerisine oturtarak ezberlemeleri olağan oldu. Ayrıca bu olgu usta çırak ilişkisinin dahilinde güftelerin bu şekilde ezberlenmesiyle günümüze kadar ulaşmıştır. Güftelerin dizge ve usûl ile son derece uyumlu olduğu da fark edilmektedir. (Say, 2006: 28-29).

Mûsikimizin en büyük isimlerinden biri Safiyüddin Urmevî'dir. Aynı zaman Sultan Veled'le aynı zamanlar da yaşamıştır. Fârâbi, Safiyüddin ve Abdülkadir Merâgî'den sonra Türk musikisinde oldukça değişiklikler olmuştur. Bununla birlikte Safiyüddin'in eserleri, bazı

müzik bilimcileri tarafından dikkatle incelenerek yorumlanmış. Türk mûsikîsinin başlıca kaynağı olmuştur. Kendisinden sonra gelen kuramcılarının eserleri, onun düşünceleri temel alınarak yazılmıştır (Yılmaz, 2007: 7).

Aynı zamanda bestekâr olan Safiyüddin Urmevî, Kindî'den sonra “Ebced Notası” nı ilk olarak kullanan sanatkâr olarak tarihe geçmiştir. Yazılı kayıtlarda olan ancak elimizde bulunmayan Nevruz makamında Remel usulü ile bestelenen eseri, mûsikîmizin en eski beste örneğidir. Türk Musikisinin ses sistemini bilimsel temele oturtmuştur. Mûsikî aletlerinden Santur ve Nüzhe ya da Mugni ve Kânun gibi sazları, İsfahan'da bulunduğu yıllarda icat ettiği söylenmektedir (Yıldırım ve Koç, 2011: 28). Mûsikînin uygulamalı yönleri ile uğraşarak birçok mûsikî aletini çalmasını bilen ve bu yönden Farabi'ye benzeyen, tonal sistemde yenilikler oluşturan, dizgelerin insan psikolojisi üzerindeki etkilerini inceleyen, Bağdat'ta gelişen bu mûsikîyi yabancı etkilerden kurtarmaya çalışan büyük bir ses fiziği ustasıdır. Safiyüddin Urmevî Türk olduğu halde, dönemin ilim dili Arapça olduğu için eserlerini Arapça yazmıştır. Yaşadığı çağda mûsikîyi bilimsel, teknik ve klâsik kalıplara koyarak ortak bir Türk-İslam mûsikîsinin yaratılmasına uğraşmış, Türk mûsikîsini sistemli bir duruma getirmiş ve günümüze kadar gelebilmesini sağlamıştır (Özalp, 2000: 119).

On beşinci yüzyıla kadar Türk müziği üzerine çeşitli kuramsal çalışmalar yapılmıştır. Bu alanda en önemli gelişmeyi yaratan Abdülkadir Meragi'dir. (1353-1435) En büyük bestekar olarak anılan Meragi'nin günümüze ulaşan Türkçe sözlü eseri yoktur. Fakat bazı kaynaklarda Farsça ve Arapça eserleri görülmektedir. Meragi'nin Türk müziği eserlerini ebced notası ile yazdığı “Kenzü'l-Elhan” adlı eseri en önemli eseri sayılmaktadır. Fakat bu önemli eser günümüze ulaşmamıştır. (Öztuna, 2006: 320).

Türk Müziği kavramının varlığını ortaya koyduğu ve geliştiği dönemler, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardır. On yedinci yüzyıl Osmanlı uygarlığı ve bazı sanat dalları için tam bir olgunluk ve mükemmellik dönemi olmuştur. Özellikle Türk mûsikîsi Sultan IV. Mehmet'in uzun saltanat yıllarında gelişmek için her türlü olanağı bulmuştur. Dini mûsikî şaheserler vermiş, buna paralel olarak din dışı mûsikîde de anıtsal eserler ortaya konulmuştur.

Türk mûsikisine Batı notası ilk kez bu yüzyılda Ali Ufki Bey'in aracılığı ile girmiştir. Klasik çağın ustalarının elinde büyük ilerlemeler kaydeden bu sanatta büyük bestekârlar yetişmiştir (Selanik, 2010: 21).

Bu dönemde musikisinin gelişmesi düzenli ve belirgindir. Yazılan kitap sayısının artmış olduğu, az da olsa biyografi nitelikli eserlerin yazıldığı görülür. Saray ve Mevlevilik tarikatının bu sanata karşı tutumu çok verimli sonuçlar vermiş, Mevlevî musikişinaslar da din dışı mûsikî ile meşgul olmaya başlamıştır. Sarayda cariyelere mûsikî meşkleri yapılmış, ders veren hocalar arasında Hasan Çelebi ile Ahmet Çelebi gibi sanatkârlara rastlanmıştır.

Türk mûsikîsi dünyasında keman ilk kez bu yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Evliya Çelebi'ye göre, Sultan IV. Murat cumartesi günlerini mûsikî dinlemeye ayırmıştı. On yedinci yüzyıl, her alanda verimli bir sanat akışına sahne olmuştur. Sultan IV. Mehmet, Sultan IV. Murat, Zurnazen Mustafa Paşa gibi musikişinas devlet adamlarının bulunması mûsikîye verilen önemi gösterir. Politik açıdan duraklama dönemine giren İmparatorlukta, sanat yönünden en parlak dönem yaşanmıştır (Berker, 1986: 118).

Bu dönemin karakterini yansıtan kişilerden önemlileri Hafız Post (1620-1694) ve Buhurizade Mustafa Itri (1638-1712) Türk müziğine yön vermiş bestecilerdir. Hafız Post hanende, sazende ve bestekar olarak ünlenmiş, basit türkülerden büyük eserlere kadar binden fazla eser bestelemiş, Itri ile birlikte on yedinci yüzyılın en büyük bestekarı sayılmıştır. Maalesef notasıyla günümüze kadar gelen sadece on dört eseri mevcuttur. Itri'nin dini, dindışı sözlü ve sözsüz musikide ürettiği besteler, Türk müziğinin ilerlemesinde öncü olmuştur. Bu eserlerin sayısını binden fazla olduğu düşünülmektedir. Türkü ve şarkılarının hiç biri günümüze ulaşamamış, sadece kırk iki eseri bugüne gelmiştir. En bilinen eserleri, bütün İslam toplumlarında söylenen "Kurban Bayram Tekbiri" ve "Segah Salat-ı Ümmiye" ile Segah yürük semai 'Tut-i Mucize-i Guyem'dir (Öztuna, 2006: 323-377).

Aynı dönemde sadece bestecilik açısından değil kuramsal çalışmalarla da Türk müziğini etkilemiş müzisyenler Ali Ufki (1610-1685) ve Kantemiroğlu'dur (1673-1727). Ali Ufki, Leh asıllı müzikolog ve bestekardır. En önemli eseri Mecmua-i Saz-u Söz'de Batı notası ile yüzlerce Türk müziği eserini yazmıştır. Türk bilgini ve bestekar olan Romen Prensi

Kantemir'in en önemli eseri Kantemiroğlu Edvari'dır. Türk müziği nazariyatı ve 309 Türk müziği eserinin ebced notası ile yazıldığı iki bölümden oluşur (Behar, 2005: 207-209)

On sekizinci yüzyılda Türk mûsikîsinin bu kadar ilerleyerek ihtişamlı bir görünüme bürünmesi, büyük sanatkârların yetişmesi, tarihe "Lale Devri" adı ile geçen bu "barış ve sakinlik" dolu dünyayı yaratan Sultan III. Ahmet ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa gibi devlet adamlarının sanatı ve sanatkârları korumuş olmalarına bağlıdır (Güvenç, 2001: 27). Bu yüzyılda özellikle bize kadar gelen eserlerin çokluğu ve bu eserlerde görülen melodi zenginliği, klasik bestelerimize verilen üslûp, şekil ve ritim özellikleri bakımından çok önemlidir. Mehter mûsikîsinde de önemli kişilikler yetişmiş, geçen yüzyılda yaşayıp da bu yüzyılda yaşamda olanların eserlerinden başka eserler de ortaya çıkmıştır. Başta Sultan III. Ahmet, Sultan I. Mahmut ve Sultan III. Selim gibi hükümdarlar, sanatsever vezirler ve varlıklı kimseler mûsikî ile uğraşanları korumuş, teşvik etmiş, tekkelere yardım etmiş, bu sanatın ilerlemesine yardımcı olmuşlardır (Selanik, 2010: 32).

Osmanlı sarayında müziğin, her zaman önemli bir yeri olmuştur. Ama herkesi bir zevk ve eğlence anlayışının sardığı Lâle Devri'nde birdenbire, adeta birinci plana çıkmıştır. Lâle Devri müziği, bu devirdeki eğlence düşkünlüğünü yansıtmıştır (Say, 2001: 42-43). Osmanlı müziğinin her dönemde temel özelliklerinden biri olan koyu hüzün, Lâle Devri bestelerinde sürse de, günümüze ulaşabilen eserlerden anlaşıldığı kadarıyla, şen ve şuh bir üslûba doğru eğilim de gözden kaçmamaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan birçok kültürel yapının etkisi ile gelişen Türk müziği, genel olarak askeri, halk, klasik sanat ve dini müzik olarak dört ana bölüme ayrılmaktadır. Türk müziğinin bu bölümleri dışında, imparatorluğun son yüz yılında Batı kültürünün etkisi ile görülen çoksesli müzik, Muzıka-i Hümayun'un kuruluşu ile Osmanlı Sarayı'na girmiştir. Muzıka-i Hümayun şefleri Donizetti ve Guatelli, öğrencilerini Türk müziği özelliklerini ve Batı müziği kurallarını birlikte uygulayarak beste yapmaları yönünde teşvik etmişlerdir. Padişahların desteği ile çoksesli müzik, Osmanlı kültüründe yer edinmeye çalışmıştır.

Osmanlı'nın Batı müziği ile tanışması on altıncı yüzyılda Fransız Kralı I. François'in, I. Süleyman (Kanuni) için gönderdiği orkestra ile başladığı kabul edilmektedir. 1543'de I. François, I. Süleyman'dan aldığı yardıma teşekkür etme isteğiyle saray müzisyenlerinden oluşan bir orkestra göndermiştir. I. Süleyman, bu orkestranın üç konser vermesine izin vermiş olmasına rağmen bir süre sonra, bu türden müziğin asker ruhunu yumuşatabileceği düşüncesi ortaya çıktığından, gönderilen müzisyenlerin tekrar Fransa'ya iadesi sağlanmıştır. (Alaner, 2002). 1582 yılında III. Murat'ın At meydanı'nda düzenlediği sünnet düğününde, Esmâ Sultan'ın (III. Murat'ın kız kardeşi ve Sokullu Mehmet Paşa'nın eşi) cariyeleri, konusu mitolojiden alınmış bir pantomim-bale gösterisi sundukları belirtilmektedir. (Sevengil, 1969: 51)

Osmanlı sarayına gönderilen hediyeler arasında müzik enstrümanlarının olduğu bilinmektedir. XVII. yüzyıla geçerken 1599 senesinde Kraliçe I. Elizabeth'in emri ile İngiliz org yapımcısı Thomas Dallam, kendi ürünü olan orgu İstanbul'a getirmiş, Topkapı Sarayı'nda monte ederek Sultan III. Mehmet'in huzurunda çalmıştır (Baydar, 2010: 2).

1675 yılında IV. Mehmet'in kızı Hatice Sultan ile ikinci vezir Mustafa Paşa'nın düğünleri için bir opera topluluğu çağırılmak istenir; fakat zaman darlığı nedeniyle gerçekleşmemiştir. Düğüne 15 gün kala Venedik'ten çağrılan opera topluluğu, sahne ve dekor malzemelerinin bu kısa sürede hazırlanıp getirilemeyeceği sebebiyle daveti geri çevirmişlerdir. Edirne'deki düğüne davet edilen opera topluluğu gelmeyince Türk oyuncularından oluşan bir topluluk bale-pantomim oynamıştır. Bu oyun konusunu büyücülükle karışık bir aşk hikayesinin anlatıldığı bir masaldan almıştır. (Sevengil, 1969: 52).

On sekizinci yüzyılda ise Batı müziğine ilgi duyan III. Selim, masrafını göze alarak Avrupa'dan ilk kez bir opera topluluğunu getirtip, Topkapı Sarayı'nda izlemiştir. Osmanlı tarihinde köklü batılılaşma hareketi, Sultan III. Selim'in askeri reform planları ile başlasa da, kendisi de Türk sanat müziği bestecisi olan ve batı müziğine ilgi duyan Sultan III. Selim'in, 1797 yılında batılı bir opera topluluğunun Topkapı Sarayında verdiği konseri izlediği bilinmektedir.

Batılılaşma hareketlerinin başladığı on dokuzuncu yüzyıl sonlarından itibaren, Türk müziğindeki kaynak azlığı fark edilmiş ve araştırma dönemi başlamıştır. Nota yazısı Osmanlı müzisyenleri için hiçbir zaman önem taşımamıştır. Sözlü gelenekler hem halk kültüründe hem de kent kültüründe etkisini sürdürmüştür. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencilerin bir eser dağarcığı edinmeleri, meşk etmekle gerçekleştirmiştir (Behar, 2003: 13) III. Selim döneminde Hamparsum nota yazısının kabul görmesi pek çok eserin günümüze gelişini sağlamıştır.

On dokuzuncu yüzyılda Batı müzik kültürünün Türk müziği üzerindeki etkisini Hammamizade İsmail Dede Efendi (1778-1846), “Kar-ı Nev,” “Yine Neşe-i Muhabbet,” “Yine Bir Gülnihal” gibi eserleri ile ortaya koymuştur. Dede Efendi’nin çok sayıda eserinden 294 tanesi günümüze ulaşmıştır. Batı etkisi özellikle şarkı besteciliği alanında kendini göstermiştir ve bu alanda birçok örnek veren Hacı Arif Bey (1831-1885) şarkı formunun gelişmesine ve yayılmasına öncü olmuştur. Hacı Arif Bey’in sarayda görevli oluşu, Muzıka-i Hümayun yapısı içinde, bir kısım eserinin Batı notası ile yazılıp basılmasına etken olmuştur. (Öztuna, 2006: 109-112)

Osmanlı’nın batılılaşma çabalarının önündeki en büyük engellerden olan Yeniçeri Ocağının kaldırmasından sonra, Yeniçeri ocağıyla beraber savaşlar ve fetihler sırasında önemli bir işlevi olan ve Türk askeri müziğinin geleneksel kurumu olan Mehterhane’nin durumunda da değişikliğe gidilmiştir. Daha sonraları Sultanın emri ile Türk öğrenciler Avrupa’ya gönderilecek ve batı müziği eğitimi alacaklardı. Tüm bu gelişmeler Muzıka-i Hümayun temelini oluşturulmuştur. Mızıka-i Hümayun’un kurulmadan önce saraydaki müzik eğitimi, “Enderun” adı verilen okullarda yapılmaktaydı ve devletin resmi bandosu ise Yeniçeri Ocağı’na bağlı “Mehter” adı verilen topluluktur. Her iki kurumda da “Divan Müziği” diye adlandıracağımız müzik türü, eğitim, öğretim ve icrada kullanılmaktaydı. Sultan II. Mahmud, 1826 yılında tarihinde “Vaka-yı Hayriye” (hayırlı olay) olarak anılan, Yeniçeri Ocağını kapatmasının ardından batılı tarzda bir ordu kurmaya girişmiştir. Sultan II. Mahmud kurulan bu yeni orduya paralel olarak yeniçerilerin mızıkası olan Mehter Takımı yerine de,

batılı düzen ve kıyafetteki yeni askere yeni mızıka gerektiğine de inanıyordu. Bu çerçevede dolayı Muzıka-i Hümayun'un ilk temelleri atılmıştır. Türk Halk müziğinin, Türk Sanat müziğinin ve İslam öncesi Orta Asya Şaman geleneklerinin müziksel öğelerini taşıyan mehter müziği yerine, Batı Müziğini öngören ve batı müziğinin icra edildiği Muzıka-i Hümayun kurulmuştur.

“Asakir-i Mansure-i Muhammediye” denilen, yeniden düzenlenmiş ordunun tören geçişlerinde eşlik edecek bir “boru takımı” olarak kurulan Muzıka-i Hümayun, Mehterhanenin yanında, saraydaki geleneksel sanat müziği topluluğu Meşkhane'nin yerini almıştır (Say, 2012: 509).

Kurulan bu bando takımının ilk şefleri veya ilk yöneticileri Ahmet Efendi ve Fransız Manguel'dir. Ancak bandonun tam anlamıyla batılı bir müzik topluluğu olması ve bu konuda icralar gerçekleştirebilmesi, İtalya'dan dünyaca ünlü opera bestecisi ve sanatçısı olan Giuseppe Donizetti'nin, 17 Eylül 1828 yılında İstanbul'a getirilmesi ile başlar. Muzıka-i Hümayun'un başına geçen Donizetti, kısa sürede topluluğu tam bir batı topluluğuna dönüştürmüş ve topluluk ilk konserini 19 Nisan 1829 Pazar günü, Rami Kışlası'nda yapılan bayram töreninde, Sultan II. Mahmut'un huzurunda gerçekleştirmiştir. Vals, mazurka, polka gibi parçaların yanı sıra operalardan düzenlenen seçme parçalar çalınmıştır. Gerek Padişah gerekse toplumun ileri gelen kesimlerinin beğenisini kazanmıştır. Bu da Donizetti'ye olan güveni artırıp daha çok destek görmesine neden olmuştur. Donizetti, “Osmanlı Saltanatı Muzıkları Baş Ustakârı” olarak, batı müziği yöntemlerine göre bandoyu eğitmiş ve geliştirmiştir. Muzıka-i Hümayun aynı zamanda bir müzik okulu özelliğini kazanmıştır. Bu okulda flüt, piyano, armoni ve çalgılama dersleri verilmiştir. Bu derslerin büyük bir kısmını Donizetti vermiştir. O zamanlar Osmanlı'da batılı eğitim veren eğitimciler olmadığı için Avrupa'dan öğretmenler ve enstrümanlar getirilmiştir (Say, 2012: 510).

Donizetti, profesyonel müzik eğitimi ve bando çalışmalarının yanı sıra, öteki müzik etkinliklerine de yönelmiştir. 1840'lı yıllarda sarayda yaylı çalgı toplulukları oluşturmuştur. Avrupa'dan opera notaları getirtilmiştir. 1848'de eşiyile beraber İstanbul'a gelen Belçikalı besteci ve kemancı Henri Vieuxtemps, Sultanın isteği doğrultusunda Muzıka-i Hümayun'u

denetlemiş, öğretmenleri cahil ve yetersiz bulmuştur. Gençlerin La Somnanbula'dan söyledikleri küçük bir bölümü hiç beğenmemiştir. Fakat bando bu sanatçının dikkatini çekmiştir. Öyle ki, Sultan Abdülmecid için bestelediği bir marşı, gençlerin ilk başta kusursuz çalabilmesi karşısında, hayranlığını gizleyememiştir (Kütahyalı, 1984: 65). Ayrıca bu kurumun denetimi ile uğraşmak üzere sarayın Enderun Ağalarından Nokta Mehmed Efendi'nin yönetim ve sorumluluğunda Halil ve Osman Efendiler İle Edip Ağa ve Hasan Hoca'dan Kurulu bir subay heyeti, Saray Müzik Okulunun başına atanmışlardır. Bu kişileri bu kurumun ilk Türk mızıkacı subayları olarak da anabiliriz. Ayrıca Vaybelim Ahmet Ağa ile Trampetçi Ahmet Usta, bandoya ayrılan Enderun Ağaları içerisinde eğitimcilik görevini üstlenmişlerdi.

Donizetti Paşa'ya üstün başarısında dolayı general rütbesi verilmiştir. Donizetti Paşanın 1856'da İstanbul'da vefatından sonra Müzik-i Hümayunun çalışmaları durma noktasına gelmiştir. Özellikle Sultan Abdülaziz'in batı müziğine karşı sempatisini olmaması bu durumun ortaya çıkmasının neden olmuştur. Donizetti Paşanın ölümünden sonra 1860'lı yılların sonlarında Naum Tiyatrosu operasını yönetmekte olan Guatelli'yi saraya alınmıştır. Donizetti paşanın temellerin atığı bandonun gelişim sürecini Guatelli Paşa tamamlamıştır. Bando, gerçek bir armoni topluluğu niteliği kazanmıştır. Guatelli Paşa'nın yaşlanmasında dolayı ona yardımcı olmak için Paris Konservatuvarı'nda öğrenim görmüş olan d'Aranda adlı İspanyol asıllı bir piyanistte ülkeye getirilerek saraya yerleştirmiştir. Aranda Paşa olarak ta bilinen bu müzik adamı, katkılarıyla nota kitaplarını yeniden düzenlemiştir. Ayrıca bandoya yeni bir enstrüman olan saksafon ailesini eklemiş ve Fransız bandolara göre yenilemiştir (Say, 2012: 510-511). Bu dönemde diğer bir gelişme ise toplumun opera ile tanışmasıdır. Avrupa'dan getirilen sanatçıların opera konseri 1846-1885 yılları arasında İstanbul'da icra edilmiştir. Avrupa ülkelerinde ilk temsili gerçekleştirilen yeni opera yapıtlarının birkaç yıl sonra, İstanbul'da sahnelendiğini belirtir ve ülkemizde de ilgi gören Verdi operalarının Avrupa'daki ilk temsiliyle İstanbul'daki ilk temsiline ilişkin karşılaştırmalı bir dizin verir (Kaygısız, 2009: 74). Ortaya çıkan bu yeni müzik akımları İstanbul, İzmir ve Selanik'te seyircilerle buluşmuştur. Tabii bu da bu illerin batı müziğine daha açık olduğunu göstermektedir. Bu

durum yavaşça tüm ülke sınırları içerirse yayılacaktır. Batı müziğın ilgi görmesinden yola çıkılarak birçok eski müzik notaları Batı müzik yazısıyla tekrar yazılmıştır. Bu durum geleneksel sanat müziğinde eser veren müzik adamlarımızı marşlar yazmaya yöneltmiştir.



3. TÜRK MÜZİĞİ TÜRLERİ

Tüm dünya toplumlarında sosyokültürel etkileşimler sonucu müzik türleri bir yelpaze gibi genişlemiştir. Yapılan araştırmalarda birçok müzik türleri sınıflandırmasına rastlamak mümkündür. Bu araştırmada müzik kültürümüz sanat, tasavvuf, halk, ve çağdaş Türk müziği başlıkları altında incelenmektedir

3.1. Türk Sanat Müziği

Sanatsal amacı önde gelen müzik türü olan sanat müziği, nitelikli, soylu ve geleneksel özellikler taşıyan bir müzik türüdür. Türk tarihi incelendiğinde, çok köklü bir geçmişe sahip müziğin Türk toplum yaşamının vazgeçilmez bir parçası olduğu görülür (Ögel, 1987: 5).

Tarihten de bilindiği üzere, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ve Cumhuriyet tarihi, Batılılaşma ve modernleşme tarihidir. Bu süreçlerde ülkenin her konuda yenilenmesi söz konusu iken sanatsal yeniliklerde göz ardı edilmemiştir. Türk sanat müziği, diğer bir adı ile klasik Türk müziği geçmişinde dönemsel farklılıkları olan bir müzik türüdür.

Tanrıkorur'a göre (2000: 25) bazı araştırmacıların Osmanlı sanat müziği olarak da adlandırdığı Klasik Türk Musikisi, teknik ve estetik olsun, amacı, işlevi ve özellikleri bakımından Osmanlı toplumunun, kültürünü ve sanatını yansıtır. O dönemlerde soylu kişilerin müziği olan klasik sanat müziği, yaşanan alana göre değişiklikler göstermiştir. Yapılan müziğin yaşanan alanlara göre farklılıkları aşağıdaki biçimde sıralanabilir;

- Saray ve konak müziği
- Dinsel müzik: Cami ve mescit müziği, Tekke ve tarikat müziği (tasavvuf müziği)
- Askeri müzik, Mehter müziği
- Meslek teşkilatları müziği
- Eğitim müziği, Medrese müziği, Enderun meşkhane müziği
- Kent eğlence müziği (Fasıl, ince saz)

Bu alan on dördüncü ve on dokuzuncu yüzyıllar arası için geçerlidir. On dokuzuncu yüzyıldan sonra Osmanlı müziği, yenilenir. Klasik Türk müziği dinsel ve dindışı konular içeren, tek sesli, makamsal bir müziktir. Ancak oluşurken üç ana kaynaktan beslenerek senteze ulaşır. Bunlar; a) İslam öncesi toplum müziği, b) Fars, Arap ve İslam müziği, c) Bizans, Eski Yunan ve diğer halkanın müziğidir (Tanrıkorur, 2000: 25).

Divan musikisi veya klasik Türk musikisi olarak da adlandırılan bu musiki türü, on beşinci yüzyıldan itibaren saray etrafında gelişmeye başlamıştır (Say, 2006: 25). Bu türde on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar dini eserlerin yanı sıra din dışı eserlerde bestelenmiş, farklı makamlar ve musiki formları üretilmiştir. Şarkı formunda eserlerin yapılmasıyla da divan musikisi yerini hafif musikiye bırakmıştır (Kaygısız, 2009: 134). Bu yüzyıldan itibaren ise halk tarafından sevilen kentsel musiki türü olarak toplumda yer almıştır (Say, 2006: 25).

Türk musikisinde saz ve sözlü musiki olmak üzere iki farklı form vardır. Saz musikisi sadece sazların icra ettiği müzik biçimidir ve kendi arasında da farklı bölümlere ayrılır. Bunlar “peşrev, medhal, saz semaisi, longa, sirto, oyun havası, aranağme, koda ve taksim”dir. Sözlü musiki ise bir güftenin, insan sesi eşliğinde ve makamlara bağlı biçimde melodiyile okunması amacıyla yapılan, gerek usullü gerekse de serbest formda olan, enstrümanlı veya enstrümanla icra edilen musiki türüdür. Bunlar; “kâr, kâr-ı nâtık, kârçe, beste, ağır semai, yürük semai, gazel, köçekçeler ve şarkıdır.

3.2. Türk Tasavvuf Müziği

Osmanlı döneminde önemli gelişmeler kaydeden ve günümüzde “Türk Din Musikisi” veya “Dini Türk Musikisi” olarak da adlandırılan bu musiki türü, Cami Musikisi ve Tekke Musikisi olmak üzere ikiye ayrılır (Özcan, 2012: 222).

Cami musikisi camide, gerek ibadet esnasında gerekse ibadet öncesi ve sonrasında, herhangi bir musiki aleti kullanılmadan, doğaçlama yapılan ve makamlara riayet edilerek okunan ses musikisidir (Özalp, 2000: 107). Camilerde ve ibadet edilen diğer yerlerde kullanılan cami musikisi formları “ezan, tesbih, temcîd ve tekbir”dir (Özcan, 2012: 223-225).

Tekke musikisi ise, zikir yapan tarikatlarda zikir esnasında ritimli ve saz aleti eşliğinde yapılan musiki türüdür. Günümüzde Tasavvuf Musikisi olarak ifade edilmektedir. Tekke Musikisi formları arasında “mevlevîâyini, durak, şuğul ve nefes” yer almaktadır.

Ayrıca gerek Cami gerekse Tekke Musikisi'nin ortak kullandığı formlar mevcuttur. Bunlar; “ilâhi, na't, salâ, mevlid, mi'râciyye, tevşih, mersiye ve kaside” dir (Özcan, 2012: 225-237).

3.3. Türk Halk Müziği

Toplumların kendi sosyal ve kültürel unsurları doğrultusunda ürettiği sanat anlayışı, zamanla geleneksel hal alıp bu çerçevede varlığını sürdürmektedir. Pelikoğlu'na (2007: 19) göre, “ her ulusun kendi halkının genel folklor kuralları içinde oluşan bir sanatı vardır. Örf, adet ve gelenekler içinde doğan bu halk sanatı, ezgi ve ritimden oluşmuşsa halk müziği, söz ve şiirden oluşmuşsa halk edebiyatı, eğer bir takım ritmik hareketlerden oluşmuşsa halk oyunları adı altında kültür varlığını gösterir. ”

Halk müziği yüzyıllardır mevcut olmasına rağmen, on dokuzuncu yüzyılda ayrı bir tür olarak belirginleşmiştir. Bu dönemden önce, Almanlar ve İtalyanlar gibi Avrupa'nın etnik grupları çok sayıda ilkeyi birleştirip bir ulus-devlet biçimine dönüşürken, Avrupa imparatorluklarındaki azınlıklardan Çekler, Romenler, Finler politik-kültürel bağımsızlık için başkaldırmaya başlamışlardır. Norveç, İspanya, Macaristan gibi ülkelerde kendilerine ait müzik kimliği oluşmaya başlamıştır. Bu olaylar dahilinde halk müziği on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın ilk yarısında, ulusal kimliğin bir ifadesi şeklinde ortaya çıkmıştır (Budak, 2006: 86).

Türkülerin yüzyıllar boyunca tüm yurdu bir uçtan bir uca gezerek dilden dile aktararak yayılmasını sağlayan en önemli etken saz şairleridir. Türküler, festival, düğün, dernek ve kır eğlencelerinde aşıklar tarafından söylenerek dilden dile yayılırlar. Bu aktarım sırasında çeşitli yöre kültürlerinin farklı yörelere taşındığı ve iç içe girdiği görülür. Bu yüzden her yörede, yöre özellikleri haricinde çok uzak yörelerinde izlerinden örnekler görülebilir.

Anadolu'da Yunus Emre ile başlayıp, Nesimi, Âşık Paşazade, Pir Sultan, Hatayi, Karacaoğlan, Koroğlu, Dertli Emrah, Seyrani, Dadaloğlu, Ali İzzet ve Âşık Veysel'e kadarki süreçte halk müziği farklı evrelerden geçerek günümüze kadar ulaşmıştır (Kaygısız, 2009: 182). Yunus Emre'nin anıtsal kişiliğinde başlayan bu gelenek yaşanandan yola çıkan, duygu ve düşünceleri parlak renklerle dile getirmiş; aşk, doğa ve insan sevgisi, mutluluk, hüzn gibi başlıca temaların yanı sıra, halkın sorunlarına da eğilmiştir (Say, 2006: 19). Basit ve kolay anlaşılır bir yapıya sahip olan halk müziği, sanat yapmak gayesiyle üretilmemekte, yangın, depres, sel, savaş, hastalık, muhabbet, düğün, sema ve buna benzer nedenler bu müziğin yapılmasına zemin oluşturmaktadır. Müziği yapan kişiler çoğu zaman bilinmemekle beraber, eserler genelde bellek yolu ile nesilden nesle aktarılmaktadır (Kaygısız, 2009: 177).

Uluslararası Halk Müziği Kurulu'na göre halk müziği, halk kesimlerinde ağızdan ağıza yayılan, notalarda bulunmayan ve notalardan öğrenilmeyen müziktir. Bunun yanı sıra, halkın üretip geliştirdiği sözlü, sözsüz, çalgısal veya çalgı kullanılmadan yapılan, kimin tarafından bestelendiği bilinmeyen (anonim) halk ürünlerimizin en güzel örneklerinden birisidir (Taraç, 1988: 2).

Halk müziği, bir yörenin yerleşik insanları tarafından üretilen, o yöre insanının ortak yapıtı haline gelen, kulaktan kulağa aktarılarak yaşatılıp severek söylenen ve çalınan, günümüze kadar ulaşan müziklerdir. Bu müzik türü, yerel kültürün özelliklerini taşır ve çoğunlukla söyleyeni belli değildir. Türk halk müziği, tarihin eski zamanlarından bugüne kadar, Anadolu ve Rumeli'de yaşamış bütün uygarlıkların, kendilerine özgü kültürel değerlerini biriktirerek ve yörelere göre kültürel farklılıkları içinde barındırarak oluşan ve sonuçta zenginliği, çeşitliliği ile tüm dünyada ender görülen bir yapıdadır. Halk müzikleri; severek çalınan, söylenen, kuşaktan kuşaağa aktarılarak yaşayan ve yaşatılan, anonim olan ve o yörenin yerleşik insanları tarafından üretilen müziklerdir. Bu müzikler, kendine has farklılığı olan, o yöredeki insanların ortak paylaşımlarını yansıtan, kendine özgü bir tarzı olan müziklerdir. Yalın ve birleştirici etkisiyle toplumun ortak duygu ve düşüncelerini harekete geçirebilme özelliğine sahiptirler (Kaygısız, 2009: 182-183).

Türk Halk Müziği, “uzun havalar” ve “kırık havalar” olmak üzere iki başlık altında ele alınmakta ve bunların tavrı, üslûp, melodi ve ritim yapısı “ayak” denen kavramı oluşturmaktadır. Uzun havalar ritimsiz, ölçsüz ve belli bir kalıbı olmayan doğaçlama eserlere denir. Maya, uzun hava, hoyrat, barak havası, gazel ve bozlak gibi eserler bu grupta toplanmaktadır. Kırık havalar ise ritimli, ölçülü ve ezgi kalıbı olan parçalardan oluşmaktadır. Genel olarak halk müziği biçimleri arasında; peşrev, divan, koşma, nefes, deme, deyiş, misket, ninni, varsağı, oyun havası, horon, sürmeli ve türkü gibi çokça çeşit bulunmaktadır (Kaygısız, 2009: 193).

3.4. Çağdaş Türk Müziği

Çağdaş Türk müziği, eylem alanları çeşitli eğitim, üretim, tüketim, yayın birimlerini içeren Türkiye sanat çevresinde, entelektüel iddiası ve resmi imajıyla, toplumun azımsanamayacak bir kesiminin ilgi alanı dışında kalan bir türe işaret eder.

Genel olarak Çağdaş Türk müziğinin ortaya çıkışının, Osmanlı İmparatorluğu’nun tarih sahnesinden çekilmesi ve Anadolu topraklarında Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması sonrasında gelişen müzik siyaseti ile olduğu düşünülür. Bununla birlikte geçmişe dönük nesnel bir gözlem sonunda, tüm değişim ve devrimler gibi Çağdaş Türk müziğinin de belli koşul ve süreçlerin neden olduğu değişimlerin sonucunda ortaya çıktığı düşünülebilir.

Çağdaş Türk müziğinin de, Cumhuriyet’in ilanı ile ivmelenen diğer gelişmeler gibi, Osmanlı İmparatorluğu döneminin tarih alanı içinde hareketlendiğini görebiliriz. Bu hareketlilik gibi, Cumhuriyet döneminde devlet politikasının asıl unsurları biçimine dönüşen kimi düşüncelerin Osmanlı döneminde filizlenmeye başladıklarını izleyebilmek mümkündür.

II. Abdülhamid’in Divan Müziğine karşı takındığı tutum Türk modernleşme sürecinde karşılaşılabilen bir kimlik sorununa işaret eder. Abdülhamid’in geleneksel Türk müziğine karşı kayıtsız kaldığını ve Batı müziği eğitimi alarak konserlerini takip ettiği ve çocuklarını da bu yönde yetiştirdiğini dönemin önemli batı müziği bestecilerinden olan Richard Wagner’i her yönden desteklediğini öğreniyoruz (Kosal, 2001: 55-56). II. Abdülhamid’in Divan

Müziği'ne getirdiği yasak Cumhuriyet döneminde kısa bir süre radyo yayınlarında getirilen yasağı anımsatmaktadır. Bu anlayışın hem Osmanlı hem de Türkiye Cumhuriyeti içinde devinen modernleşme sürecinin henüz olgunlaşmamış yapısından kaynaklandığını düşünmek mümkündür. II. Abdülhamid alaturka müziği güzel ancak gam verici bulurken alafranga müziği neşe verici olarak nitelendirmektedir (Köker, 2010: 52).

Yine, V. Murad'ın bir halk türküsünü piyano için düzenlemiş olması benzeri çabalar Çağdaş Türk Müziği'nin oluşum sürecinin Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar geri götürülmesinin mümkün olup olamayacağı sorusunu akla getirebilmektedir. “Müzik tarihimizde bir Türk halk türküsünü piyano için çok seslendiren, muhtemelen ilk besteci ve şüphesiz ilk padişahın Sultan V. Murad olduğunu bu albümler sayesinde öğrenmiş oluyoruz. Sultan V. Murad, “Aydın Hevası” başlığıyla bir de zeybek armonize etmiştir... Cumhuriyet'in ilk yıllarında Cemal Reşit Rey'in çok seslendirdiği “Sarı Zeybek” bu alandaki ilk çalışma olarak kabul edilirdi...” (Kosal, 2001: 47-48).Türk Müziğinin, Lale Devri'nde dönemin sosyal koşullarıyla paralel gelişen biçimsel değişimi, Çağdaş Türk Müziği'nin oluşumu açısından bir kırılma noktası olarak düşünülebilir.

Tanburi Mustafa Çavuş (1700-1770), Hammamizade İsmail Dede Efendi (1778-1846) ve Hacı Arif Bey (1831-1885)'in sözlü yapıtlarında izlenebilen müzikal değişimler Çağdaş Türk Müziği'ne doğru atılmış adımlar olarak düşünülebilir. Sekülerleşme, yalınlaşma ve popülerleşme bu bestecilerin müziğinde toplumsal dönüşüm ile koşut olarak izlenebilir.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde, saraydaki bir düğün şenlikleri sırasında İtalyan oyuncular tarafından sergilenen bir müzikli temsil; ikincisi ise yine bir düğün şenlikleri sırasında özel izinle İstanbul'dan Edirne sarayına götürülen “org” dur. “İstanbul kiliselerindeki orgları ve kiliselerde verilen resitalleri de unutmamak gerekir. Bizim elimizdeki bilgilere göre, Avrupa kiliselerine giden ilk körüklü orgların en büyük üretim merkezi İstanbul'dur. Özellikle gümüş borulu orgların İstanbul'da imal edildiği ve buradan Avrupa'nın pek çok merkezine gönderildiği bilinmektedir. Evliya Çelebi, Seyahatname' sinde iki yüz bin Hıristiyan'ın yaşadığı İstanbul'da eski devirden kalma iki orgun da bulunduğunu

belirtmiştir. Bunların dışında kimi Müslümanların İstanbul Kiliselerine org dinlemeye gittiklerini, yine eldeki belgelerden öğrenmekteyiz. ” (Alaner, 2011: 71)

1611-1682 yılları arasında yaşamış olan Evliya Çelebi'nin Müslümanların da kiliseye org dinlemeye gittiklerini belirtmiş olması aslında, sadece Osmanlı İmparatorluğu yaşayanlarının değil, -ki bunların bir kısmını da Hıristiyanlar oluşturuyordu- Müslümanların da çok sesli müzikten az ya da çok haberdar olduklarını düşündürmektedir. Üç büyük dinin de bir arada yaşadığı Osmanlı coğrafyasında Müslümanların da çok sesli Batı Müziği'nden haberdar olmadıklarının ne kadar doğru olabileceği üzerinde düşünülebilir.

“ Sadece yabancı kaynaklardan bazı bilgiler edinebilmekle beraber, on sekizinci yüzyılda çalgılı müziğin de saraya girmiş olduğunu tahmin ediyoruz. Zamanında şüphesiz bütün kiliselerde org ve diplomatik misyonlarda klavsen bulunurdu. 1786'da İstanbul'da üç ay ikamet eden Lady Elizabeth Craven'in ricası üzerine, kendisine bir kuyruklu piyano ve bir arp tahsis edilmişti. Aynı yüzyılın henüz başında Fransa sefiri M. De Ferriol bir Mevlevi ayinini çok seslendirmiştir. Ferriol'un Johann Sebastian Bach'ın çağdaşı olması da düşündürücüdür ” (Kosal, 2001: 17-18).

“ Türk kültür tarihinde çoksesli müziğe geçiş, önemli bir dönüm noktasıdır. Müzikte çokseslilik, Batı (Avrupa) ile etkileşim sonucunda etkilenme ürünüdür. Müzikte çokseslilik o günkü koşullarda Osmanlı devlet yapısı içerisinde Sarayda ve ordudaki modernleşme süreçlerinin etkileri sonucunda gelişmiştir. Çoksesli müziğin gelişmesi ve yaygınlaşması, büyük ölçüde askeri müzik kurum/kuruluşlarının katkıları ile gerçekleşmiştir. Osmanlı döneminin çoksesli müzik mirası, Musika-yı Hümayun ve benzeri diğer kuruluşlar aracılığı ile Cumhuriyet dönemine aktarılmıştır. Osmanlı döneminde müzik alanındaki Batılılaşma süreci, artık Cumhuriyetimizin kuruluşu ile Atatürk'ün önderliğinde ulusal, evrensel ve çağdaş niteliklere ulaşmıştır. ” (Çakar, 2009: 44)

İlk Türk çoksesli korusu ise 1895 yılında oluşmuştur, Avusturya'dan gelip Beyoğlu'nda bir konser veren ve Abdülhamit'in beğenisini kazanan bu dört sesli koronun etkisi ile Zati Bey (Arca) Muzika-yı Hümayun bünyesinde altmış beş kişiden oluşan bir koro kurmuş, bu koro bir yıl sonra dağılmıştır (Sevengil, 1970: 107).

İkinci Meşrutiyetin ilanı ile birlikte 1909 yılında Osmanlı Sarayındaki yabancı müzıkçilerin işlerine son verildiğini, bu tarihten sonra Türk şefleri ve sanatçılarının iş başına getirildiğini öğreniyoruz (Çakar, 2009: 40). O zamana kadar pek bilinmeyen senfonik müzik ile tanışma ise Saffet Atabinen'in ilk olarak Beethoven'in yedinci senfonisiyle orkestrayı ele almasıylaadır. Haydn'ın Askeri Senfoni'si ile Berlioz'dan Fantastik Senfoni çalışılan diğer senfonik yapıtlar idi. Orkestra 1918'de Orta Avrupa şehirlerini kapsayan bir turneye çıktı. Programda Wagner ve Beethoven yapıtları da vardı. Turne dönüşünde bandonun bu orkestrada çalan nefesli sazları orkestraya bağlanırken saray dışında halk için Union Française'de haftalık halk konserleri verilmeye başlandı. Bugün de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın haftalık halk konserleri bu konserler serisi ile başlamıştır (Gazimihal, 1955: 138-139). Bu orkestra 1 Kasım 1922 saltanatın kaldırılmasından 3 Mart 1924 tarihine kadar Makam-ı Hilafet Orkestrası ismiyle etkinliklerini İstanbul'da sürdürürken, 1924 yılında Muzıka-yı Hümayun'un Ankara'ya taşınmasıyla bu orkestra da Ankara'ya gelmiş ve Riyaset-i cumhur Filarmoni Orkestrası ismini almıştır.

Aslında ilk konservatuvar olarak da görülebilecek Muzıka-yı Hümayun'un ardından ilk sivil konservatuvar "Darülbedayi" (güzel eserler evi) ismi ile Şehzadebaşı'nda Letafet Apartmanı'nın üst katında 1914 yılında açılmış, ancak, I. Dünya Savaşı'nın çıkması ile öğrencileri seçilmiş olmasına rağmen eğitime başlayamadan kapanmıştır. Darülbedayi'nin tiyatro bölümünün ilk yönetmeliği için bir kurul toplanmış ve ikinci toplantıda Müzik bölümünün amacının doğu müziğini bozulmak ve unutulmaktan kurtarmak, Türk Müziği'ni notaya alarak müzik zevkini yaymak olduğunu belirleyen kararlar alınmış ve bu karara göre de Batı Müziği bölümü kapatılmıştır. Parasal sıkıntılar nedeniyle de müzik bölümü 14 Mart 1916'da tamamen kapanmıştır. Darülbedayi yönetim kurulu tiyatroya mali yardım sağlamak için Maarif Nazırlığına başvurunca yardım yerine 15 Haziran 1916'da amacı devlet okullarına müzik öğretmeni yetiştirmek, Türk Müziği yapıtlarını kaybolmaktan korumak ve Anadolu'dan toplanacak ulusal müzikler ile ulusal bir müzik repertuarı oluşturmak olan ve Türk Müziği eğitimine ağırlık vererek kadın ile erkeklerin ayrı sınıflarda eğitim görecekti olduğu, Darülelhan (Nağmeler Evi) adında bir müzik okulu kurulmasına karar verilmiştir. (Sağlam, 2009: 55-57).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Batı Müziği tekniğiyle müzik yazan ilk Türk bestecileri Ahmet Say, Dikran Çuhacıyan, Macar Tefik Bey, Saffet Bey, Edgar Manas olarak belirtmektedir. İlk Türk operası, Dikran Çuhacıyan tarafından bestelenmiş ve 1868’de İstanbul’da Naum Tiyatrosu’nda seslendirilen “Arsas” dır. Yine İsmail Zühtü Bey, hem İttihat ve terakki Numune Mektebi’nde verdiği müzik eğitimi ve oluşturduğu koro yanı sıra besteciliğinden de söz edilen bir diğer isim olup Piyano parçaları, sonat ve senfoni yazan ilk Türk bestecisi ve Adnan Saygun’un müzik öğretmeni olarak da bilinir. (Say, 2006: 181).

1923 yılında Cumhuriyet’in ilanı ile beraber Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlayan Batı Müziği gereçleri ile tanışılıp müzik yaşamına dahil edilmesi olgusu artık tüm topluma, “yeni bir toplumun yeni müziği” anlayışı ile yayılması çabasına modernleşme yolunda bir kriter olarak dönüşmüştür.

Cumhuriyet dönemine gelindiği zaman Muzika-i Hümayun, sadece Osmanlı sultanına ve devlete hizmet eden bir kurum olma özelliğini kaybetmiş, olması gerektiği gibi çeşitli yerlerde açık havada halka konserler vermek suretiyle halka açılmış, hatta halkın hizmetine girmiş olduğunu düşünebiliriz. 1922-1924 yılında "Makam-ı Hilafet Mızıkası" olarak görevine devam eden Muzika-i Hümayın, Ankara'ya taşınma döneminde, orkestra, bando ve fasıl takımı olarak üç bölüm halindedir.. (Çakar, 2009: 52-53).

Cumhuriyetimizin kuruluşundan önce İstanbul’daki Opera ve Operet gösterileri dışında Avrupa’dan getirilen çoksesli müzik toplulukları, yaz ayları boyunca Osmanbey, Tepebaşı ve Taksim bahçelerinde halka konserler vermişlerdir. Bu halk konserleri I. Dünya savaşı sonunda imzalanan Mondros Ateşkes Anlaşmasından sonra Türk Mızıkaları, (Bandoları) aynı görevi üstlenmiş, Saray dışında halka konserler vermeye başlamışlardır. Cumhuriyetimizin ilanına kadar süren bu konserlerden bir kısmını izleyen TBMM üyelerinden bazılarının da istekleri üzerine 11 Mart 1924 ve 2 Nisan 1924 tarihlerinde Ankara’da konserler düzenlenmiştir. Bu konserlerde şu eserler seslendirilmiştir.

- Cumhuriyet Marşı (Zeki Üngör)
- 5. Senfoni (I.V. Beethoven)

- Oberon Uvertürü (C.M.V. Weber)
- İspanyol Kapriccioso (R. Korsakof)
- Arlezienne Suite (G. Bizet)

2. Nisan 1925 günü akşam konser programı:

- Macar Marşı (H. Berliöz)
- Sol Minör Senfoni (J. Haydn)
- Fingal Mağaraları Uvertürü (F. MendelssohnBartoldy)
- Prens Igor Operasından Poloveç Dansları (A. Borodin)
- PerquintSuiti (E. Grieg)

Bu konserlerin olumlu yakınlıklarının ardından Musika-i Hümayun (o zamanki adı ile Makım-ı Hilafet Mızıkası) TBMM kararı ve Atatürk'ün Onayı ile 27 Nisan 1924'te "Riyaset-i-cumhur Musiki Heyeti" adı ile Ankara'ya taşınmıştır (İlyasoğlu, 2009: 47-48).

Yeni kültür politikaları kapsamında kurumlaşmaya ağırlık verilmiş, 1923'de Dar-ül-elhan İstanbul'da Batı Müziği bölümüyle yeniden açılmıştır. 1924'de Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. 1926'da konservatuvara dönüştürülen Dar-ül-elhan, bu kez sadece Batı Müziği eğitimi vermeye başlamıştır. Böylece müzik alanında özgür düşünce temelli yaratıcılık ortamına doğru atılım yapılmış ve müzik süslü bir eğlence aracı olmaktan çıkmaya başlamıştır (Say, 2012: 513).

Çağdaş Türk müziğinin, Türk modernleşmesinin bir sonucu olduğu tüm bu anlatılan atılımlarda izlenebilmektedir. Bu noktada, Türk modernleşmesinin Osmanlı İmparatorluğu döneminde başladığı ve Cumhuriyet ile birlikte kapsam ve hızında oluşturulan artışla bugün de devam eden bir süreç olduğu gerçeğinden yola çıkarak gelinen noktanın değerlendirilmesi kaçınılmaz görülmektedir.

“Cumhuriyet devrimleri ile birlikte yeni bir müzik türü de doğdu ve bu müzik türü Cumhuriyet tarafından da desteklendi. İlk besteciler doğru bir karar ile bu sanatı öğrenmeleri için yurt dışına gönderildiler. Böylece Klasik Batı Müziği geleneği ile daha fazla iletişim kuran, o müzik geleneğine dahil olup, onu Türkiye’ye taşıyacak ve Türkiye’yi dünyada temsil edecek besteciler ortaya çıkmış oldu. Dolayısıyla “Cumhuriyet ile birlikte yeni bir müzik türü de doğmuş oldu” denebilir. İlk dönemlerde de bu müzik türü Cumhuriyet yönetimlerinden oldukça destek gördü. Bir kültür politikası olarak da desteklendi... Evet, gerçek anlamda Cumhuriyet devrimleri ile birlikte, her ne kadar öncesinde de çoksesli müzik hayatı olmuş da olsa, ortaya bir müzik türü çıktı. Dolayısı ile “Çağdaş Türk Müziği”adlandırması Cumhuriyet ile birlikte başlayan çoksesli müzik hayatını ve Klasik Batı Müziği’ne eklenmeleri ifade eder.” (Sağlam, 2009: 51).

Manav, her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu döneminde de çoksesli bir müzik üretimi olmuş olsa da, bir kültür politikası olarak ele alınışı ve tüm halka yayılması noktalarında Cumhuriyet devrimleri ile bağlantılı olarak desteklenen yeni bir müzik türü olarak çağdaş Türk müziğini işaret etmektedir. Bu noktada çağdaş Türk müziği isimlendirmesini Cumhuriyet düşüncesiyle ilişkilendirmektedir.

Çokseslilik bir dönem Türkiye müzik ortamında Türk müziği ile modern Türk müziği düzleminde belki de en yoğun tartışmaların yaşandığı ve sonrasında da suyun yolunu bulduğu bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle “çokseslilik” bu çalışma içinde her kullanılışında, homofonik ya da polifonik her biçimdeki aynı zaman kesiti içinde birlikte tınlayan sesleri, ister akortların işlevsel ilerleyişlerinin gereçleri olsunlar ve isterse de yığınlar ya da birbirinden tamamıyla ilgisiz gürültüleri kapsasınlar bir birlikte duyulmaya işaret edecektir. Çağdaş Türk müziği türüne yönelik üretim yapan besteciler hem polifonik hem de homofonik teknikler üzerine nitelikli bir eğitim alırlar (Say, 2012: 55-56). Bu noktada bestecinin yapıtını oluştururken yararlanacağı bir teknik olarak armoni ve kontrpuan konservatuvarların kompozisyon bölümlerinin eğitim müfredatlarında özek bir yer işgal eder.

“Cumhuriyet döneminin en önemli ürünlerinden biri de, hiç şüphesiz ki güzel sanatlar alanında yapılan çalışmalardır. Bu alanda yapılan çalışmaların en büyük parçaları da, “Türk

Beşleri” yurtdışına Batı müziği eğitimi almak üzere gönderilen Türk gençleri, 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi ve 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuari’dır. “Milli Müzik” politikaları çerçevesinde yurtdışında eğitim alarak çağdaş klasik Türk müziği alanında eserler besteleyen ilk Türk bestecileri, “Türk Beşleri” olarak anılan müzikçilerdir. Bu besteciler;

- Cemal Reşit Rey (1904-1985)
- Hasan Ferid Anlar (1906-1978)
- Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)
- Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)
- Necil Kazım Akses (1908-1999).

Türk Beşleri’nin her üyesi, başlangıçta “ulusalci” bir kavrayıştan yola çıkmış, yerel müziğimizin renklerinden yararlanmışlardır. Bu bir ortak yöndür. Ancak sonraları, geleneksel müziklerimizden yararlanma özelliği giderek azalmış, bestecilerimizin her biri ulusal-üstü kendi özgün duyuş ve düşüncülerini geliştirmişlerdir. Bu da ayrılan taraflardır.” (Ataman, 1991: 52).

Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ile adeta özdeşleşen Türk Beşleri’nden biri olan Cemal Reşit Rey (1904-1985), devlet adamı ve Edebiyat-ı Cedide’nin tanınmış bir yazarı olan babası Ahmet Reşit Bey’in mesleği nedeniyle küçük yaşlarda ailesiyle Paris’e gidip burada Fransız müzik ekolünün önde gelen isimleriyle çalışma fırsatı bulmuştur. Yurda döndükten sonra Dâr-ul Elhân’da müzik öğretmeni olarak göreve başlayan Rey’in eserlerinin 1920’li ve 1930’lu yıllar itibariyle ağırlıklı olarak Fransa’da seslendirildiği görülür. 16 ocak 1927 günü Dört Anadolu Türküsü (1926) Paris’te Albert Wolff yönetimindeki Padeloup Orkestrası ve Kedrof vokal üçlüsü tarafından seslendirilirken, özellikle ilerleyen yıllarda bestecinin gayretleriyle Paris, çağdaş Türk müziğinin dünyaya açılması bakımından önemli bir yer olmuştur. Bestecinin Fransa’da seslendirilen diğer önemli eserlerine örnek olarak “Bebek Efsanesi” (1928), “Enstantaneler” (1931), “Karagöz” (1931), “Türk Manzaraları”

(1928) ve “Concerto Chromatique” (1933) gösterilebilir. Yazdığı orkestra eserleri yurtdışında seslendirilen Cemal Reşit Rey’in aynı zamanda İstanbul’un çeşitlilik kazanmış müzik ortamına da kısmen uyum sağladığı görülür. Dönemin sevilen türlerinden biri olan operetlere ilgi gösteren Rey, gelen taleplerin de etkisiyle ilerleyen yıllarda adından sıkça söz ettirecek eserlere imza atar; 1932’de “Üç Saat,” 1933’te “Lüküs Hayat” ve 1934’te “Deli Dolu” Cemal Reşit Rey’in bestelediği operetlerin ilk başarılı örnekleridir (Say, 2012: 143-144).

Türk Beşleri’nin üyelerinden Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) opera dışında çeşitli formlarda eserler vermiş, yanı sıra eğitimci olarak uzun yıllar pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Üst düzey bir bürokrat olan Mehmet Cemal Bey’in oğlu olarak İstanbul’da doğan ve küçük yaşlarda müziğe başlayan besteci, Galatasaray Lisesi’ni bitirdikten sonra 1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Paris’e gönderilerek müzik üzerine öğrenim görmüş ve 1930’da yurda dönerek Mûsikî Muallim Mektebi’nde öğretmenliğe başlamıştır. “İki Dans” (1930) isimli orkestra yapıtı 1931 yılında Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilen Erkin, 1936 yılında aynı yıl kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı’nın piyano bölümü başkanlığına getirilmiştir. 1930’lu yıllarda piyanist olarak çeşitli konserler veren besteci, 1931’de Mozart’ın bir piyano konçertosunu, 1932’de Cesar Franck’ın “Senfonik Çeşitlemeler”ini yorumlamıştır (Say, 2012: 145). Yanı sıra birçok librettoyu Türkçeye çevirerek bu operaların seslendirilmelerini sağlayan Erkin, konservatuvar ve opera orkestralarının da şefliğini yapmıştır. Eserlerinde zaman zaman klâsik Türk müziği ile halk müziğinin makamsal ve ritmik öğelerini kullanan bestecinin özellikle bu çalışmalarıyla çağdaş Türk müziğinin oluşumunda önemli rol oynadığı söylenebilir. Bestecinin önemli eserleri arasında “Bülbül ve Ayın Ondördü” (1932), “İki Sesli Halk Şarkıları” (1936), “Duyuşlar” (1937), “Köçekçe” (1942), “Yedi Türkü” (1945), “Keman Konçertosu” (1947), “Keloğlan” (1950) ve iki senfonisi ile bir piyano konçertosu sayılabilir.

Türk Beşleri’nin klâsik Türk müziği kökenli tek üyesi olan Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ise küçük yaşlarda kanun çalarak müziğe başlamış, ilk gençlik yıllarında armoni, kontrpuan ve füg dersleri alarak eğitimine Batı müziği üzerinden devam etmiştir. 1927 yılında devlet bursuyla gittiği Viyana Devlet Müzik Akademisi’nin bestecilik bölümünde Joseph Marx’ın öğrencisi olan Alnar, aynı zamanda Oswald Kabas ile orkestra şefliği çalışmıştır.

1932’de Türkiye’ye dönen besteci Şehir Tiyatrosu’nda orkestra şefliği yapmış, Belediye Konservatuari’nda müzik tarihi dersleri vermiştir (Say, 2006: 55). 1946 yılından itibaren altı yıl boyunca Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nı yöneten Alnar bir süre daha Viyana’da yaşamış, 1964’de Türkiye’ye dönerek sanat yaşamını Ankara’da sürdürmüştür. Bestecinin en önemli yapıtının geleneksel bir çalgıyı solo olarak kullandığı “Kanun ve Yaylı Sazlar Orkestrası İçin Konçerto” (1944-51) olduğu söylenebilir. İlk kez 1958 yılında Ankara’da yaylı sazlar dördlüsü eşliğinde Alnar’ın seslendirdiği eser, ilerleyen yıllarda Ruhi Ayangil tarafından kaydedilmiştir. Klâsik Türk müziği kökenli olmasının yanı sıra halk müziğine de ilgi duyan bestecinin “Prelüd ve İki Dans” (1935) başlıklı eserinde halk müziği öğelerinden yararlandığı söylenebilir (Say, 2006: 56). Alnar’ın önemli yapıtlarından biri de 1943’de yazdığı Viyolonsel Konçertosu’dur. 1930’lu ve 1940’lı yıllarda Türkiye’de büyük ilgi görmeye başlayan film müzikleriyle de ilgilenen Alnar, 1931’de “İstanbul Sokakları,” 1949’da “Nâmık Kemal” ve 1953’de “Halıcı Kız” filmlerinin müziklerini yazmıştır. “Oyun Havaları” (1932), “Romantik Uvertür” (1932), “Yaylılar Kuvarteti” (1933), “İki Koro Türküsü” (1959) ve “On Halk Şarkısı” (1964) bestecinin diğer önemli yapıtları arasında sayılabilir.

Besteci kimliğinin yanı sıra 1930’lu yıllarda Bartok ile yaptıkları halk müziği araştırmalarıyla da bilinen Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) belki de Türk Beşleri içerisinde en çok öne çıkan isim olmuştur. İlk müzik derslerini İttihat ve Terakki’de okuduğu dönemde İsmail Zühtü’den alan Saygun, Rossati ve Macar Tefik Bey ile piyano çalışmış, armoni ve kontrpuan bilgisini ise kendi kendine geliştirmiştir. 1920’li yıllarda İzmir Lisesi’nde müzik öğretmenliği yapan besteci, 1928’de devlet bursuyla Paris’e gitmiştir. Scola Cantorum’da Madame Eugène Borrel’in armoni ve kontrpuan derslerine katılan Saygun, Vincent d’Indy ve Paul La Flem ile kompozisyon çalışmıştır (Say, 2012: 240). 1931 yılında Türkiye’ye dönerek Ankara Mûsikî Muallim Mektebi’nin kontrpuan öğretmenliğine atanmış, 1934’te yaklaşık bir yıl Riyaset-i Cümhur Orkestrası’nı yönettikten sonra 1936’da İstanbul Belediye Konservatuvarında öğretmenliğe başlamıştır. Aynı yıl Macar besteci ve etnomüzikolog Béla Bartok ile Adana’nın Osmaniye yöresinde halk müziği konusunda incelemeler yapmış ve çeşitli halk ezgilerini notaya almıştır.

1939'da Halkevleri müfettişliği ve Cumhuriyet Halk Partisi müzik danışmanlığı görevinde bulunan Saygun, 1955'te Ankara'da kurulan Folklor Araştırmaları Kurumu'na kurucu üye olmuştur. 1946-1972 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon ve modal müzik dersleri veren besteci, 1960-1965 yıllarını kapsayan dönemde Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu üyeliğinde bulunmuş, 1972- 1978 yılları arasında TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapmıştır (Say, 2006: 240-241). Ölümüne dek İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda etnomüzikoloji ve kompozisyon dersleri vermiştir.

Pek çok formda eser veren Saygun, müzik tarihine ilk Türk operası olarak geçen ve konusunu bizzat Atatürk'ün kendisine verdiği tek perdelik Özsoy operasını 1934 yılında yazmıştır. Bunun dışında dört opera daha yazan besteci, gerek Türkiye'de gerekse yurtdışında belki de en çok bilinen eserlerinin başında gelen Yunus Emre Oratoryosu'nu ise 1946 yılında tamamlamıştır. 1947'de Paris'teki Pleyel salonunda La moureux Orkestrası tarafından seslendirilen eser büyük ilgi görürken, Saygun aynı yıl International Folk Music Council'a yönetim kurulu üyesi seçilmiştir. Modal müziğin yanı sıra klâsik Türk müziği makamlarını da inceleyen Saygun, özellikle Bartok ile birlikte çalıştıkları dönemde Anadolu halk müziğinde pentatonizmin etkilerinin olabileceğinden yola çıkarak bu konuda araştırmalar yapmıştır. Eserlerinde halk müziğinin yanı sıra zaman zaman klâsik Türk müziğinin makamsal yapısına ait çeşitli öğeler de kullanan Saygun'un yapıtlarının birçoğunun modal yapıda olduğu söylenebilir. Bestecinin diğer önemli eserlerine örnek olarak "İnci'nin Kitabı" (1944), "Aksak Tartılar Üzerine On Etüd" (1964), "Keman Konçertosu" (1967), "İnsan Üzerine Değişler" (1977-1984 yılları arasında yazılmış olup toplam 6 eserden oluşan bir dizidir), "Viyola Konçertosu" (1977), "Viyolonsel Konçertosu" (1987) ve beş senfonisi ile iki piyano konçertosu gösterilebilir.

Türk Beşleri'nin yaşça en küçük üyesi olan Necil Kâzım Akses keman dersleri alarak müziğe başlamış, 14 yaşında Mesud Cemil'in viyolonsel öğrencisi olmuştur. Lise eğitiminin yanında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Cemal Reşit Rey'in armoni derslerine katılan Akses, liseyi bitirdikten sonra kompozisyon eğitimi almak üzere 1926'da Viyana'ya gitmiştir.

Burada Joseph Marx'dan armoni, kontrpuan ve füğ dersleri alan besteci, Prag Devlet Konservatuvarı'ndan Josef Suj ile kompozisyon, AloisHaba ile mikrotonlar üzerinde çalışmıştır. 1933'de Türkiye'ye dönen Akses, Ankara Devlet Konservatuvarı açıldıktan sonra burada kompozisyon dersleri vermiştir (Say, 2006: 37-38). Bestecinin öne çıkan yapıtları arasında ilk operası "Mete" (1933), tek perdelik operası "Bayönder" (1934), piyano için yazdığı "Minyatürler" (1936), "Çokseslendirilmiş Türküler" (1936), "Ankara Kalesi" senfonik şiiri (1942), "On Piyano Parçası" (1964), "Keman Konçertosu" (1969), "İtrî'nin Nevâkârı Üzerine Scherzo" (1970), "Orkestra Konçertosu" (1977) ve 4 yaylı kuarteti ile altı senfonisi sayılabilir.

Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları içerisinde önemli rol oynayan ve çağdaş Türk müziğinin kurucuları olarak kabul edilen Türk Beşleri'nin 1950 sonrasında da üretimlerine devam ettikleri görülür. Yukarıda ifade edildiği üzere, 1950'lerden itibaren iki farklı koldan devam eden müziğin Cumhuriyet ideolojisinden beslenen kanadını, başta Türk Beşleri olmak üzere onların yolundan gidenlerin devam ettirdiği söylenebilir. Yaklaşık olarak 1940'lı yılların ortalarına kadar devlet desteğiyle uygulanan müzik politikalarının, 1940'ların ikinci yarısında yeni bir politik sürecin başlamasıyla birlikte kesintiye uğradığı ve ülkenin geneli baz alındığında dar bir çevre içerisinde varlığını sürdürdüğü görülür.

4. VİYOLONSELİN TARİHİ VE TÜRK MÜZİĞİNDEKİ GELİŞİMİ

Viyolonsel, yaklaşık olarak iki yüzyıldan beri Türk müziği icrasında işlev gören Avrupa kökenli bir çalgıdır. Türkiye’de viyolonsel başlangıçta klasik Türk sanat müziği uygulamalarında işlev görse de zamanla kullanım alanı genişleyerek, günümüzde artık tüm müzik türlerinde kullanılmaya başlanmıştır.

Viyolonsel telli çalgılar ailesinin yaylı çalgılar sınıfında oldukça etkili, çok yönlü ve popüler bir çalgıdır. Orkestralarda bas grubunda yer aldığı gibi aynı zamanda oda müziği ve resital çalgısıdır.

Viyolonsel, XVI. yüzyılın başlarında Viola da braccio adıyla anılan yaylı çalgılar ailesinin üyesidir. Orjinalinde, üç telli olarak F, C, G seslerine akort edildiği bilinir. 1530 yıllarında ilk kez İtalya’da görülen bu çalgı, sonraki yıllarda en kalın sesin altına, tam beşli aralıklı bir tel (si) eklenmesiyle geliştirilmiştir. Violin teriminden, aynı dönemin kilise arşivlerinde viola da gamba yerine, daha çok bas keman olarak söz edilmiştir. GB. Fontana’nın sonatlarını içeren bir ciltte, violoncino ile daha sonra yaygınlaşan violoncello terimleri ayrılmıştır. Violoncello terimi ile G: Cesare Arresti’nin Op. 4 sonatında ilk kez karşılaşılır. Bu şekilde bugün asıl bilinen violoncello terimi kısa zamanda benimsenerek İngiltere, Almanya ve Fransa’da 1700’lü yıllarda genel olarak yaygınlaşır. Kısaltılmış olan Cello terimi ise, daha çok İngiltere ve Almanya’da kullanılmıştır. Monteverdi’nin analizlerinde kullanılan sistem İtalya’da bir akım haline gelmiştir. C, G, D, A akort sistemi (bugün bilinen modern akort sistemi olarak) XVI. yüzyıl başlarında violadan bir oktav aşağı biçimde yapılmıştır. (Öztürk, 2007)

“Geniş ve hâlâ büyümekte olan viyolonsel edebiyatı, bu çok yönlülüğün ve enstrümanın popüleritesinin bir yansımasıdır. Ayrıca ülkemizde viyolonsel senfoni orkestraları, opera orkestraları ve oda müziği toplulukları dışında TRT ve Kültür Bakanlığı Türk Müziği topluluklarında da özellikle son yıllarda oldukça önem kazanmıştır” (Orhan,2007).

Yaylı algıların atası olarak kabul edilen bu çalgıların hemen hemen hepsinin benzer özellikleri vardır. Çalgıların gövdeleri (rezonans kutusu) yassıdır, kutuların üzerindeki yarıklar Őimdiki "I" deliklerini andıran "C" harfine benzer. TuŐeler hafıfe eğiktir, kulaklar genellikle ikili olarak tespit edilmiş olup salyangoz'un (kulakların bulunduğu baş kısım) iki yandadır. Bu çalgılarda yay bağırsak tellerde kullanılmış, zaman zaman metal tellerde (harmonik) ilave edilmiştir.

Viyolonselın atası olarak bilinen bacak violası (Viola de Gamba) o yıllarda harmonik tellere sahip değildir. Viola de Gamba günümüz viyolonseline göre ilave telleri olan bir çalgıdır. Altı telli olan bacak violasının, tellerinin fazla olması çalgının ses gücünü arttırılması, titreŐimin uzaması ve sesin daha saf hale getirilmesi için tercih edilmiştir. Akort düzeni, "re-sol-do-mi-la-re"dir. 17.Yüzyılın sonlarında ve 18.yüzyılın başlarında bazı viyolonsellerin ses hacmi yukarı doğru beşinci telin eklenmesiyle arttırıldı. Gelen müzikal talepler sonucu, aynı zamanda keman pozisyonunda alınabilecek aynı ses hacminde daha ufak viyolonsellerin denenmesine yol açtı (Sadie, 1989). Tarihte, "do-sol-re-la-mi-" olarak akortlanan bu tür bir çalgı "viyola pomposa" olarak adlandırılır. Gerber'e göre bu çalgının yaratıcısı Bach'tır. nk bach'ın viyolonsel solo sitleri bu düzende akortlanmış bir çalgı gerektirmektedir. Bach aynı zamanda kantatlarının bazılarını da "kk viyolonsel" i yani "viyoloncellopiccolo" kullanmıŐtır (Blom, 1995, ss. 809-810). 18. yüzyıl boyunca viol (keman, viyolonsel v.b) ailesinde bir takım değişiklikler süreklilik gösterdi. Boyun ve tuŐe uzatılarak daha keskin kıvrımlar oluŐturuldu, köprü yükseltildi. Daha ince ve gergin teller sayesinde keman ailesinin baş çalgısı viyolonsel daha berrak ve güvenli bir ton kazandı. Bu geliŐmelerle çalgının evrimi esas olarak tanımlandı. Viyolonselde aynı zamanda "bas"da denir. nk keman ve viyolaya bas eŐliđini bu saz almaktadır (Muhtar, 1927, s. 50



Şekil- 4

4.1. Viyolonselın Tarihsel Arka Planı

Viyolonselın tarihsel gelişimini incelemek için öncelikle yaylı çalgıların tarihçesine bakmak gerekir. Günümüzde kullanılan yaylı çalgıların (keman, viyola, viyolonsel, kontrbas), on beşinci yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan yaylı çalgılar ailesi olarak bilinen viol'lerden doğduğu kabul edilmektedir.

Viyolonselın tarihçesine, viyolonsel için aslında birçok ismin kullanılmasından kaynaklanan karışıklık nedeniyle ve viyolonselın ilk yılları boyunca yapılmış kaynak

resimlerdeki görülen şekil değişimleri nedeniyle tam olarak yakın zamanda ulaşılmıştır (Sadie 2002, 745).

Viyolonselini tarihi ile ilgili araştırmalar yapıldığında, viyolonselini tarihsel gelişiminin, keman ve keman ailesi sazlarıyla paralellik gösterdiği görülmektedir. Viyolonsel, viyola da gamba denilen, bacak arasında yayla çalınan, yedi telli bir enstrümandan esinlenilerek yapılmış ve bu günkü şeklini almıştır.

Say'ın (2006: 162) açıklamalarına göre yaylı çalgılar ve viyolonselini gelişimi şu şekilde ifade edilmektedir; "Bir kutu, üstünde teller, tellerin üstünde gezdirilen bir yay... bu türlü çalgılar Avrupa'da boylarını göstermeye, seslerini duyurmaya başlamadan yüzyıllar önce doğu ülkelerinde kullanılmaktaydı. Modern kemanların yapılmaya başlamasından önce bu biçimdeki son çalgılar viol'lerdi. On yedinci yüzyılda, Monteverdi orkestrasında "viola da gamba" (bacak viol'u, bu günkü viyolonselini atası) ve "viola da braccio" (kol viol'u) yanında "violinapiccolo" (küçük keman) adı verilen çalgılar da vardı. Çağın yaylı çalgılarının bir başka türüsü, "cep kemani" anlamına gelen "pochette" ise daha çok dans öğretmenlerince kullanılırdı. "Viel," ortaçağda gezgin halk ozanlarının kullandığı bir yaylı çalgıydı. Rönesans döneminde gerçek çok sesliliğin özellikle ses müziğindeki gelişimi, yaylı çalgılara yansımıştır. Ses müziğinde sopranodan basa kadar, inceden kalına, ayrı partilerde yer alan ses genişliği, viol ailesi'nin gelişmesini getirmiştir. Günümüzdeki viyolanın atası viel, inceden kalına değişik ses genişliği olan çalgıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Alto sesli viola da braccio ilk viyolodur. Viola da gamba tipik bir Rönesans çalgısıdır ve günümüzün viyolonselini karşılayan tenor ses genişliğine sahiptir. "Violad'amore" ise tenordan sopranoya doğru uzanan ses genişliğiyle Rönesans'ın yaylı çalgıları arasında özelliğini korumuştur (amore/aşk). Bas sesli yaylı çalgı viola di bordone'dur (baryton)."

Dilworth'a göre, viollerin ilk örnekleri, Hindistan ve Uzakdoğu ülkelerinde görülen üç telli Rerbec'tir. Arabistan'dan İspanya'ya geldiği belirtilen bu çalgılar Rebab, Rebec, Medival, Rönesans Kemani ve viol'dür. Çalgıların Avrupa'da farklı bir evrim geçirdikleri (İsa'dan sonra 900) dönem ikonlarında görülmektedir. İkonlarda ayrıca yan yana kullanılan iki farklı çalgı grubu vardır. Bunlardan ilki "perdeli-perdesiz viol" şeklinde adlandırılan

kucakta çalınan solo çalgılar (ayrıca bu çalgılar keman ve viyolanın ataları olarak düşünülür), ikincisi perdeli violer, üç ve yedi telli hibrit çalgılar olarak görülmektedir. Viollerin çoğunlukla tek parça ağaçtan oyularak yapıldığı bilinir. Bu çalgılarda basit eşik ve ses sistemleriyle, pratik çalma tekniklerinin olduğu görülmüştür. İlk viyolonsele benzer üç telli çalgı, 1535 yılında Gaudenzio Ferreri tarafından yapılmış ve İtalya'daki Saronno Cathedral'nin fresklerinde ayıt edilebilir olarak görülmektedir (Sertöz, 2003, 12).

Orta çağlardan beri Rönesans boyunca, on yedinci yüzyılın ortalarına kadar kullanılmış olan violer, bu günün yaylı çalgılarına kıyasla güçlü ve büyük birtınıdan, renk ve ayrıntılarından yoksun çalgılardır. Ama, buluşlarıyla yüzyılın İtalya'sı, bu alanda da gelişmelere sahne olmuştur. Brescia'da Gasparo da Salo (1510-1609) yeni yüzyılın eşiğinde, violerle kıyaslanamayacak sesleri ve kusursuz işçilikleri olan keman ve viyolalar yapmıştır.

On beşinci yüzyılda şekillenmeye başlayan violerden esinlenilerek birçok yaylı çalgı doğmuş fakat zaman içinde bunlardan bazıları kaybolurken bazıları çeşitli evrimlerden geçerek günümüze kadar gelmiştir. O zamanlarda “bas viol” veya “viola da gamba” olarak adlandırılan yaylı çalgı günümüzde kullanılan viyolonsele dönüşmüş, “tenor viol” veya “viola da braccio” viyolaya, kemandan fiziki olarak yaklaşık üç kat büyük olan “viol” de kemana dönüşmüştür. Viyolonsel keman ailesinde bas grubu üyesi olduğu için ilk zamanlarda İtalya'da “basso diviola da braccio,” Fransa'da ise “basse de voilin” olarak isimlendirilmiştir.

İlk viyolonsel sonatlarının 1689'da Domenico Gabrielli tarafından yazıldığı sanılmaktadır. 18. yüzyılda Johann Sebastian Bach'ın solo viyolonsel sütünlerinden başlayarak dağı genişlemeye başlamış, özellikle Haydn, Boccherini, Schumann, Dvorjak ve Elgar'ın konçertoları bu dağara katkıda bulunmuştur. Çalgının gelişen tekniği anlatımı kolaylaştırmış, çağımız viyolonselciler yönünden zenginleşmiştir. Bunlar arasında Pablo Casals, Gaspar Cassado, Pierre Fournier, Paul Tortelier, Misitislav Rostropoviç'i sayabiliriz (Mimaroğlu, 1999: 65-66).

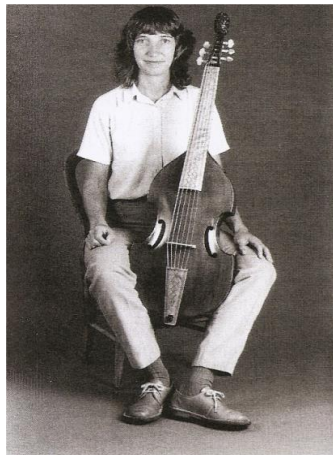
Viyolonselın amacı ve büyüklüğü, “bas keman” veya “bass Geig-da braccio” olarak Proetorius tarafından tanımlanan aletten esinlenilerek on altıncı yüzyılda ortaya çıkmıştır. Keman grubunun diğer üyeleri gibi tonunu “viola da braccio” dan, f-deliklerini de sırt sırta

eski c-deliklerinin birleşiminden almıştır. Bunun, yeni vurgular açısından, elastikiyet açısından ve daha uyumlu bir görünüş sergilemekle ilgili olduğu düşünülmektedir; hatta bu, yapılan enstrümanın kişiliğini gösteren en önemli sembolü olmuştur (Mimaroğlu, 1999: 66).

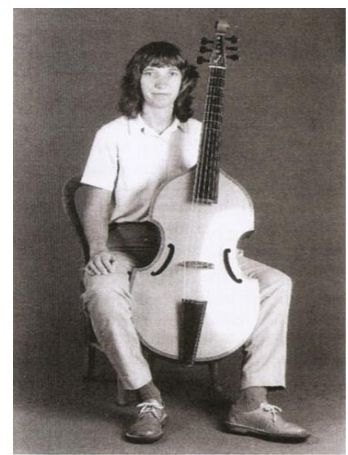
Viyolonsel, diğer yaylı çalgılara göre daha farklı bir evrim geçirdiği düşünülmektedir. Viyolonsel, ilk yıllarına ait (on yedinci yüzyıl) resimler incelendiğinde çalgının üç farklı şeklinin olduğu söylenilebilir. Bu resimlerde viyolonsel, yere konularak; çalıcının dizleri arasında; ya da özel bir sehpa üzerine konumlandırılmış bir şekilde ifade edilmiştir. Ayrıca bazı resimlerde icracının viyolonseli bir askı yardımıyla omzuna asarak ve yürüyerek çaldığı görülmektedir. Bu tür viyolonsellerin eski halk danslarındaki yaylı bas çalgı ihtiyacını karşılamak amacıyla doğduğu düşünülmektedir. Günümüzdeki en eski viyolonsel 1572 yılında bilinen en eski lüthiyer olan Andrea Amati tarafından yapılmıştır. Amati, çalgıya ilk modern şeklini ve kendini ismini vermiştir.



Şekil- 4.1.1

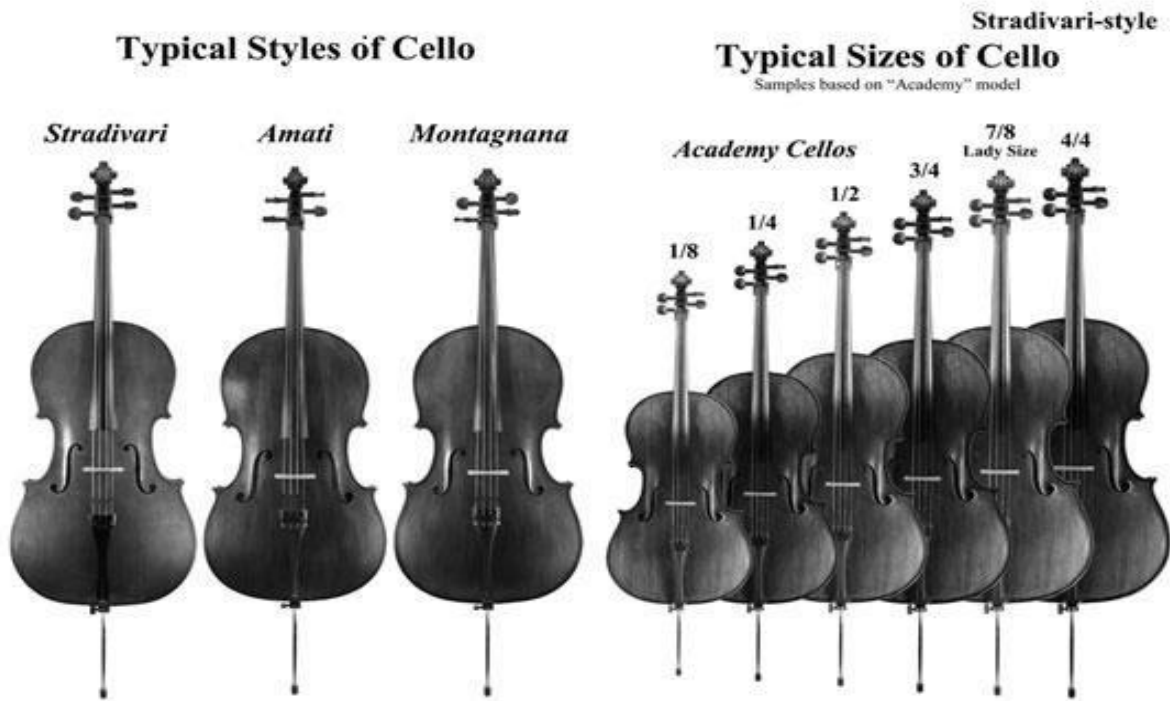


Şekil- 4.1.2



Şekil- 4.1.3

Dilworth'a göre, ilk viyolonsel farklı boyut, ölçü ve registerleriyle de değişiklikler göstermiştir. Viyolonsel standart ölçülerine 1707 yılında Antonio Stradivari ile kavuşmuştur. Çalıcılık açısından ilk viyolonsel kontrpuan eşliklerde bas ses vermek için kullanılmıştır ve üç tellidir (Fa-Do-Sol). Daha sonra salyangozda dördüncü tel yeri belirlenmiştir. Si bemol-Fa-Do-Sol kullanılan ilk modern akort sistemidir. Sibemol teli pes sesleri vermek için kullanılmış fakat daha sonra, çalgı keman akort sistemini benimsemiştir. Çalgının akort sistemi on yedinci yüzyılda Do-Sol-Re-La viyola akort sistemiyle son şeklini almış fakat İngiliz çalıcılar uzun süre Sibemol akort sistemini kullanmaya devam etmiştir. (Sertöz, 2003: 12-13).



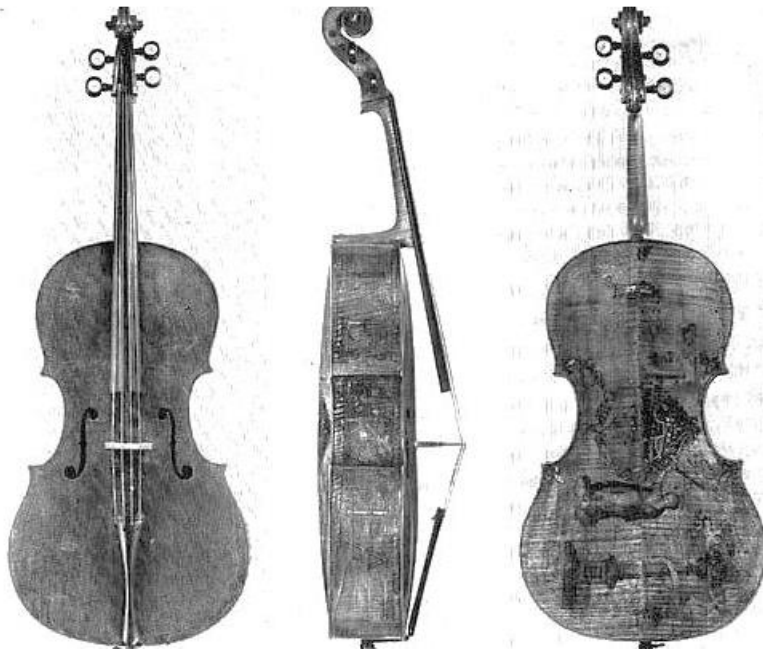
Şekil- 4.1.4

Viol ailesinde tenor saz olarak kabul edilen viyolonsel, İtalyanca, Almanca ve İngilizce “violoncello” olarak yazılmaktadır. Ayrıca batı dillerinde “41ello” olarak kısaltılmış halinin de kullanıldığını görmekteyiz. Dilimizde ise Fransızcadaki söyleniş şekli olan “viyolonsel” şeklinde kullanılmaktadır.

Viyolonselın notaları dördüncü çizgi Fa anahtarına yazılır; ince sesler için dördüncü çizgi Do anahtarı, daha ince sesler için sol anahtarı kullanılır. Yay tekniği keman ve viyoladan farklıdır. Büyükçe gövdesinde sıcak, geniş tınlar elde edilir. Dört telinden her biri, kendine özgü kişilikte ses üretir. Birinci teli olan La teli, yoğun renk özelliklerine sahiptir. Tutkulu, coşkulu ve dokunaklı melodiler bu tel için yazılır. Re teli daha yumuşak, içe dönük, hatta bazen kırgın izlenimi yaratan tınlar üretir. Sol ve Do tellerinin ise birbirine yakın olan, zengin ve dolgun renkleri vardır. Bu tellerde uygulanan eşlik, melodinin örtülmemesi bakımından hafif yapılıdır. Solo viyolonsel için ilk eserler Domenico Gabrieli'nindir ve 1675'te yayımlanmıştır. Hem solo çalgı özelliği ile hem eşlikte başarılı olan viyolonsel, oda müziği topluluklarının, özellikle yaylılar dördlüsünün, yaylılar üçlüsünün, yaylılar beşlisinin, ayrıca orkestraların vazgeçilmez üyesidir. Orkestralarda viyolonsel grubunun öncelikli işlevi genel olarak kontrbasla birlikte bas partisini seslendirmektir. Bu tını zenginliğindeki çalgıyı yalnızca bir “bas çalgısı” olarak algılamak olanaksızdır. Temalar, eşlik figürleri, orkestraya canlılık katabilecek hızlı ve teknik güçlüklerle dolu her türlü pasaj, viyolonselın rahatlıkla gerçekleştirdiği görev alanındadır. Etkili tınısına duyulan güvenç dolayısıyla viyolonsel grubuna ana temayı duyurma görevi de verilir. Bir eserin ana temasını dile getirmekte hiçbir çalgı insan sesine viyolonsel kadar yakın olamaz. Onun içtenlikli anlatımı, yürekten gelen sesler üretir. Viyolonsel, insan sesinin üç türünü de ses alanında toplamıştır. Tenorla gençliği, baritonla olgunluğu, basla ciddiyeti ve egemenliği simgeler. Viyolonsel için ilk önemli yöntem Michel Corrette imzasını taşır ve 1741'de Paris'te basılmıştır (Say 2006: 568-569).



Şekil- 4.1.5



Şekil- 4.1.6

Yirminci yüzyılın önde gelen viyolonsel sanatçıları olarak, Pablo Casals, Gaspar Casado, Jacqueline de Pre, Andre Navara, Pierre Fournier, Paul Tortelier, Anner Bylsma, Benyamin Sönmez, Mstislav Rostropoviç gibi isimler sayılabilir.

4.2. Viyolonselın Özellikleri

Viyolonsel, yapısal olarak kemana benzer, oturarak, bacakların arasında konumlandırılarak çalınır ve alt kısmındaki pik, kişinin vücuduna göre uzunluğu ayarlanarak yere dayanır. Farklı boyutlarda kişiye göre üretilebilir, tam bir viyolonselın ortalama boyutu 1.20 cm civarındadır.



Şekil- 4.2.1

Yere dayanarak çalındığı için, çalgının altına pik denilen metal bir çubuk monte edilmiştir. Oda müziği ve eşlik çalgıları içinde önemli bir yerdedir. On altıncı yüzyılın başlarında ortaya çıkıp verimini tamamladığı on yedinci yüzyılın sonlarına kadar lüthiyerler tarafından değişikliklere uğramıştır. Viyolonsel için bu dönemde besteciler tarafından birçok solo eser yazılmıştır. “Senfoni orkestralarında, piyano eşliğinde, ikili, üçlü, dördü ve beşli yaylı çalgılar topluluklarında, oda orkestralarında yer alan, solo olarak dinlenen önemli bir çalgıdır. Ünlü bestecilerin yazdıkları yapıtlar bu çalgının literatürünü en az piyano ve keman kadar zenginleştirmiştir” (Sözer, 1996: 742).

Viyolonselın bazı teknik sınırlılıkları da söz konusudur. Bunlardan ilki, gerek keman gerekse viyolaya göre daha büyük boyut taşıması nedeniyle, çalan kişinin sol elinin belirli bir konumda sadece üç notaya egemen olabilmesidir. Dolayısıyla diğer iki çalgı sol el konumunda dört ve beş notaya egemen iken, viyolonselın yalnızca üç notaya hakim olması hızlı çalma yönünden çalan kişiye büyük bir sorun oluşturmaktadır. Çalgının müzik sahnesindeki ilk çıkışı bir eşlik çalgısı şeklinde kabul edilse de, daha sonra on sekizinci yüzyıl içinde şu andaki yapısal ve teknik formuna yakınlaşmasıyla birlikte ses aralığı genişliği ve ses renginin güzelliği, ses içinde bariton ve soprano seslerini içermesinden dolayı bestecilerin dikkatini çekmiştir. Bu suretle, müzik içinde eşlik çalgısı olmasının yanında, tek çalgı olarak da dinamik olarak işlev görmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra, müzikte olmasıyla birlikte viyolonselın üç nota üzerinde hakimiyet kurabilen sınırlı teknik yapısıyla çok aktif rol verilen müzik kimliğinde çalan kişiye sıkıntılar yaratmaktadır.

Bir başka sorun ise viyolonselın gövde yapısının büyüklüğü, ses havuzunun genişliği ve tellerinin gerek keman gerekse viyolaya göre daha kalın olarak akort edilmesinden dolayı arşe tele dokunduğunda ses titreşimi yaparak net olarak duyulur duruma geçmesi, diğer çalgılara göre çok az bir süre de daha geç olmaktadır. Dolayısıyla solo ya da eşlik göreviyle çalındığında çalan kişinin sürekli çalacağı notayı önceden hazırlaması gerekli olmaktadır.

Bir diğeri ise, viyolonselı tutma ve oturma biçiminden dolayı sol ve sağ elin birbirine ters hareket etmesidir. Bu nedenden dolayı çoğunlukla sol el hızlı ve çıkıcı bir pasaj çaldığında arşe eli olan sağ elin bundan etkilenerek pozisyon geçişlerine aksan yani vurgu yaptığı söylenebilir (Büyükedes, 2010: 6).

Viyolonsel ağaçtan yapılmaktadır. Sap, arka kapak ve yanlıklar akça ağaç, ön kapak (ses tablası) ladin ağacıdır. viol ailesi sazlarının hepsinde akça ağaç ve ladin kullanılır. Bu sazların yapımında başka ağaç türü kullanılmaz. Burgu, klavye ve kuyruk gibi aksesuarları, sert ağaçlar grubuna giren abanoz, gül, tik gibi ağaçlardan yapılır. Bunun nedeni sert ağaçların aşınmaya karşı daha dirençli olmasıdır. Enstrümanın yapımında organik glüten tutkalı kullanılır ve yine cilası da gomalak denilen organik bir maddedir.

Viyolonsel yayı, 71 cm. uzunluğundadır ve keman yayına göre daha kısa ve kalındır. Topuk ve uç kısım arasına gerili olan at kuyruğu kılları vardır. Bu kılların teller üzerine sürtülmesi sayesinde tellerin titreşmesi sağlanmış olur ve ses çıkar. Viyolonsel yayındaki kıllar keman yayındaki kılların bir buçuk katı daha fazladır ve uzunluğu da 62 cm'dir. Kılların iki ucu, yayın uç ve topuk kısmındaki oyuklara yerleştirilmiş ve takozlarla sabitlenmiştir. Topuk, yaya sabit bir parça değildir. Topuk vidası sayesinde, yay çubuğu paralelinde ileri geri hareket eder ve kılların gergin ya da gevşek olmasını sağlar (Sözer, 1964: 103-104).



Şekil- 4.2.2

4.3. Viyolonselın Kullanımı Üzerine Genel Bilgiler

Bas, bir enstrüman olan viyolonselın notalarının sol anahtarına göre yazılması notaların porte dışına çok fazla taşmasına yol açtığından, viyolonsel notalarını okumakta ve yazmakta zorluklara neden olmaktadır. Dolayısıyla viyolonsel notası dördüncü çizgideki fa anahtarı ile yazılır. Çok tiz bölgede seyir eden eserler ikinci çizgideki sol anahtarı ya da dördüncü çizgideki do anahtarıyla da yazılabilir.



Şekil- 4.2.3

Viyolonselin en ince teli birinci tel, en kalın teli dördüncü teldir. Tellerin çıkardığı sesler inceden kalına doğru, La, Re, Sol ve Do anahtarlarıdır. Bu seslerin fa anahtarına göre porte üzerindeki yerleri; La, portenin beşinci çizgisi üzerindeki la notasıdır. Re, portenin üçüncü çizgisindeki re notasıdır. Sol, portenin birinci çizgisindeki sol notasıdır. Do, portenin altında iki ek çizgili do notasıdır.

Viyolonsel oturarak ve pik yardımı ile yere dayayarak iki bacak arasında çalınır. Sandalyeye dik bir şekilde oturulur. Oturulduğunda diz 90 derece açıyla durmalıdır. Sandalye ne çok alçak ne de çok yüksek olmalıdır. Alçak ya da yüksek sandalye enstrümana hâkimiyeti zorlaştırır ve icra sırasında zorluklar yaşanır.



Şekil- 4.2.4

Uygun oturma şekli alındıktan sonra, viyolonselın sap ve gövde kısmının birleştiği bölüm göğsün sol tarafına doğru dayanır. Sağ bacak yere doksan derece açıyla durmalı, sol ayak ise sağ ayağa oranla yarım ayak boyu kadar ön tarafta yer almalıdır. Viyolonselın, pik eksenini çevresinde dönmemesi için, dizlerin iç tarafları ile viyolonselın yan kısımları tutulmakta ve daha sonra viyolonsel pik eksenini çevresinde saat yönünde beş ile on derece kadar çevrilmektedir. Göğsün sol tarafına dayanmış durumda olan viyolonsel, bu pozisyonda göğsün tamamına yerleşmiş olmaktadır. Sol ayağın önde bulunmasının nedeni de bu durumdandır. Ayrıca viyolonselın çevrilmesiyle, icra esnasında yayın re ve la telinde rahatlıkla kullanılması sağlanmış olur.

Levent'e (1997: 64) göre, yaylı sazlar ailesi içinde insana en yakın enstrüman olarak tanınan viyolonsel, gelişimini beş yüz yılda insan sesiyle paralel bir şekilde tamamlamıştır. Şarkı söyler gibi viyolonsel çalabilmek için, gereken tekniği ana hatlarıyla şu şekilde sıralanmıştır (Gökdağ, 2005);

- Doğru oturma
- Müzik diksiyonunda gerekli olan sağ ve sol kol tekniğinin sorunları çözecek bir bilgi ile ortaya konulması (sözgelimi sağ eldeki tüm eklemlerin bileğin, ön kol ve dirseğin ters ve yüz hareketlerle oluşturulması)
- El başparmaklarının gevşeme hareketleri
- Sol eldeki sıkışmalar için çarpma ve tırmalama alıştırmaları
- Bilinçli olarak nefes almayı öğrenme ise sözü edilen alıştırmalarla birlikte yürütülür.

Yapılan araştırmalarda başlangıç aşamasındaki viyolonsel öğrencilerinin çalışma sürecinde karşılaştıkları teknik sorunlar ortaya konmuş ve bu sorunların dört ayrı viyolonsel profesörü tarafından nasıl çözüldüğü tartışılmıştır (Öztürk, 2007: 19-20). Bu araştırmalar

doğrultusunda viyolonsel çalışma sürecinde karşılaşılan problemler ana başlıklar ve daha ayrıntılı olarak alt başlıklar halinde verilmiştir:

- Vücudun pozisyonu (oturuş)
 - Ayakların konumu
 - Pik uzunluğu
 - Gövdenin duruşu
 - Vücut esnekliği
- Sağ kol
 - El ve kol şekli
 - Parmakların yay (arşe) üzerindeki yeri
 - Parmak esnekliği
 - Kol hareketliliği
 - Başparmağın yeri ve esnekliği
 - Tel geçişi
 - Farklı yay tekniklerindeki denge noktaları
- Sol kol
 - Başparmak ve el pozisyonu
 - Pozisyon farkındalığı
 - Pozisyon değiştirme ve kaydırma

- Parmak uzatma “aynı pozisyonda bir notadan başka bir notaya kaydırmadan parmak açarak geçiş”
- Vibrato
- Müzikal uygulama

Yukarıdaki maddeler iyi, doğru ve nitelikli bir viyolonsel performansı için gerekli olan başlıca unsurlardır. Bu maddelerden de anlaşılacağı üzere doğru ve nitelikli çalış için doğru oturuş, doğru sağ el pozisyonu, doğru sol el pozisyonu ve müzikal uygulama şarttır. Orhan’a (2009: 363) göre, yaylı çalgılarda sağ ve sol elin birbirinden çok farklı işlevleri vardır. Sağ elde (yayda) temel davranış yayın tele sürtülmesidir. Sol elde ise parmak düşürülüp kaldırılmasıdır. Sonuç olarak sağ el ses üretir, sol el ise sesleri belirler. Bu nedenle bu farklı iki işlemin ayrı ayrı ele alınması zorunludur.

4.4. Türk Müziğinde Viyolonsel Gelişimi

Genel kabul gören verilere göre yaylı sazların tarih sahnesine çıkışı ortaçağdan önce değildir. Bilinen en eski telli Türk sazı olan kopuzun, yay ile veya parmakla çalınışlarından hangisinin daha eski olduğu konusunda ise görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Yay ile çalmanın daha eski olduğu belirtilirken, Gazimihal, bunun tersi görüşü ifade etmektedir. Gazimihal (1958: 6-7), seyri ve gelişimi tam olarak sıralanamasa da, yay vasıtası ile çalmanın ilkçağda tarih sahnesinde olmayışı ve Orta Asya kazılarında çıkan duvar resimlerinin en eskilerinde yay ile tasvir edilmiş bir kopuz bulunmaması ve de bu yoldaki ilk izin yedinci yüzyıla ait oluşu gibi nedenlerden dolayı, parmak ile çalmanın daha eski olduğunu vurgulamaktadır.

Birçok Türk topluluğunda aynı dönemde bilinen esas çalgı kopuzdur. Gazimihal, kopuzu telli bir çalgı olarak açıkladıktan sonra zamanla okla çalınmaya başladığını ve muhtemelen bundan sonra oklu kopuz ya da sadece oklu denilmiş olabileceğini, daha sonrada bu çalışma uygun kopuzlar yapılmaya başladığını belirtmektedir. Gazimihal’e göre; ilkesel olarak ve taklit açısından silah yayının kirişini vınlatarak fırlayan kısmı sesli oktur; çalgıda da bir bakıma yay kaşından ziyade sivri okun amacı ifade edebileceği (okun vızıltısının sürüşü)

açıktır. “Ok” adının çalgı için tercihine bütün bu özellikler yol açmıştır. Böylelikle “oklu kopuz” adını alan çalgının adı daha sonraları ise “ıklığ” olarak dönüşmüştür.

İklığ, Orta Asya Türklerince özellikle Uygurlarda yedinci yüzyılda çalınmaya başlanmıştır. Uygur Türklerinin ilk çalgısı da kopuz olarak bilinmektedir. İklığ’ın da ilk olarak Uygurlarda çalınmış olması, zamanla bir sürtme aleti olan yayla çalınmaya müsait bir kopuz yapmış olduklarını göstermektedir. Uygurlar bu tür kopuza “oklu kopuz” adını vermişlerdir. Oklu kopuz adı zamanla kısalarak kopuz, okluğ ya da ıklığ olmuştur. Bugün Orta Asya’da kopuz adı verilen ve yayla çalınan bir çalgının olduğu bilinmektedir (Gazimihal, 1958: 11). Budak (2006: 41), ise Gazimihal’in aksine ıklığ adı verilen yaylı kopuzun Göktürkler döneminde geliştirildiği söylemektedir. Türkçede ıklığ-oklu gibi isimlerle tanınan ilk yaylı çalgılar sekizinci ve dokuzuncu yüzyılda büyük gelişme göstermiştir. Gıcek, kabak kemane, hegit, çağana, kemençe, rebab Türkler tarafından yüzyıllarca kullanılan yaylı çalgılardır. Türklerin Anadolu’ya girişi ile beraber ıklığ ve türevleri bu coğrafyada varlıklarını çeşitli şekillerde sürdürmüşlerdir.

On dokuzuncu yüzyıl, Doğu ve Batı dünyası için musiki tarihi açısından çok önemli bir zaman dilimidir. Klasik çağ kapanmış, yeni anlayış ve geleneklere göre yeni sanat akımları gelişmiş, edebiyat, resim, musiki, heykel gibi güzel sanat kollarında farklı karakterde eserler ortaya konmaya başlanmıştır. Bunun genel adı romantizm olarak tanımlanmıştır, ve aynı zamanda virtüözitenin tüm çalgılarda yaygın olduğu bir dönemdir. Türk kültür hayatına otuz kırk yıl gecikerek gelen bu akım en belirgin şekilde Türk musikisinde etkisini göstermiş, derin yankılar uyandırmıştır. Bu akım sürecinde, II. Mahmud’un Mızıkay-ı Hümayun’u kurarken (1827) Mehterhane’yi kaldırması, batı musikisine karşı bilinçli değil ama kararlı bir yönelişi temsil eder ve diyebiliriz ki, musiki Tanzimat’ı (yenilikçiliğimiz) o tarihte başlamıştır. 1826 yılına kadar, Osmanlı sarayı ile toplumunun Batı musikisiyle tanışıklığı Avrupa’yla ilişkilerin getirdiği geçici, çoğu rastlantısal durumların bir yan sonucudur (Aksoy 1985: 1214).

Mızıkay-ı Hümayun’la, Enderun’da yeni bir musiki (ve sanat) bölümü açılmış oldu. Bando bu bölümün çekirdeğiydi. Örgüt içinde Türk musikisi bölümü sonradan kuruldu. Fasil heyeti ile müezzin ve sermüezzinler bu bölümün iki kolunu meydana getirdiler. Müezzinler

tanınmış musikiciler arasından seçildiklerinden, aynı zamanda fasıl heyetinde hanendelik ve serhanendelik ederlerdi. Fasıl heyeti sonraları, “Fasl-ı Atik” ve “Fasl-ı Cedit” olarak ikiye ayrıldı. Fasl-ı Atik klasik fasıl tarzındaydı. Fasl-ı Cedit ise ney ile flütü, ud ile mandolini bir araya getiren acayip bir düzende idi. Fasıl, topluluğu bagetle yöneten bir şef, keman, viyolonsel, ud, lavta, kitara, mandolin, flüt, ney, kanun, trombon, darbuka, kastanyet, zil ve hanendelerden kuruluydu (Aksoy 1985: 1217).

Nitekim, bu yüzyılda batılılaşma akımı ile birlikte pek çok Batı sazı ve sayısız çalgıcı çeşitli yollardan ülkeye girmişlerdir. Batı sazlarının Mehterhane, Saray, Mevlevihane, gibi kurallara bağlı musiki çevrelerinde bile yüzyılımızın başlarına kadar denendiği bilinmekle birlikte, bunlardan Türk Musikisi perdelerini vermeyenlerin kullanılmadığını düşünmek yanlış olmaz. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda sayısız Batı sazı ülkede tanınmış olmasına rağmen, bunlardan ancak bir kaçının ilgi gördüğü söylenebilir (Aksoy 1985: 1214).

Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesine göre de, İstanbul'da on yedinci yüzyılda kullanılmakta olan seksen civarında çalgının ismi, tanımı hatta icracılarının sayısı bulunmaktadır. Evliya Çelebi, bu sazların bazılarının yabancı ülkelerin sazları olduğunu belirtmektedir (Tutu, 2001: 23). Bu bulgulardan yola çıkarak, on altıncı yüzyılda İtalya'da ortaya çıktığı varsayılan viyolonsel, fiziksel evrimlerden geçerek bugünkü haliyle, on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı'daki batılılaşma akımının bir sonucu olan “Mızıkayı Hümayun” ile Türk müziğine girdiğini söyleyebiliriz.

Türk müziğine Mızıkayı Hümayun ile giren viyolonseli, saz takımlarına ilk kez Tamburi Cemil Bey almıştır. Aksoy da, Türk Musikisi icrasındaki pes sesli çalgı eksikliğinin farkında olan Tamburi Cemil Bey'in viyolonsel ve yaylı tamburu Türk musikisinde ilk kez kullandığını belirtmiştir (Aksoy, 2000, 11).

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren Türk müziğinde kullanılan viyolonsel, zaman içinde Türk müziği icralarında sıkça görülmesine rağmen, Türk müziği adına kurumsal bir öğretime 1936 Ankara Devlet Konservatuvarında kompozisyon bölümünde yer verilmiştir. 1976 yılında İstanbul'da açılan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda, Ardından 1990 yılında Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Türk müziği viyolonsel eğitimi başlamıştır.

Devamında da Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bu gruba katılmıştır.

Viyolonsel, keman ailesinde tenor saz olarak görev alsa da (Batıda), genel olarak Türk Müziği'nde bas dolgunluğu sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Bu nedenle ve teknik anlamdaki çalım yetersizliği nedeniyle, geçmiş dönemlerdeki icralarda, viyolonsel diğer sazlar (kanun, keman, ud, tambur, vb.) kadar aktif bir rol alamamıştır.

Türk müziği otoriteleri ve icracıları viyolonsel için artık bir Türk müziği sazi olduğunu, diğer sazlar gibi icralarda aktif roller alabileceğini hatta solo Türk müziği icraları yapabileceğini savunmaktadırlar. Bu konu ile ilgili olarak, Türk Müziği viyolonsel icracıları ile yapılan görüşmelerde de icracılar, viyolonsel için kullanım amacının icra topluluğunda verilecek görevlere göre, icra topluluğundaki sazlara göre, eserlerin karakterlerine göre, vb. değişebileceğini vurgulamışlardır (Özalp, 2000: 78).

Viyolonsel, Türk müziği ile yüz elli yıl boyunca günümüze kadar benimsenerek , bu sazın Türk müziği sazlarında bulunmayan bas ses ihtiyacını karşıladığı düşünülür. fakat araştırmacı ve yenilikçi müzisyenler, viyolonsel için sesini sevdiklerinden ve onun sahip olduğu imkânlardan faydalanmak istediklerinden viyolonsel ile bağlanmışlardır. Tanburi Cemil Bey ile başlayan Türk Müziği viyolonsel icracıları içerisinde en tanınanları, Ş. Muhiddin Targan, Mesut Cemil, Vecdi Seyhun, Tarık Kip, İsmail Akdeniz, Hüsnü Özenen, Serdar Gökmen, Sermet Kutlu, Metin Uğur, Uğur Işık, Dilek Zertunç, Özer Arkun olarak sayılabilir.

4.5. Günümüzde Viyolonsel ve Türk Müziğinde Kullanımı

Türk müziğinin bas eksikliğini dolduran bir enstrüman olan viyolonsel için her geçen gün artmakta, günümüzde Türk müziğinin icra edildiği hemen her ortamda viyolonsel bulunmaktadır. TRT, Kültür Bakanlığı Devlet Türk müziği toplulukları, musiki cemiyetlerinde ve derneklerde viyolonsel icra edilmekte, Türk müziği konservatuarlarında viyolonsel eğitimi verilmektedir. Bu gün bir kaç kişilik küçük topluluklarda bile aranan bir enstrüman olan viyolonsel için, kendini Türk müziğinde de kabul ettirdiği anlaşılmaktadır.

Bugünkü viyolonsel icrasına, hiç şüphesiz Cemil Bey ve Mesut Cemil'in çok büyük katkısı olmuştur. Viyolonsel icracılarına, icralarıyla birer kılavuz olmuşlardır. Onların icraları ve kayıtları sayesinde, Türk Müziği'nde viyolonsel tınısının varlığı kazanılmıştır.

Türk müziği ve batı müziği arasındaki icra farklılıkları, batı müziği enstrümanı olan viyolonseli, Türk müziği icrasına daha uygun hale getirmek için, enstrüman üzerinde bazı yapısal değişiklikler yapılmasına neden olmuştur (Say, 2012: 45). Bu yapısal değişiklikler icracıların istekleri doğrultusunda farklılıklar gösterebilir.

Viyolonsel ile Türk müziği icra edebilmek için batı müziği tekniğini almış olmak enstrümana hakimiyet açısından artı bir avantajdır. Enstrümandaki teknik eksikliği, enstrümanın icrasını zor hatta imkânsız kılabilir. Türk müziği icra ederken enstrümana hakim olma yönünden bazı konularda yeterli duruma gelmiş olmak gerekir, bu da tekniğin doğru şekilde uygulanmasıyla mümkündür. Türk müziği icrasında birinci bölge (pozisyon) dışında başka pozisyonlara da ihtiyaç duyulmaktadır. Bu da yine teknik etütler çalışarak geliştirilir. Türk müziği, batı müziğinden çok farklı özelliklere sahiptir ve Türk müziği kuramlarını bilmeden icrasını yapmak mümkün değildir. Türk müziğini icra ederken Türk müziği dizilerini ve makamların kurallarını bilmek gerekir. Genelde notada gözüken her şey bize makamı tam olarak veremez. Bu konuda usta çırak ilişkisi ve kulağımızın makamsal seyri bize doğru çalabileceğimiz birimkimleri hazırlar. Bazı makam dizileri yazıldığı gibi icra edilmezler. Sözelimi Uşşak makamı dizisinde dizinin ikinci derecesi olan “si” sesi bir komalık bemolle gösterildiği halde bir iki koma daha pestir ve bu durumu belli edecek bir işaret yoktur. Uşşak makamında bir eser icra edilirken bu kuralı bilerek icrasının yapılması gerekir. Türk müziğinde makamın özelliklerine dayalı bunun gibi pek çok kural vardır. Bu kurallar da nazariyat bilgisi, Türk müziği dinleyerek ve usta çırak ilişkisiyle öğrenilir (Say, 2006: 54-55).

Batı müziğinde, her enstrüman veya enstrüman grubunun kendilerine özel partileri vardır. Çok sesli müziğin gereği olan bu partiler, o enstrümanların özelliklerine, imkânlarına göre hazırlanmıştır. Müzisyenler, notada olmayan hiçbir şeyi çalmazlar. Kendi müziğimizde ise, bütün sazlar, tek tip notaya bakarak çalarlar. Tanbûrî Cemil Bey, Refik Fersan, Yorgo

Bacanos gibi ustaların kayıtlarında, notanın ana çizgisinin bozulmadan, küçük melodi parçaları, süslemeler ilave ettikleri gözlemlenmektedir. Kendi eserlerini de notalandırırken tüm enstrümanlara göre, tek tip nota olarak yazmışlardır ve çalarken de kendi müzik aletlerinin ve müzisyen kişiliklerinin farklı icrasını, eklemesini yapmışlardır (Eruzun-Özel, 2010: 285). İcra üslubu ve nota dışı ilaveler, icracı sayısı, yapılan müziğin türü ve esere göre değişir. Korolarda genellikle nota dışı icra istenmez, musikimizin üslubu içindeki çarpma, glissando vb. kendiliğinden yapılır (Yener, 1990: 44). Fasılda nota dışı çalmak olağandır. Ancak, icracı sayısı çok olduğundan, küçük süslemeler, pozisyon değişimi ile sağlanan özel tınılar duyulmaz. Uzun sesler, aynı seste mızrap vuruşlarıyla doldurulur, küçük figürler eklenir. Solo ya da birtakım müzik aletleri ile yapılan icrada ise, enstrümanın cinsi ve çalan kişinin anlayışına göre daha serbest eklemeler, bazen de tersine özetlemeler gerçekleştirilebilmektedir. Burada örnek olarak, gelenekten, en sağlam biçimde eski taş plak kayıtlarıyla kopyalarından almak gerekmektedir. Kuşkusuz öncelikle Tanbûri Cemil Bey'i çok dinlemek, icralarını notaya alıp karşılaştırmak, onun diğer enstrümanlarla çaldıklarını kendi sazına uyarlamak en doğru yoldur. Çeşitli türlerdeki süsleme, tremolo, legato, staccato hatta glissando tekniklerinin kullanılması, notada bulunmayan seslerin çalınması batı öğretisinde, notada gösterilmediği takdirde yapılmamaktadır. Nüans, vurgu, eserin gideri gibi yorum unsurlarından farklı olarak, yazılmamış olan bu eklerin tercihi, yapılması, müziğimizde icra eden kişinin seçimine bağlı olmakla birlikte dengeyi kaybetmemek, eserin tarzına uygun olanları, ana çizgiyi bozmadan yapmak gerekmektedir (Torun, 2000: 317-318).

4.6. Viyolonsel Eğitiminde Türk Müziğinin Yeri ve İşlevi

Viyolonsel ;belirli müzik eğitimi kurumlarında öğrencileri müzik konusunda yetiştirmek hazırlamak amacıyla verilmektedir. Örneğin:Günümüzde ortaöğretim kapsamındaki Güzel Sanatlar ve Spor Liselerinde; müzik öğretmeni yetiştiren eğitim fakültesi müzik öğretmenliği anabilim dallarında, sanatçı yetiştiren konservatuvarlarda, bazı konservatuvarların “yarı zamanlı eğitim” adı altındaki kurslarında ve özel müzik merkezlerinde gerek hobi, gerekse ciddi çalışmalarda yer alır.

Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde çalgı eğitimi, bireysel çalgı kapsamında yürütülmekte, yaylı çalgılar bu eğitimin başında gelmektedir. Keman, viyola ve viyolonsel teknik kapasite, literatür ve müziksel ifadede oldukça geniş imkanlara sahip olan, mesleki eğitimde, öğretmenlik mesleğinde etkin bir biçimde kullanılabilen çalgılar arasındadır. Üniversitelerin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarına kaynak olmasından dolayı Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde yapılmakta olan çalgı eğitimi ve öğretiminin niteliği de çok önem taşımaktadır (Çilden, 2006: 542).

Şimdiye kadar eğitim, sanat eğitimi, müzik eğitimi, çalgı eğitimi başlıkları altında tanımlara yer verilmiştir. Çalgı eğitiminin boyutları içerisinde yer alan viyolonsel eğitimi de, Demirbatır'ın (1998: 7) tanımına göre viyolonsel öğretimi yoluyla bireylerin devinişsel ve duyuşsal davranışlarında, kendi yaşantıları yolu ile ve kasıtlı olarak istendik değişiklikler oluşturma ya da onlara bu nitelikte yeni davranışlar kazandırma süreci olarak tanımlanabilir.

Demirbatır (1997: 158), müzik eğitiminin bu önemli boyutunu oluşturan viyolonsel eğitimi ve öğretimi etkinliklerinin, bireyi bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yönleriyle bir bütün olarak ele almakta olduğunu, bu etkinliklerin viyolonsel öğrenilebilmesi için bireyin müziksel davranışlarına belli bir düzen ve disiplin kazandırmayı amaçladığını belirtmektedir. Doğru duruş, tutuş, temiz ses üretebilme, çalgının yapı ve özelliklerini bilme belli düzeydeki etüt ve eserleri seslendirebilme vb. birtakım hedefler, viyolonsel eğitiminin amaçladığı temel bilgi ve becerilerdir.

Viyolonsel eğitimi, öğrenciye kazandırılmak istenilen hedef ve davranışlara göre farklılık göstermektedir. Başka bir deyişle Türkiye'de viyolonsel eğitimi veren kurumların viyolonsel eğitim programları, o bölümlerin amaçları doğrultusunda farklılık gösterebilmektedir. Bu bağlamda Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında uygulanmakta olan viyolonsel eğitiminin amacı, müzik öğretmeni adaylarının viyolenselde temel teknik becerileri edinmelerini sağlayarak, ulusal ve uluslara arası müziklerden oluşan eğitim müziği dağarı oluşturup, öğretmenlik yaşantılarında viyolenseli en etkin şekilde kullanmalarını sağlamaktır.

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Viyolonsel Öğretim Programında viyolonsel eğitimi içeriğinin, aşamalı olarak teknik alıştırma ve etütleri, Türk ve dünya bestecilerinin eserlerinden örnekleri, eğitim müziği örneklerini, viyolonsel literatürü ile okul müzik eğitiminde öğrenme-öğretme tekniklerini kapsadığı belirtilmiştir (MEB, 2009).

Viyolonsel eğitiminde önemli olan etkenlerden biri kullanılan yöntemdir. Ders içi ve ders dışı tüm viyolonsel çalışmalarının, viyolonsel ve insanın doğasına uygun yöntemlerle yürütülmesi zorunludur. Bu da bir anlamda, amaçlara kısa yoldan ulaşmak demektir. O halde, viyolonsel çalma tekniğini sürekli olarak geliştirmek ve işlevselleştirmek, yöntemli çalışmanın da gereğidir (Kaya ve Çilden, 2010).

Viyolonsel eğitimi, karmaşık ve zor olmakla birlikte geniş zaman ayırarak sabırla çalışılması gereken bir süreçtir. Viyolonsel eğitiminde, bulunduğu bölümün hedef ve davranışları doğrultusunda başlangıç olarak, duruş-tutuş pozisyonları, sağ el kullanımı, sol el kullanımı gibi temel becerileri kazandırmak, daha sonra da yine sağ el ve sol elde farklı teknik kullanımlarla birlikte müzikal becerilerin gelişimini sağlamak hedeflenir.

Türk Müziği'ne Mızıkay-ı Hümayun ile giren, viol ailesinin en genç üyesi olan viyolonseli Kösemihal'e göre, saz takımlarına ilk kez Tanburi Cemil Bey almıştır. Türk müziğine ilişkin en eski viyolonsel ses kaydı Tanburi Cemil Bey'e aittir. Daha sonra, Şerif Muhiddin Targan ve Mesut Cemil'in viyolonseli kullanması, viyolonsel Türk sazlarında bulunmayan bas ses ihtiyacını karşıladığı düşüncesini doğurmuş ve Türk müziğinde viyolonsel kullanımının artmasını sağlamıştır. Viyolonsel Türk müziğinde icracılarının artması, Türk müziğine has viyolonsel tekniklerinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte oluşan Çağdaş Türk müziği anlayışı Türk müziğine has ses sisteminin yanı sıra Türk müziği ezgilerinin tampere sistemde icra edilmesine de imkân tanımıştır. Özellikle Türk Beşleri diye bilinen Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses'in bestelerinde Türk müziği motif ve ezgilerini tampere sistemde kullanmaları bu akımın oluşmasını sağlamıştır. Türk Sanat müziği makamları Türk Halk Müziği ezgi ve ritimleri baş kaynaklar arasındadır.

Bu dönemden sonra viyolonsel iki farklı ses sisteminde ve iki farklı Türk müziği tarzında icra edilmeye başlanmıştır. Bunlardan çağdaş Türk müziği isminin verildiği sistem, tamamen batı müziği teknik davranışlarından oluşmuş olup içinde Türk müziğine ait ezgi ve ritim özellikleri barındırmaktadır. Genelde müzik eğitimi veren kurumlarda uygulanan viyolonsel eğitiminde de Türk müziği olarak bu müzik tarzı kullanılmıştır.

Viyolonsel, zaman içinde Türk müziği icralarında sıkça görülmesine rağmen, Cumhuriyet döneminde uygulanan müzik politikalarından da etkilenerek, Türk Müziği adına kurumsal bir öğretime girmesi biraz zaman almıştır. Günümüzde ise bir çok kurumda eğitimi verilmektedir.

Kaya'ya (2010) göre viyolonsel eğitiminde ileriki aşamalarda zor eserler ,yeterli teknik altyapı olmadan çalınamamaktadır. Bu sebepten viyolonsel eğitiminde ilk yıllar öğrencinin yeterli teknik donanıma sahip olması yönünde olmalıdır. Daha sonraki aşamalarda ise öğrenciye yeni konum ve vibrato gibi sol el teknikleriyle birlikte farklı karakterde sağ el uygulamaları verilirken, aynı zamanda da viyolonsel repertuarının tanıtılmasına başlanmaktadır. Bunun yanı sıra sonraki yıllarda, teknik çalışmaların biteceği anlamına gelmemelidir. Eğitimci öğrencinin bireysel farklılık ve yeteneklerini baz alarak rehber olmalıdır. Öğrenci yeterli teknik ve altyapıyla donatıldıktan sonra bir sonraki aşama olarak üst düzey teknik çalışmalarına geçilebilir.

Çilden (2006: 546), Anadolu Güzel Sanatlar liselerinde çalgı eğitiminde, belli aşamalardan geçmeden izlenmeden, her basamaktaki teknik ve müzikal kazanımların yeterlilik durumları göz önünde bulundurulmaksızın başka aşamaya geçilmesi, özellikle teknik yeteneklerin kazandırılmasında önemli eksiklik ve hataların yerleşmesinin farkına varılmaması ve yine de öğrencinin teknik düzeyinin üzerinde alıştırmaya ve eserlerin çalıştırılmasındaki ısrarcılığın bazı yönlerden giderilmesi zor sorunlar ortaya çıkarabildiğini düşünmektedir.

5. SONUÇ

Yüzlerce yıl içinde oluşan Türk geleneksel kültürü içerisindeki en önemli olgu olan müzik, Türk insanının karakterini ve dünyasını anlatmıştır. Türklerin tarihteki ilk yerleşim yerleri olan Orta Asya'da halkın yaşayış biçiminin ifade edildiği ezgiler kopuz sazının kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. İslamiyet'ten önce Türk boyları Şamanizm'in etkisinde kalarak dini görüşlerini yönlendirmişler ve dini törenlerde müziği kullanmışlardır. Ölülerin arkasından yapılan yuğ törenlerinde ve şöenlerde müziği bir etkileme gücü, eğlencelerinin bir parçası olarak benimsemişlerdir. Bunun yanı sıra savaşta orduya güç ve duygu veren yürüyüş ve dinamizmi belirleyen yine ses ve ritim olmuştur. Türkler göç ettikleri her yere kendi kültürlerini ve doğal olarak müziği de taşımışlardır. Tanrıya yakarış, kahramanlık ve savaş gibi olaylarda müziği bir ifade tarzı olarak kullanmışlardır.

Klasik Türk musikisinin tarih içerisinde oluşumu ve gelişimi, özellikle on altıncı yüzyıldan itibaren başlamıştır. Zira bilinmeyen tarihlerde kalan ve oluşan geleneksel müziğimize ait bilgiler, ne yazık ki hangi tarihlerde ve kimler tarafından oluşturulduğu kesin olarak bilinmemektedir. Bilinen gerçek, Türk insanının kendi geleneksel kültürünü müziğinde oluşturduğu ve yansıttığıdır. Türk Müziği kavramının varlığını ortaya koyduğu ve geliştiği dönemler, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardır. On yedinci yüzyıl Osmanlı uygarlığı ve bazı sanat dalları için tam bir olgunluk ve mükemmellik dönemi olmuştur. Özellikle Türk mûsikîsi Sultan IV. Mehmet'in uzun saltanat yıllarında gelişmek için her türlü olanağı bulmuştur. Dini mûsikî şaheserler vermiş, buna paralel olarak din dışı mûsikîde de anıtsal eserler ortaya konulmuştur. Türk mûsikîsine Batı notası ilk kez bu yüzyılda Ali Ufki Bey'in aracılığı ile girmiştir. Klasik çağın ustalarının elinde büyük ilerlemeler kaydeden bu sanatta büyük bestekârlar yetişmiştir.

Genel olarak Çağdaş Türk müziğinin ortaya çıkışının, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarih sahnesinden çekilmesi ve Anadolu topraklarında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması sonrasında gelişen müzik siyaseti ile olduğu düşünülür. Bununla birlikte geçmişe dönük nesnel bir gözlem sonunda, tüm değişim ve devrimler gibi Çağdaş Türk müziğinin de belli koşul ve süreçlerin neden olduğu değişimlerin sonucunda ortaya çıktığı düşünülebilir.

On altıncı yüzyılda İtalya’da ortaya çıktığı varsayılan viyolonsel, fiziksel evrimlerden geçerek bugünkü haliyle, on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı’daki batılılaşma akımının bir sonucu olan “Mızıka-yı Hümayun” ile Türk müziğine girdiği söylenebilir. Viyolonsel batıda, viol ailesinde tenor saz olarak işlev görmüştür. Türk müziğinde bas dolgunluğu sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Bu nedenle ve teknik anlamdaki çalım yetersizliği nedeniyle, geçmiş dönemlerdeki icralarda, viyolonsel diğer sazlar (kanun, keman, ud, tambur, vb.) kadar aktif bir rol alamamıştır.



Şekil- 5

Türk müziğine Mızıka-yı Hümayun ile giren, keman ailesinin en genç üyesi olan viyolonseli Kösemihal’e göre, saz takımlarına ilk kez Tamburi Cemil Bey almıştır. Türk müziğine ilişkin en eski viyolonsel ses kaydı Tanburi Cemil Bey’e aittir. Daha sonra, Şerif Muhiddin Targan ve Mesut Cemil’in viyolonseli kullanması, viyolonsel in Türk sazlarında bulunmayan bas ses ihtiyacını karşıladığı düşüncesini doğurmuş ve Türk müziğinde viyolonsel kullanımının artmasını sağlamıştır. Viyolonsel in Türk müziğinde icracılarının artması, Türk müziğine has viyolonsel tekniklerinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır.

6. KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (2000). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yayınları.
- Alaner, A.B. (2000). *Tarihsel Süreçte Müzik*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Alaner, A.B. (2011). *Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Hareketleri İçerisinde Müzik, Müzik Yayınları-Yayıncıları ve Piyano için Yazılmış 14 Eser*. Eskişehir: A.Ü. Atatürk Müzik araştırmaları Merkezi.
- Ataman, S.Y. (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthold, V.V. (1981). *Moğol İstilâsına Kadar Türkistan*, (Çev. H.D. Yıldız), İstanbul: Kervan Yayınları.
- Baydar, E.K. (2010). *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Behar, C. (2005). *Musikiden Müziğe Osmanlı Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berker, E. (1986). *Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını*, Ankara: Sevinç Matbaası.
- Büyükedes, S. (2010). "Sebastian Lee: First StepsforCello Op. 101 Metodunun Kuram ve Uygulamada Viyolonsel Eğitimi Başlangıç Sınıflarına Olan Katkıları" *Yüksek Lisans Tezi*, Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı.
- Çakar, D. (2009). *Cumhuriyet Döneminde Müzik Alanında Yapılan Önemli Çalışmalar, Cumhuriyetin İnşa Sürecinde Atatürk ve Müzik Sempozyumu*. Ankara: Ankara Üniversitesi İnkılap Tarihi Enstitüsü.

Çilden, Ş. (2006). “Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sürecinde Çalgı Eğitiminin Nitelik Sorunlarının İrdelenmesi” *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi.

Değirmencioglu, L. (2012). “Osmanlı Devleti’nde XIX. Yüzyılda Batılılaşma Hareketlerinin Bir Sonucu Olarak İstanbul Merkezli Türk Müziği Kültürüne Giren Batı Müziği Sazlarından Viyolonsel” *7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri IV*, ss.987-993, Konya.

Demirbatır, R.E. (1997). “AGSL’de Viyolonsel Eğitimi, Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri” *I. Ulusal AGSL. Müzik Bölümleri Sempozyumu Bildirisi*, Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi.

Demirbatır, R.E. (1998). “Türkiye’deki Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde Viyolonsel Eğitimi: Genel Durum” *Doktora Tezi*, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Eruzun-Özel, A. (2010). “Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey’in Tavrı Özellikleri” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (11): 283-298.

Gazimihal, M.R.(1955). *Türk Askeri Müzikleri Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Gökdağ, S. (2005). “Müzisyen ve Çalgı (Viyolonsel) İletişimi”
<http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/S-Gokdag.html> (01.06.2016).

Güvenç, R.O. (2001). *Türk Musikisi Tarihi ve Türk Tedavi Musikisi*, İstanbul: İpek Yolu Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kaya, E.E. (2010). “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Makamsal Etüt ve Egzersizlerle Viyolonsel Eğitiminin Uygulanabilirliği” *Doktora Tezi*, Ankara: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kaya, E.E. ve Çilden, Ş. (2010). “Türkiye’deki Üniversitelerin Müzik Öğretmeni Yetiştiren Anabilim Dallarındaki Viyolonsel Eğitiminde Türk Müziği Ürünlerinin Kullanım Durumlarının İncelenmesi” *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29: 65-82.
- Kaygısız, M. (2009). *Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kosal, V. (2001). *Osmanlı’da Klasik Batı Müziği*, İstanbul: EKO Yayıncılık.
- Köker, L. (2010). *Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kurtkan, A. (1984). *Türk Milletinin Manevi Değerleri*, İstanbul: Orkun Yayınları.
- Kütahyalı, Ö. (1984). “Muzika-ı Hümayun” *Çağdaş Müzik Tarihi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Levent, N. (1997). *Çalgı ve Orkestralama Bilgisi*, İzmir: Piyasa Matbaası.
- MEB. (2009). “Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Türk ve Batı Müziği Çalgıları Dersi (Viyolonsel) Öğretim Programı” <http://ogm.meb.gov.tr/belgeler/viyolonsel.pdf> (23.04.2016).
- Orhan, Ş. (2009). “Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri (AGSL), Çalgı-Viyolonsel Eğitiminde 9. Sınıflara Yönelik Temel Davranışların Kazandırılması İle İlgili Yaklaşımlar” *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 17 (1): 361-366.
- Ögel, B. (1987). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, M.N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul: MEB Yayınları.
- Özcan, N. (2012). “İslam Sanatları Tarihi” (Ed. M. Serin). *Türk Din Mûsikîsi* (ss.215-216). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, N. ve Koç Y. (2010). *Müzik 6-7-8. Öğretmen Kılavuz Kitabı*. Ankara: Saray Matbaacılık.

- Özkan, İ.H. (2000). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü*, C.I-II, Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, C. (2007). *Başlangıç Metodu ve Teorik Bilgiler İle Viyolonsel*, İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Pelikoğlu, M.C. (2007). “Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinin Değerlendirilmesi” *Doktora Tezi*, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Ridley, A. (2007). *Müzik Felsefesi, Tema ve Varyasyonlar*, B. Aydın, (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Sağlam, A.(2009). *Türk Musiki/Müzik Devrimi*. Bursa: Alfa Akademi.
- Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Başkent Yayınevi.
- Say, A. (2006). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik Nedir? Nasıl Bir Sanattır?* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Say, A. (2012). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Sertöz, A. (2003). “Dünya Viyolonsel Ekollerinin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’deki Viyolonsel Eğitimine Yansımaları, *Yüksek Lisans Tezi*, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Sevengil, R.A. (1969). *Eski Türklerde Dram Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R.A.(1970). *Türk Tiyatrosu Tarihi IV: Sahil Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sözer, V. (1964). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul: Atlas Kitabevi.

Sözer, V. (1996). *Müzik/Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tanrıkorur, C. (2000). *Osmanlı Musikisi*, İstanbul: Dergah Yayınları.

Taraç, B.A. (1988). *Ege Bölgesi'nde Yaşayan Halk Müziği Ezgileri*. İzmir: E.Ü. Devlet Türk Müsikîsi Konservatuarı Yayınları.

Torun, M. (2000). *Ud Metodu: Gelenekle Geleceği*, İstanbul: Çağlar Yayınları.

Yener, F. (1990). *Şu Eşsiz Müzik Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınları.

Yıldırım, V. ve Koç, T. (2011). *Müzik Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Yılmaz, Z. (2007). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, İstanbul: Çağlar Yayınları.

Röportaj

DOÇ. Serdar ÖZTÜRK ile görüşme, Görüşme Tarihi: 5 Mayıs 2016

TRT İstanbul Radyosu Viyolonsel Sanatçısı Uğur IŞIK ile görüşme, Görüşme Tarihi: 11 Mayıs 2016

PROF. Erol DERAN ile görüşme, Görüşme Tarihi: 16 Mayıs 2016

7. EKLER

EK :1 DOÇ. SERDAR ÖZTÜRK İLE RÖPORTAJ

EK :2 TRT İSTANBUL RADYOSU VİYOLONSEL SANATÇISI UĞUR İŞİK

EK :3 PROF. EROL DERAN İLE RÖPORTAJ

EK :1 YRD. DOÇ. SERDAR ÖZTÜRK İLE RÖPORTAJ

Viyolonselın Türk müziğine girişiyle ilgili olarak bu çalışma kapsamında yapılan mülakatlarda

Doç. Serdar Öztürk'ün görüşlerine de başvurulmuştur. Öztürk'e göre;

“Viyolonselın Türk müziğine resmi girişinin tarihçesi, Kültür Bakanlığı musiki topluluğuna şeflik yapan aynı zamanda konservatuvarın da kurucusu olması sebebiyle bizim için önemli bir bilim adamı olan Nevzat Atlığ ile başlamıştır. Batı sazlarından birinci planda kemani da ve Türk müziği üslubunda çalınması bakımından diğer yandan da bilhassa viyolonselde önem vermiştir. Kontrbas almamıştır, batı sazlarının nefeslilerini hemen hemen hiç almamıştır. Ama viyolonsel en az 2 tane Nevzat Beyin korosunda resmi olarak devlet korosu adı altında viyolonselın literatürüne bizim de ülkemizdeki viyolonsel algısının önemine işaret etmiştir. Bu önemli bir giriştir. Piyasanın hangi çalgıyı aldığını, hangi çalgıya önem verdiğini bilmiyoruz. Piyasa kendi kuralları içinde alışıyor. Onlara göre olanlar bizlere, araştırmacılara, bilim adamlarına göre olmayabiliyor. Ama Nevzat Bey'in korosuna vurma sazları da alamayışı, sadece daire ve def olarak alışı, o da klasik musikimizin dini konuları işleyen formlarında, Mevlevi ayinlerinde olduğu gibi, bilhassa darbukayı sokmayışı, piyano, org katiyen girmez ama viyolonsel vardır.

Viyolonselın Türk müziğine katkısının çok büyük olacağına, alttaki pes seslerinin doyurucu bir şekilde eski adıyla “ince saz” olan Türk müziği topluluğunu daha da derinden duyurmasında, bas formatının duyurmasına sebep olacağı için sanıyorum viyolonseli yeterli bulmuştur. Bundan sonra benim de dikkatimi çekti, ben de bilhassa çok sesli Türk müziği ve tek sesli Türk müziğinde viyolonseli ben de kullandım. Ben ayrıca kontrbas da kullandım, viyolayı da kullandım ama çok seslide bunları kullandık. Keman çok dikkatli bir şekilde, Türk müziği klasik literatüründe Türk kemani-batı kemani diye ikiye ayrılmıştır. Hakikaten de alış, arşeyi kullanma tarzı, vibratosudahil olmak üzere, tutuş tarzı da içinde olmak üzere aynı keman bir Türk müziği icrasının elinde başka türlü ses verir, bir batı müziği icrasının elinde

başka ses verir. O nedenle kemanları aldığı zaman da Türk müziği üslubunu aramıştır. Bugün hala Nevzat Atlığ'dan sonra Kültür Bakanlığı klasik Türk musikisi korosunda keman elemanın alınırken Türk müziği üslubuna dikkat edilir, batı müziği üslubuna dikkat edilmez. Bir ayini şerifi, bir Itri'yi, bir Hacı Arif Beyi ve klasikleri icra ederken bir ses sanatçısı onun Türk müziği sanatçısı olmadığını bir operacı olduğunu düşünün ve ne hallere düşeceğini de müziğimizin siz tahmin edin. Buna üslup diyoruz buna tarz diyoruz. Ayrıca Türk musikisinin kendine has bir tarzı vardır. Ben şahsen operacı olduğum halde bu tarzı kullanmadım. Opera operada kalır. Pop müzikçi pop tarzında söyler, halk müzikçi yerel ağız dediğimiz, memleketin çıktığı yerin ağzı ile söyler. Bir Karadeniz parçası oradaki Karadeniz havasının ritminde ve üslubunda söylenir. Bunu bir klasik üslupla söylediğini düşünün perişan oluruz. Bu bizim folklorik zenginliğimiz yani geleneksel zenginliğimiz. Bizi diğer ülkelerden ayıran geleneksel müziğimizin iki ana kolu oluşu. Biri klasik Türk musikisi diğeri halk müziği. İkisi de aynı kökenden geliyor, bizim geleneksel müziğimiz. Yıllarca bunu kandırmaca gitmişlerdir. Hatta bu işleri partizan görüşlü de yapmaya kalkışmışlardır. Yani Türkiye'nin ikiye bölünmesi kültürel bakımdan ilk eski yıllardan başlar. Yanlış hesaplar sonra dönmüştür Türk müziği konservatuvarı ve bizden sonrada diğer konservatuvarlar açıldı, Haliç konservatuvarı da bizden yetişen ve bizde ders veren hocaların desteği ile oldu. Güzel başarılarla imza atmıştır. Bugün hala üniversitelerimizde Türk musikisi bilimsel olarak eğitiliyor öğretiliyor ve elemanlar yetiştiriliyor.”

EK :2 TRT İSTANBUL RADYOSU VİYOLONSEL SANATÇISI UĞUR IŞIK

Uğur Işık ise viyoloncelin Türk müziğine girişi hakkında düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir;

“ Benim için Cemil bey ile başlayan bir süreç bu. Cemil bey aslında viyoloncelci. Aldığı her şeyi çalıyor. Nasıl çalınması gerektiği için çok güzel bir örnek o. Bende çıkış noktası o. Batı müziği olarak daha önce girmiş ama en doğru kullanımı Cemil bey ile başlıyor benim gözümde. Türk müziğinde bas ihtiyacı olarak düşünülen bir saz ama bence yanlış. Bas güçleri de olan bir saz tabii ki ama Türk müziğinde kullanılışı benim için en büyük sebebi gücü barındırması içinde. Bas olarak altları doldurması. Yani üst tellerinde kaba tellerinde çalınmasından çok en güzel tonlarının o güçlü sesinin Türk müziğinde olan ihtiyacı karşılaması diyebiliriz. Ut da aynı bastır. Solist olarak kullanılması ve eşlik sazı olarak kullanılması, viyoloncel çok güzel bir eşlik sazı mesela. Türk müziğinde enstrümana zaten eşlik etmek üzere zaten kullanılır genel olarak. Enstrümantal müzik daha azdır. Türk müziği tek sesli. Ama içinde ahenk sesleri var bunları pedallarla kullanabilirsin. Cemil bey yapmış zaten bunu zamanında. Yani tamburum ahenk telleri, udların ahenk telleri, yani enstrümanın içinde ahenk teli var. Çello da bu tarzda kullanılabilir. İki sesli üç sesli yada çok sesli denemeler vardır. Bunlar denemelerdir. Burada çello görev yerini alır. Ama üniversal müzikte soliste eşlik edildiği zaman, baştan sona baz halinde tüm melodiyi çalmak bu müzikal bir şey değil. Devamlı uzun bas sesi konser boyunca devam etmesi monotonluk yapar. Bu da müzikte yanlış bir harekettir. Onun için dikkatli kullanılması lazım. Viyoloncel çalan birinin viyoloncele çok hakim olması lazım. Bütün tonlarıyla en tizden en basa kadar. Bunu konserde nerelerde ne kullanılması gerektiğini bilerek hareket etmesi gerekir. Bir nevi aranjör gibi olması lazım.

Bu kadar dikkatli ve uzaktan seyretmesi gerekir icrayı. Yani solistin altındaki o güç soliste güven verir. Akort içinde durmasının ve müzikal olarak onu zevke getiren yada bir takım şeylerle hem müziği renklendirebilirsin hem zevk katabilirsin hem de istediğin yöne çekebilirsin. Aslında çok büyük bir silah bu çello. Onun için de eşlik ediyorsan solistin

fikirleri ruhuna göre bu hareketi yapmalısın, ya da saz eseri çalışıyorsan o zaman daha fazla görev düşer. Sazının ve senin kabiliyetine göre bunu çeşitli varyasyonlarda kullanabilirsin. En büyük zorluğu çellonun, perdeler çok aralıklıdır. Bu perdelere de direk olarak çok hakim olman gerekir. Aslında herkesin hakim olması gerekir. Türk müziği okuyan birinin mesela Kani Karaca gibi, perdenin göbeğine basarsın, o ses doğru olmak zorunda kıpırdamaz. Daha da bilmediğin bir şeyi söyleyeyim, Türk müziğinde vibrato çok tehlikeli bir şeydir. Aslında yoktur, yakın döneme doğru yavaş yavaş girmiştir. Yakın zamanda vardır. Bu da eserlere göre, eserlerin yeniliğine göre vibrato eklenir. Ama çok klasik eserlerde göbeğine basıp orda kalman gerekir. Bunun için de glisandolar, çarpma teknikleri, çarpma çeşitleri, saza hakimiyet girer devreye. Bunları çok dikkatli ve kombinasyonlu kullanman gerekir. Makamsal olarak çok hakim olup mesela hüzzamı çalışıyorsan o mi bemolü şak diye basman lazım. Oynatarak falan değil. Yani tambur sazı nasıl basıyor, kanun nasıl basıyorsa öyle basman lazım. Net yani. Bunlar benim görüşlerim. Çok seslilik konusunda ben çok sıcak bakmıyorum. Gerek yok. Yani dünyanın kabul ettiği, dünyanın en güzel müziği klasik batı müziği zaten var. Eğitimi de yapıyoruz. Bizim ülkemizde bunların konservatuarları var. Sen de o eğitimi alıyorsun, çalışıyorsun. Batı müziği de eskiden makamsaldı. Makamsal müziği çok sesli yapamazsın, makamsallığını kaybettirmen gerekir. Onlar bu evreden geçmiş, makamsallığını da kaybetmiş, yapmak isteniyorsa onu yaparsın. Hazır var. Bin yıl geriden aynı şeyi icat etmenin bir anlamı yok. Makamını kaybetmeden bu güzelliği, kendi müziğimizi olduğu gibi yapmak gerekir bana göre.”

EK :3 PROF. EROL DERAN İLE RÖPORTAJ

Erol Deran ise viyolonselın Türk müziğine girişı hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir;

“ Bir müzik parçası icra edilirken o müziğin tarzı ve icra edecek kişinin enstrümanının karakteristik yapısı birlikte düşünölmelidir. Viyolonsel sazı ile yapılan icranın Batı müziğindeki konumu ile Türk müziğindeki farklıdır.

Bilindiğı gibi çok sesli Batı müziğı daha önceden belirlenmiş nüanslar dikkate alınarak icra edilir. Tek sesli Türk müziğinde ise zengin melodik yapıyı icra ederken özellikle ifade sanatının üzerinde hassasiyetle durulması ön plânda düşünölmür. Bu yüzden güçlü sese sahip olan viyolonsel sazını kullanan icracının icra edeceği formun karakteristik yapısına göre enstrümanından çıkaracağı sesin cinsini, tınısını ve şiddetini iyi ayarlayıp belirlemesi gerekir. Bu taktirde viyolonsel sazı, müziğimizin her formunda yerini hak ederek alması sağlanmış olur .”

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte oluşan Çağdaş Türk müziğı anlayışı Türk müziğine has ses sisteminin yanı sıra Türk müziğı ezgilerinin tampere sistemde icra edilmesine de imkân tanımıştır. Özellikle Türk Beşleri diye bilinen Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses'in bestelerinde Türk müziğı motif ve ezgilerini tampere sistemde kullanmaları bu akımın oluşmasını sağlamıştır. Bu dönemden sonra viyolonsel iki farklı ses sisteminde ve iki farklı Türk müziğı tarzında icra edilmeye başlanmıştır. Bunlardan çağdaş Türk müziğı isminin verildiğı sistem, tamamen batı müziğı teknik davranışlarından oluşmuş olup içinde Türk müziğine ait ezgi ve ritim özellikleri barındırmaktadır. Genelde müzik eğitimi veren kurumlarda uygulanan viyolonsel eğitiminde de Türk müziğı olarak bu müzik tarzı kullanılmıştır. Viyolonselın Türk müziğindeki kapasitesinin geçmiş dönemlere göre daha iyi tanınmasından ve teknik icranın önem kazanıp ön plana çıkmasından (teknik çalımın icracıya büyük kolaylıklar sağlamasından) dolayı, günümüzde bu görüşün değıştini söyleyebiliriz. Türk müziğı otoriteleri ve icracıları

viyolonsel için artık bir Türk müziği sazi” olduğunu, diğer sazlar gibi icralarda aktif roller alabileceğini hatta solo Türk müziği icraları yapabileceğini savunmaktadırlar.

Viyolonsel için Türk müziği için vazgeçilmez bir enstrüman olduğunu vurgulayan Doç. Serdar Öztürk, “Türk müziğimizdeki yeri denilince birkaç isim vereceğim. İsmet İnönü viyolonsel çalıyordu. Bir çok devlet adamları viyolonsel çalmıştır. Viyolonsel çok güzel bir enstrüman. İnsan sesi ile örtüşen bir numaralı enstrüman. Tek sesli müzikte bası altoyu duble eder, onu verir. Türk müziği de tenor sesinin karşılığını, insan sesinin karşılığını verir. Melodiye iştirak edebilir, melodinin altyapısını çalar, melodiyi alttan zenginleştirir, güçlendirir. Ayrıca melodinin kendisini kalın sesli bir şantör-şantöz gibi çalarak bir bariton bir bas gibi çalarak ona ayrı bir renk verir. Yani viyolonsel, çok sesli Türk müziğinin vazgeçilmez enstrümanıdır. Bugün Türk müziği çok sesli de yapılıyor. Piyasada yapılıyor, konservatuardan mezun olan öğrencilerimiz yapıyorlar. Henüz daha çok seslilik Türk müziğine girmiştir diyemeyiz. Benim de çok sesli eserlerim var fakat TRT’nin bu işi eline alması lazımdır. Ben üniversite koroları kurdum. Hepsi çok sesli Türk müziği yapıyorlardı. Selahattin İçli’nin eserlerinin birçoğunu çok sesli halde konserler verdim konservatuarda. Rahmetlinin sağlığı zamanında onun takdirlerini sevincini gördüm. Çok güzel eserler hediye ettik. Yunus Emre müzikalini sahneye koydum, müziklerini yazdım, ayrıca dokuz bestekar da müzikale birer eser vererek katkıda bulundular. Onların verdiği eserler Türk müziği mensupları başta Alaaddin Yavaşca ve Selahattin İçli olmak üzere, Bekir Sıtkı Sezgin, Cahit Atasoy, Erol Sayan ve diğerleri verdiler eserleri. Onların eserlerini çok sesli hale koydum. Viyolonsel partilerine çaldırdım. Müzikale geldiler, konserlere geldiler, takdirlerini söylediler. Demek ki doğru yoldayız. Büyük ustalar bizi takdir etti ama konservatuvarın çevresinin dışına çıkamadık, öğretimde kaldık, destek bulamadık, sponsor bulamadık. Çünkü burada müzikal ve tiyatro bölümü yok. Kimin ne haddine düşmüş müzikal yazmak? Herhalde benim düştü ve konu da Yunus Emre, fevkalade bir şey. Daha sonra 1992 de ve 1997 de ikinci kez sahneye koyduk. Gene içimizde kaldı. Atatürk Kültür Merkezinde yaptık. 120 kişilik koro ve orkestrayla. Ben daha sağlıklıydım, bu kadar ihtiyarlamamıştım ve ben yönettim, hem de sahneye koyduk ama ne yazık ki çevremizin dışına çıkamadı. Şimdi Rıhtım Müzikalini yapıyoruz. Onu inşallah çıkarmaya çalışacağız. İlk önce CD’sini çıkarıyoruz. Onun hazırlığını yapıyoruz. Rıhtım Müzikali de çok sesli Türk müziğine ilk örnek. Bunun dünya prömiyerini

evvelki sene Cemal Reşit Rey de yaptık. Yine “ateş düştüğü yeri şenlendirdi, ışıklandırdı diğer yerler yine karanlık kaldı”.

Viyolonselın Türk müziğindeki yeri anlatılamayacak kadar önemlidir. Oğlum diye demiyorum Cenk Öztürk, birçok orkestra kuruluyor, paylaşılamayan viyolonselist olarak orkestraya hemen alıyorlar, onun yanına kimseyi almıyorlar. Tek başına 8-10-15 kişilik orkestralarda bir tek viyolonselle altyapıyı ve Türk müziğinin zenginliğini veriyor. Sebep çok önemli, Türk müziği literatüründe, Batı müziği literatüründe viyolonselın çalınmasının güzelliğidir. Ama bir şeyi piyasa anlamıyor, bunu ben söyleyeyim ama ben söylemiş olmayayım, viyolonsel-keman önce batı müziği sisteminde öğretilir. Çünkü bunu batılılar buldu. Bizim milli çalgımız değil bu. Ud değil, kanun değil, tambur değil bu. Kanunu batı müziği olarak öğretin demiyorum. Viyolonsel batı müziği normlarında batı müziği sistemi ile öğretilecek, vibrato dahil olmak üzere her şey. Ondan sonra Türk müziğine geçilecek. Türk müziğine geçerken de perdelerin yerleri bile değişecektir. O sebeple viyolonsel ile çalışacak kişinin batı müziği eğitiminden sonra Türk müziği eğitimini çok iyi bilmiş olması lazım. Hatta tambur ve ud çalması bile tavsiye edilir. Bağlama, kanun dahi olabilir. Bu seslerle kulaklarını Türk müziği ile doldurmak lazım. Yoksa piyasadakiler gibi viyolonseli şarkıcılar gibi batı müziğinde söyler, viyolonsel Türk müziğinde o zaman “kiyolonsel” olur. Türk müziğini çok iyi bilen makamların bilgilerini çok iyi bilen, çok iyi okuyan kimse lazım. Ben operacıyım ama Türk müziğinden Münir Nurettin’in talebesiyim, ilahiler okudum, önce Türk müziğine başladım sonra batı müziğine geçtim. Önce camiye gidiyordum sonra kiliseye gittim misali. Ama müziğin kendine has, bu çalgının kendi özelliğinde bir formasyonu, bir bilgiyi kendim edindim. Koro şefi Muhittin Sadak, o da viyolonsel çalıyordu. Bir çok meşhurlar viyolonsel çalar. Hatta ben duyuyorum yaşı geçmiş ve özel viyolonsel dersi almak için çırpınıyorlar. Çünkü viyolonsel tek başına dinlendiğinde çok müthiş bir şey oluyor. Beethoven’ın senfonilerinde viyolonselle tek ses olarak yer verir. Meşhur 9. Senfoninin şimdi AB’nin milli marşı olan o melodileri, bas ve baritonun sesleri ile örtüşerek viyolonsel partisi vardır. Dinlenmesine doyulamaz. Viyolonselın Türk müziğindeki yeri kemanın Türk müziğindeki yeri gibidir. Ama viyolonsel çalanlar piyasaya düştükleri zaman bütün melodiyi de çalmak isteyip acureteye geçmek istiyorlar. İşte o zaman arada bas seslerin ortaya çıkmasıyla, altyapının güzelliğini, biraz çok sesliliği az miktar dahi olsa söylese, en yoğun

Türk müziği sazları bir metrelik bir yükseklikteyken 10 metreye fırlar. Viyolonsel bir topluluğu mutlaka yukarı çıkarır. Eğer altyapıyı iyi yapabiliyorsak çalanın elinde, hele batı müziğinden yetişip aynı zamanda Türk müziğinin de seslerini de bildiği zaman doyum olmaz.”

Uğur Işık ise viyolonselın Türk müziğinde bas enstrüman olarak kullanıldığını ve bunun da hem bir cehalet hem de Türk müziğinin bu türden bir eksikliği varmış gibi görüldüğünü ifade etmiştir. Işık’a göre, “Türk müziği net bir müzik. Bazı müzikler öyledir. Yani adam gitarla müzik yapıyorsa yanına ille bir kontrbas koymanın manası yok. Böyle geniş bir müzik değil zaten, ortadır, mid bir müziktir. Güzel seslerimiz de ortadır. Bunların en güzel sesleri çello ile çıkar. Aslında Türk müziğine en uygun enstrüman çello bence. Hem perdesiz hem de her duygu var içinde. Mesela mehter de çalabilirsin, dini müzik de çalabilirsin, yani ne istiyorsan çal. Fantezi müziği çalabilirsin, piyasa müziği çalabilirsin bununla. O senin yakıştırmana ve kabiliyetine kalmış ama dini müzik konusunda çello müthiştir yani. Viyolonsel çok güzel solist olabilir. Eşlik ederken de viyolonselciyi ve enstrümanı rahat bırakmak gerekir. Basın ihtiyacı bir bendirle de karşılanabilir. Bu bir ihtiyaç değil. Ben Türk müziği dinlerken bas diye bir ihtiyaç duymuyorum. Viyolonsel çalıyor viyolonsel duymak isterim. Mesela biz Doğan ile müzik yapıyoruz. Ben ona hiç bas olarak eşlik etmiyorum. Bazen bir güzellik ortaya çıkıyor, bazen viyolonsel öne çıkıyor, böyle olur bu işler. Müzik bir beraberlik işi. Yani 3 viyolonsel var elimizde bir de kanun var. Kombinasyon değişir, 3 viyolonsel aynı leyi çalmaz. Türk müziğindeki yeri budur. Dini müzik çalıyorsan başka bir formatta çalarsın. Ne yapacağına bağlı. Kendini ne kadar geliştirdiğine bağlı. Onları çalıştırdım özellikle. Tonları vurguladım özellikle. İnsan gibi söyleyebiliyor enstrüman. Her şeyi yapabilir. Çok geniş bir ses sahası ve güç olanağı var. En büyük eksiklik Türk müziğinde güç meselesi, gücün eksikliğini çello ile kapatıyor. Benim fikrim budur.”

Yapılan mülakatta Erol Deran, viyolonselın Türk müziği formları icabı şeklinde kullanıldığında yerinin doldurulamayacağını, ifade ederek; “Mesela mızraplı sazlar varken bir yaylı saz olarak, görevi pes seslerde daha verimli elde ettiği için, o müzik icrasında rolü güzeldir. Yine söylemekte fayda var viyolonselın ses şiddetini iyi ayarlamak gerekir. Aslında toplum olarak çalınan tüm enstrümanları bir enstrüman olarak görebilmeliyiz. Yani çeşitli renklerle yapılan bir tabloyu düşünün, o tablonun kompozisyonu birdir. Mesela orda lüzumu olmayan kırmızı rengi çok kuvvetli kullanıyorsunuz. Viyolonselde de bu risk var. Çok iyi kullanılması gerekiyor. Kanunda da öyledir. Aslında tüm enstrümanlar için geçerlidir bu. Onun yapısını karakterini iyi bilip özümseyip icra edeceği formun da karakteristik yapısından özdeşleştirerek icra etmek, müzikal niteliğinin artması demektir. Bir enstrüman grubunda viyolonseli düşünün çok kuvvetli çalındığı vakit, kalın bir ses üstlerde yüzer bir hali vardır. Ama aslında sazların birbirine eşlik etmesi ve ben solistim diye öne çıkmaması gerekir. Burada riski az veya çok olan enstrümanlar vardır. Viyolonselın riski daha büyüktür” şeklinde konuya ilişkin görüşlerini belirtmiştir.

Müzik alanındaki bu yetkin şahıslara göre viyolonsel milli bir çalgımız olmadığından, öncelikle batı müziği normlarında öğretilerek Türk müziğine geçilmesi ve viyolonsel ile çalışacak bir sanatçının da her iki tür müziği çok iyi bilmiş olması gerekmektedir. Viyolonsel ayrıca Türk müziğinde kullanıldığında yapılan müzik tarzının karakterinin iyi bilinmesi, adapte olunması daha uygun olmaktadır. Burada üzerinde durulması gereken nokta, viyolonselın Türk müziğinin çeşitli formlarındaki karakterlerini incitmeden, özelliklerine ters düşmeden yani ses şiddetini ayarlayarak kullanılması gereklidir.

Viyolonsel her ne kadar Türk müziği ile bütünleşmiş bir saz olmasa da, gerçekte Türk müziği ile en az yüz elli yıl öncesine giden bir ilişkisi vardır. 19. Yüzyılda Osmanlıdaki batılılaşma akımı ile birlikte Türk müziğine giren viyolonselın Tanburi Cemil Bey’in saz takımlarında kullanılmasıyla birlikte müziğimizde ki yeri artarak devam etmiştir. Ayrıca Cemil Bey’den sonra oğlu Mesut Cemil’inde viyolonseli müziğimizde kullanılması Türk müziğinde viyolonsel tınısının varlığının kazanılmasını sağlamıştır. Onların yaptığı icralar bugün bizlere kılavuz olmuşlar ve Türk müziğine has viyolonsel tekniklerinin ortaya çıkmasında büyük pay sahibi olmuşlardır. Viyolonselın benimsenmesi hakkında, genel olarak bu enstrümanın Türk

müziği sazlarında bulunmayan bas ses ihtiyacını karşıladığı düşünülür ancak araştırmacı ve yenilikçi müzisyenler, viyolonselini sevdiğilerinden ve onun sahip olduğu imkânlardan yararlanmak istediklerinden viyolonsel ile bağlanmışlardır.



8. ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında Konya'nın Karapınar İlçesinde doğdu. Ailenin Nevşehir e taşınması sonucu İlköğretim ve Ortaöğretimini bu şehirde tamamladı. 2005-2009 yılları arasında Lise eğitimini Aksaray Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde tamamladı. Lise eğitimi döneminde Mehmet Andaç'tan Batı ve Türk Müziği çello, Mustafa Kışla'dan Müzik Teorisi, eğitimi aldı. 2009-2013 yılları arasında Lisans eğitimi Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesinde Müzik Öğretmenliği Anabilim dalında tamamladı. Lisans eğitimi döneminde Batı Müziği viyolonsel eğitimi Yrd. Doç. Dr. Emin Erdem Kaya ve Fulya Baykal'dan, Armoni eğitimi Yrd. Doç. Dr. Aynur Sultanova ve Yrd. Doç. Dr. Özer Kutluk'tan, Müzik Teorisi eğitimi Prof. Dr. Yusuf Akbulut'dan aldı. Lisans eğitimi tamamladıktan sonra 2 yıl süreyle İstanbul'da özel bir kolejde müzik öğretmenliği yaptı. Aynı zamanda yüksek lisans eğitimi için Haliç Üniversitesi Türk Mûsikîsi Konservatuarı'na girerek Türk Müziği teorisi ve viyolonsel icrâsı üzerine çalıştı. Burada viyolonselde ileri icrâyı Öğr. Gör. Zeynep Eren'den, Türk Müziği orkestrasyonu eğitimi ise Yrd. Doç. Dr. Naci Madanoğlu'ndan aldı. Hâlen stüdyo ve konser çalışmalarına devam etmektedir.