

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜSİKİSİNİN YAPISAL BİÇİMLENMESİ BAĞLAMINDA NOTA İCRÂ FARKLILIKLARI MESELESİ VE BİR KRİTER TEKLİFİ

Nesrin FEYZİOĞLU*

Geliş Tarihi: 16.03.2017
Kabul Tarihi: 04.05.2017

Öz

Bu makalede, aktif bir ifade formu olan mûsikînin, aynı zamanda bir kültür nesnesi olarak ele alınmasının ve sanat eseri olarak mûsikînin fizikî kavranışının ötesindeki gerçek varlığı, yani onun fikrî ve hissî muhtevasını kavrayabilmenin gereği üzerinde durulmaktadır. Mûsikî tarihimiz içinde özellikle ananevî mûsikîmizin üretim, öğretim ve icrâî söz konusu iken onun fikrî ve hissî muhtevası, birlik içindeki çokluğu, vücut bulduğu kültürün dili dikkate alınmadan çeşitli ses sistemleri ve bunları kapsayan kuramlar ortaya konmuş, denenmiştir.

Ananevî mûsikîmizde icra sırasında ortaya çıkan “yeni beste” rol sahibi bütün etkenlerle birlikte bu bağlamda çoklukta birliği oluşturan ritim, ton ve melodi gibi temel yapı unsurları bakımından, öz ve biçim ilişkisi bakımından bir sanat şubesi olarak, ananevî mûsikîmiz ölçeğinde notalama, öğretim ve aktarım yöntemi (meşk), makamsal yapı, üslup, tavır ve tarz açısından farklı yorumlarla seslendirilen eserlerin, esin, bestelenme ve oluştukları sosyokültürel şartlar, değişen dil ve veznin özellikle sözlü eserler üzerindeki etkileri, Türk dilinin metriği gibi nota-icra farklılıklarını doğuran çeşitli etkenler çerçevesinde işlenerek değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: müzik, icra, geleneksel Türk Müziği, notalama, Türk dilinin metriği

DIFFERENCES IN THE PERFORMANCE OF MUSICAL SCORES IN THE CONTEXT OF THE STRUCTURAL FORMATION OF TURKISH CLASSICAL MUSIC: A PROPOSAL OF CRITERIA

Abstract

This article underlines the need to treat music, which is an active form of expression, also as a cultural object, and to grasp the actual essence, that is to say the intellectual and emotional content, of music as a work of art, beyond its physical understanding. In the history of Turkish music, various sound systems and theories have been applied to the creation, teaching and performance of traditional music, in particular, without paying attention to the intellectual and emotional content of this music, its unity in diversity and the medium of the culture in which the music has emerged.

This study examines the “new composition” that emerges during performance, in the context of factors that create differences between the musical score and its performance, such as basic structural elements like rhythm, tone and melody, which constitute unity in diversity, the relationship between form and

* Doç. Dr.; Atatürk Üniversitesi Devlet Türk Müsikîsi Konservatuvarı, nesrinf@atauni.edu.tr

essence, music as a form of art, differences in methods of notation, teaching and transfer, structure of the melodic mode, idiosyncratic styles, manners and ways of performance, effects of inspiration, composition, sociocultural conditions, and linguistic and prosodic changes on lyrical works, in particular, and metrics of the Turkish language, among others.

Key Words: music, performance, Turkish classical music, notation, metrics of Turkish language

Giriş

I-Bir Sanat Şubesi Olarak Mûsikî

Mûsikî, sonsuz-sonlu birliğinin, özdeşliğe vardığı ilk sanattır. Kültür formları, öznedeki gerçekleşmek suretiyle kültürün dünyasını kuran aktif ifade formlarıdır. Özne bu formlar tarafından çevrelenmiş durumdadır. Bu, biyolojik anlamda bir yaşantıdan ibaret değildir. Buradaki yaşantı, organik âlemde başlayan hayatı zihnî ve ruhî olana yükselten bir yaşantıdır. Yani kültürde formlar, formların dünyası, yaşantı, özneler ve eserler bir arada bulunur.

Mûsikî, aktif ifade formlarından biri olup kültüre aittir. Neyi ifade ettiği, daha doğrusu nasıl bir zihniyet ve kavrayış biçimini yansıttığı bilinmeksizin sanat eserinin-burada müzik eseri kast edilmektedir-sadece tasviri yapılabilir Kültürün bütün ürünleri bir defada olup biten ve tamamlanan, kendi tamlığını taşıyan ve sadece kendilerinden ibaret olan şeyler değildir. Her ürün kendi duyuşallığından daha fazla bir şeydir. Ancak sadece bu özellik bir ürünün niteliklerini oluşturmaz. Fizikîlik, ruhîlik ve tarihîlik gerçekten zorunlu olarak kültür nesnesi kavramına aittir. Onlar kültür nesnesini inşa eden üç önemli unsurdur.. Bu durumda eserle özel bir ilişki ancak notanın dışına çıkmak sureti ile kurulabilir.

Türk mûsikîsi eserleri varlıkları itibariyle bizim dışımızda olmalarına ve kendilerine özgü düşünsellik taşımalarına rağmen onları bu dışımızda oluş hali içinde bir nesne olarak karşılamamız, çalışmamız durumunda, eserlerle özel bir ilişki kuramayız. Onların neyi ifade ettiklerini daha doğrusu nasıl bir zihniyet ve kavrayış biçimini yansıttıklarını bilmeksizin eserleri sadece tasvir edebiliriz. Mûsikîmizde bir eserin sadece fizikî bakımdan kavranışı başka ve daha geniş ifadeyle bir kültürün sadece algılanabilir yaşantı unsurları ile algılanışı onun duyuşsal ve düşünsel içeriğini bize taşıyamaz. Kültür ya da kültür eseri insan evreninde insanın duyuşsal ve düşünsel biçimlendirmelerinde oluşur ve farklı formlarda başka öznelere ve geleceğe nakledilir.

Geçmişe ait mûsikî varlığımızın hemen tümünde taklit hafızasının güçleri etkindir. Bu “olgular ve oluş süreçlerinde hafızanın hatıra olarak sakladığı şeyler ise ancak ruhumuza eklediğimiz ve iç dünyamızda dönüştürebildiğimiz oranda tarihîlik kazanır”. (Cassier, 2005: 110)

Klasik Türk mûsikîsinin üretim, öğretim ve icrai söz konusu iken onun düşünsel ve duyuşsal içeriği, birlik içindeki çokluğu dikkate alınmadan çeşitli ses sistemleri ve bunları kapsayan kuramlar ortaya konmuş, denenmiştir. Mûsikî tarihi boyunca keşfedilip kullanılan nota

yazıları kendi içlerinde standart olan teknik değer ve işaretlerden mürekkeptir Ancak şekillenirken sürecinde bilimsel ölçeklerin yanı sıra ait oldukları kültür de belirleyicidir. Bu durumda nota icra farklılıkları kaçınılmaz olacaktır.

Sonlu-sonsuz ya da özel-genel birliğin sonluda ya da özelde kurulması aynı zamanda çoklukta birlik demektir. Mûsıkî sanatında çoklukta birliği oluşturan unsurlar sırası ile ritim, ton ve melodidir. Nota icra farklılıklarının en önemli sebeplerinden biri de ananevî mûsıkîmizin, birlikte çokluk yasası üzerine temellenmiş olduğu çoğunlukla göz ardı edilmesidir.

Bir diğeri yeni müzikte egemen olan armonidir. Armoni, eskinin ritmik melodisine karşı konmuş bir şeydir.

Mûsıkîmizde değişen ritim yapısı, mûsıkî kültürünün Cumhuriyet Dönemi'nin müzik inkılabı ile birlikte yaşadığı önemli değişim/dönüşüm, icrada eserlerin aşırı ve eserin aslî birliğini bozan süsleme ve nihayetinde piyasa adına metalaşan mûsıkî eserleri ve bunların icra biçimleri “piyasa üslûbu”nun oluşması mûsıkîmizdeki kurum, tavır ve anlayışları tehdit etmiş, diğer taraftan kadim mûsıkîmizin aktarım yöntemi olan meşk yönteminin, notada var olanın ötesindeki yorum ve icra tarzını büyük ölçüde etkilemesi, Türk diline ait alfabetik seslerle notalamanın birbirlerinden kopuşu... gibi etkenler nota-icra farklılıklarının ortaya çıkışını hazırlayan diğer etmenler arasında yer almıştır.

a-Ritim

Mûsıkînin kendisinde yeniden özel birlik olarak kavranan çoklukta birliğin imgelemi veya reel birlik ritimdir. Sonlu-sonsuz ya da özel-genel birliğin sonluda ya da özelde kurulması aynı zamanda çoklukta birlik demektir. Ritim müzikteki müziktir.

Türk mûsıkîsinde ritim göçebe hayat ve yerleşik hayatın ayrı ayrı tasarrufları ile oluştuğu için oldukça zengin bir çeşitlilik ve içeriğe sahiptir. Mûsıkî geleneğimizdeki ritmin yapısı sonsuzun sonluya imgelemi (sonsuzun sonlu içinde ifade edilmek üzere bölümlenmesi) yönünde iken Cumhuriyet'le birlikte hayatımıza giren modern müzikte sonlunun sonsuza imgelemi yönünde yapılanmaya çalışıldığı görülür. Bu da mûsıkîmizdeki ritim birliğini tehdit etmiş, özellikle icrada ikilik başlayarak bizi metronom sorunları ile karşı karşıya bırakmıştır. Örnek verecek olursak İtrî'nin Nevâkârî'nin mevcut 8 ayrı metronomlu icrasına tanık olmaktadır.¹

Ritim müziğin niceliğe yani matematiğe ait, ölçülebilir yanını gösterir ancak müzik yalnızca nicelikten ibaret değildir. Ritmin ritim olabilmesi için onun bir şeyin ritmi olması gerekir. Ritmin bir içeriği olmalı. Bu da müzikteki tondur.

¹ bk. Erol Sayan, *Ulusal Müziğimiz Teknik Analiz ve Bestecilik*, Boyut Yay. İstanbul, 2011.

b-Ton

Ton mûsikîde niteliğe ait olan şeydir. Tonun birliği, özdeşliği de Modülasyon (geçki) adını alır. Nitelik nicelikten sonra gelerek onun biçimine bağlı olur. Geçki ritme bağlı olmakla birlikte müzik ancak onun sayesinde içeriği olan bir duyum sanatı olur ve yine bu sayede duyumun ifadesi mümkün olur. Modülasyon mûsikî eserinin bütününde egemen olan tonun özdeşliğidir. Kadim mûsikîmiz ferdi yaratmaya dayanan, bu sebeple sayısız karakterin bir arada olduğu bir çeşni mûsikîsidir. Bu durum da beraberinde sayısız yorum zemininin varlığını getirir. Mûsikîmizin bu çok yönlü biçim-içerik ilişkisi, işlenme zenginliği bile yalnız başına Batılı notalama sisteminin sınırlı biçim kapasitesi içinde daralmasına sebep olacak ve nota-icra farklılıklarının ortaya çıkmasına sebep olacaktır.

c-Melodi

Melodi (nağme-ezgi), kendi içlerinde birer birlik olan ritim ve modülasyonun (geçkinin varlık alanını daralttığını düşündüğüm için geçki yerine modülasyon kelimesini kullandım) birlikte meydana getirdikleri bir bireşimdir. İlk iki birliğin kendisinde özdeş olarak konulduğu üçüncü birlik melodidir. Ritim birinci boyut, modülasyon ikinci boyut melodi üçüncü boyuttur. Birinci boyut yoluyla müzik, kendi üstüne katlanan düşünme ve öz bilinç için, kendisiyle duyum ve yargı için, ikincisiyle duyum ve yargı için, üçüncüsüyle görü ve hayal gücü için belirlenmiştir. Melodide çoklukta birlik vardır.

Ritim mûsikîdeki müzikal olan, modülasyon resme ait olan, melodi plastik olan şeydir. Yeni mûsikîde egemen olan şey armoni olup eskinin ritmik melodisine karşı konmuş bir şeydir. Antik (ananevî) –modern karşıtlığı, ritmik-melodi-armoni karşıtlığıyla verilir. Melodide egemen olmasına karşın armonide modülasyon ve melodinin egemen olması demektir.

Melodinin kurduğu birlik, sonsuz-sonlu birliğin sonlu tabanında kuruluşu olduğu için bu, sonlu yani reel bir birliktir. Bu anlamda melodi ritmik bir melodidir, yani ritmin ağır bastığı melodidir. Oysa armonide bu birlik reel değil, tersine ideal birlik yoluyla simgeleştirilir. İkisi arasındaki bir ayrım da şuradadır. Birincide yapılan şey, bir imgeleme, ikincide ise simgelemedir. Çünkü sonsuzun sonluda imgelemine sahip olunmaz; burada ancak simgeleştirme söz konusu olabilir. Buna göre birincide açıkça çoklukta birlik, berikinde birlikte çokluk, orada art arda oluş, burada birlikte oluş vardır. Ritim ile modülasyonun bir bireşime vararak meydana getirdiği melodi, “çoklukta birliği” ifade eder. Çokluk ile birlik birbirine karşıt iki kavramdır. Çoklukta birliğin kurulması, yani imgelemi, bu karşıtlığın çözülmesi, özdeşliğe varılması demektir. Ama bu çözüm burada çokluk tabanında olmuştur. Çokluk aynı zamanda gerçek olanı, gerçekliği gösterir. O halde, çoklukta birlik, yani melodi reel bir sanat olan müziğin en reel yanında kurulmuş olan

birliktir. Ve o tonların bir art ardalığında oluşmuştur. Oysa birlikte çokluk ise söz konusu karşıtlığın birlik tabanında bir başka deyişle ideal olanda simgesel olarak varlığı demektir.

II-Sanat Eseri Olarak Müzik

Bir sanat şubesi olarak müzik sadece kendi esini ile beslenir. Şiirle şarkı arasındaki gerçek ilişki sadece gerek ve neden ilişkisi olarak tanımlanır. Müzikle şiir arasında gerekli denilebilecek bir ilişki söz konusu değildir. Ses ve imgeler ayrı iki dünyanın yan yana konmasıdır.

Ancak ananevî müsıkîmizde metin bestekârda esinin doğmasının ve beslenmesinin en büyük nedeni, vasıtasıdır. Müzik esini eserden çok önce vardır. Ancak eserin diğer parçaları ile son şeklini alır.

Kadim müsıkîmizde besteyi hatta icrayı büyük ölçüde belirleyen, etkileyen en önemli unsur söz (şiir/güfte) dür.

Bir sanat eseri en az üç safhada vücuda gelir. İlk aşama sanatsal içeriğin sanatkârın zihnî tasarrufunda olduğu tamamen soyut aşamadır. Sonra bir biçim içinde sunulma aşaması gelir bu aşamada sanatsal öz belli oranda somutlanmış kabul edilir. Ancak üçüncü aşamada icra yani beğenilmek üzere sunulması aşaması gelir ki bu, somut çerçevenin aşılması demektir. Özellikle sözlü eserlerde büyük oranda aşıldığını görmekteyiz.

Başlangıçta metin bestekârda esinin doğmasına ve beslenmesine neden olur. Müzik esini daha önceden vardır. Bestekârın ruhunun anlatımı olarak vardır. Bu esin uygun sözleri sarıp sarmalar. Ancak sözlü bir eserse sözün içindeki manayı yok sayabilecek güç düşünülemez Eserin sanatkârın zihnindeki tasarımı, bir biçim içindeki işlenişi ve icra boyutu en azından icra boyutu bazı yaptırımları beraberinde getirir. Nota-icra farklılıkları da bu üçüncü safha ile ilgilidir.

III-Geleneksel Türk Sanat Müsıkîsi Bağlamında Nota-İcra Münasebeti

a-Ananevî Türk Sanat Müsıkîsi

Bu kelime grubu ile Türk müsıkîsi ses sistemi içinde ve bu müsıkînin üslup özelliklerine sâdik kalınarak meydana getirilmiş müsıkî, bu müsıkînin dili ve onun kullanılış tarzı kastedilmektedir.

Asya Türkleri arasında pentatonizmden yedi sesli dizilere dayanan bir müsıkîyle karşılaşılmakta, bu tarz Anadolu'ya yaklaşıldıkça bilhassa Türkiye Türklerinde yerini daha geniş bir ses nizamına, makam temeli üzerine kurulmuş bir müsıkîye bırakmaktadır.

Bu değişiklikler, coğrafi değişikliklerin yanı sıra kültür ve medeniyet değişikliği ile de ele alınmalıdır. Bilhassa dikkat edilmesi gereken husus şudur: Türk milleti tarihî gelişimi içinde nispeten dar çerçeveli bir müsıkîden daha geniş ifade imkânlarına sahip değişik karakterde bir müsıkîye geçmiş, bu gelişmenin değişik seslerin bir arada kullanılmasına dayanan heterofoni ya da polifoni istikametinde değil de tek çizgili tek ezgili gibi görülen ancak birlik içinde çoklu

yapıya sahip bir mûsikî istikametinde gelişmiştir. Makam mûsikîsi polifoniden faydalanmaz nitekim sahip olduğu yapı, içinden sayısız çeşniyi doğurabilmeye muktedir bir yapıdır. Mûsikîmizin bu yapısal vasfı üzerinde ciddi çalışmalar yapılmalıdır.

Türk mûsikîsinin bir imparatorluk mûsikîsi olduğu bilgisi, sonraki gelişmenin hududunu da tayin edecek çok mühim bir faktör olarak göz önünde tutulması gereken bir husustur. Ayrıca makam mûsikîsi diye adlandırılabilir bir mûsikînin bir bakıma temel şartı bir bakıma da tabîî neticesi saymak icap edecektir. Zira “bu tarz mûsikînin yapısında çok mühim rol oynayan küçük aralıkların idraki ve birer estetik” eleman olarak değerlendirilmesi, onların ancak tek çizgi hâlinde tek birlik içinde sunulmaları ile mümkündür.” (Tura, 1988: 55)

“Çok sesliliğin bu elemanları değerlendirmesine ya hiç imkân vermediğinin ya da bunu çok başka ölçüler içinde ve çok mahdut ölçüde mümkün kılabilmişinin en çok delili ise bir zamanlar Avrupa mûsikîsinde de rastlanan bu elemanların çokseslilik hareketi içinde ta yirminci asrın ortalarına gelinceye dek terk edilmiş, bir yana bırakılmış olmasıdır.” (Tura, 1988:59-62)

Türk mûsikîsinin estetik yapı birlikleri olan makamlar, âvâzeler, şubeler, terkipler birden bire ortaya çıkmış, birden bire bir bütün hâlinde gerçekleşmiş değildir. Nazariyat ve tasnif çok daha sonralara aittir.

On beşinci asırda pek gözde bir makam olan pençgâh sonraları bir kenara bırakılmış, sebz-ender-sebz, mâverâünnehr, tûvânger isimleri bile nazariyat kitaplarından silinmiştir. Kürdilihicazkâr makamının ibdâ edildiği zamanla bugünkü şekli arasında çok farklar vardır.

Klasik Türk mûsikîsinin sözlü eserlerinde bestekârın ezgi yaratmalarının haricinde söze dayalı ilave bir ses mûsikîsi söz konusudur. Nitekim klasik mûsikînin lisanı klasik dönem Osmanlı Türkçesidir ve ahenk unsurlarının başında aruz vezni gelmektedir. “Eserlere ses mûsikîsi diyebileceğimiz bu ilave muhteşem bir lirizm oluşturmaktadır ve hâkim olan bu lirizmle mükemmel bir Gınâiyyet (şiiirin şarkı ile birleşmesi, ilişkisi) sağlanmıştır. Güfte (söz) ile nağme arasında dolayımı gerçekleştiren lirizm besteyi, şarkıyı içkin, hatta birçok klasik eserde bestenin fiziksel varlığını, daha açık bir ifade ile usûl ve makamın imkânlarını aşan bir “derûnî âhenk” mevcuttur. (Feyzioğlu, 2016: 30) Bu âhenk Batı müziğinin tanımadığı bir âhenktir ve bu çeşnili okuma ile ve bestelerin derin yapısı ile ilgilidir. Saz eserleri de dile taşınmamış sözden beslenir.

“Klasik Türk Musikisi, icrâî itibarı ile bir nüans müziğidir. Bu sebeple notaya alınması sırasında nesnelleşir. Böylece icrada yapılabilecek yorumların alanı sınırlandırılmış olur. Makamsal yapı sahip olduğu çeşitlilik nedeni ile içinden sonsuz dizi çıkarmaya uygun bir yapıdadır” (Gerçek 2008:2). “Ürün her uygulamada yeniden yaratılmaktadır. Ayrıca dönemler değiştikçe beğeni, müzikal estetiğin ilkeleri ile anlayışlar da değişir” (Gedikli 1998, akt. Gerçek 2008: 5).

b-Meşk Aktarım ve Nota-İcra Farklılıkları

Ananevî müsıkîmizde, “bir üstat tarafından musiki parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebe öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi” (Behar 1998: 24) şeklinde tanımlanan meşk yönteminin Türk müzik tarihi içinde biçim, tavır ve üslup gibi özellikleri aktarmada etkin yöntemlerden biri ve belki de en önemlisi olması, notada var olanın ötesindeki yorum ve icra tarzını büyük ölçüde etkilediği söylenebilir. Kendisi de bir musikişinas olan Sultan I. Ahmed Batı notasını ülkeye sokmak istemişse de kullanılmakta olan Arap harfleri, o zamanki notalama şeklinin karışık olması nedeniyle ortaya büyük engeller çıkarmıştır.

19. Yüzyılın sonlarına doğru, porteli Batı notasının kullanılmasını hararetle savunan bestekâr Şeyh Edhem Efendi (1890) “...Nota yalnız makamı yazar, şiveyi de birlikte yazması mümkün değildir. Hiç olmazsa beş-on defa üstadın ağzından almak zaruridir” demektedir (Behar: 1993, Sachs, 1965: 51-53)

Behar, “Sözlü kültürlerde genellikle eserlerin her zaman “harfi harfine” icrası ve aktarımı söz konusu değildir. Bu gibi geleneklerde eserin “aslı”, “esası”, ve icraya “sadakat” gibi kavramların yeri olup olmadığı da aslında çok kuşkuludur. Ortaya çıkabilecek bir sadakat kavramı sözlü geleneklerde tamamen kişisel ve çoğunlukla da hayali bir içerik kazanır. Çünkü meşk yolu ile taşındığı için aynı eserin farklı versiyonlarının karşılaştırılabileceği bir “model”, bir “asıl”, meydana yoktur. Bir eserin yorumlanan çeşitli versiyonları da icracının estetik beğenisine ya da icra sırasındaki ruh haline, dinleyicilerin sosyal konumuna veya anlık taleplerine göre oluşur. Bu da gelenek açısından hayat ve dinamizm belirtisidir. Dolayısıyla her an az ya da çok farklı yeni versiyonlar üretilebilir” (Behar 1993: 47-48). Demektedir.

Köklü bir geleneğe sahip Türk müziği ve bu müziğe ait kurum ve kavramlar, Cumhuriyet’le birlikte önemli bir değişim/dönüşüm yaşamıştır. Özünde, geleneksel değerlerle ve bu değerleri koruyarak modernleşmeyi esas alan bu dönemin çoğunlukla anlaşılamaması veya yanlış anlaşılması toplumun kültür yapısı ve anlayışı üzerinde önemli değişimlere neden olmuştur (Gökalp 2003: 191). Kültürel yaşamın her alanında olduğu gibi bu dönemde meydana gelen değişim/dönüşümden ananevî müsıkîmiz büyük ölçüde etkilenmiş, içinde geliştiği en önemli kurum olan Mevlevîhâneler de dâhil, gerek kurum ve gerekse tavır ve anlayışlar terk edilerek Batı’ya göre yeniden yapılanmaya, yeni bir hüviyet kazanmaya başlamıştır.

Behar, 19.Yüzyılın son çeyreğinde müzik icra edilen halka açık yerlerin (bahçeler, mesire yerleri, kıraathaneler, daha sonra gazinolar vs. çoğalmasıyla, olağan bir uygulama yerine “tahrifat” olarak nitelendirilen icrada eserlerin aşırı süslenmesine dayanan “piyasa” olgusu ve icrada “piyasa üslubu”nun oluşması ile birlikte, piyasada profesyonel ses ve saz sanatçılarının ortaya çıkması ve bu üslubun uygulamalarının bu döneme rastladığını (1993: 37-48) söyler.

c-Nota-İcrâ farklılıkları Bağlamında Notalama

Çok eskilere dayanan notalama, sesin belli sembollerle yazılması demektir. İlk olarak sözler, yazıldıkları yazı ile yazının sembolik harflerinin üzerine bazı işaretlerin konması suretiyle ifade edilmişlerdir. Söz konusu işaretlerin varlığından, Sümer tabletleri ve İon yazıtları aracılığı ile haberdar olmaktadır. (Özalp 2000: 214). Mûsikîmizde kesin olarak kullanıldığı bilinen en eski nota yazısı Ortaçağ başlarından itibaren İslam dünyasında da bilinen eski Yunan'ın "Harf Yazısı"dır. Günümüzde kullanılan nota şekli ile yazılış sisteminin kadim mûsikîmizde ilk defa Ali Ufkî tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Başlangıcı en erken 3.Yüzyıl olarak kabul edilen Bizans Müziğinin yazı ile ifadesi, Antik Yunan prozodi işaretlerinden oluşan çeşitli şekillere dayanmakta, aynı görev için birden fazla işaret kullanılarak kilise şarkılarının icracılarına kolaylık sağlamak ve icra sırasında duyulan hazzın pekiştirilmesi sağlanmaktaydı (Tohumcu, 2006: 22-189).

Ortaçağ ilahilerinde kullanılan "neumatik" notalama, okuma hızı ve keşişlerin kullandıkları sesler, bu seslerin yükseklikleri ya da geniz ve gırtlak gibi çıkış yerleri, titreşimli olup olmadıkları hakkında bilgi vermekten uzaktır. Bu nedenle sözlerin üzerine aşağı-yukarı yazılan ilk neumalar, melodi şeklinin özeti niteliğinde olup tam aralıkları belirlemekten uzak, çeşitli tahminler yürütülmeden bunların çağdaş notalamaya dönüştürülmesi imkânsızdır (Cook 1999: 80-81).

Sanat eserinin estetik çıktısı yani vardığı yer haz (tabii duygulanımlar)dır. Notasyon bunu gereği veçhiyle sağlamaya muktedir değildir.

Notalama ve bir adım sonrası olan müzikal yorumlama yazılı olmayan bir ibarenin icrada da yer almaması gerektiği anlamına gelmez. Dikkatli bir inceleme ile tarihî seyri içinde bütün notalama biçimlerinin bir şeyleri dâima eksik bıraktığı görülecektir. 18. Yüzyıl bestekârları bazen yazmak istediklerinin sadece iskeletini yazıp, şekillendirme ve süslemeyi, esere hayat vermeyi yorumcuya bırakmışlardır. 20. Yüzyıl bestekârlarının ise aksine istediklerini çok daha fazla ayrıntıyla belirttiklerini görüyoruz.

Cook, si'nin bitiş, do'nun başlayış noktasının tam olarak anlaşılmadığını belirterek "...Kemanda si sesi ile do sesi arasında sayısız perdenin çalınabileceğini ya da bu notaların birinden diğerine sürekli kayılabileceğini ifade etmektedir. Hint ve Çin müziğinde, müziğin etkisinden sorumlu olan şeyin genellikle notalar arası notalar olduğunu söyleyen Cook, ayrıca Hint müziğinde sıkça görülebilen ağdalı şarkı okumada bir notanın nerede başladığını, diğerinin nerede bittiğini belirlemeye çalışmanın, notanın tanımı porte notalamasına göre yapıldığı için tümüyle rastlantısal bir uygulamaya dönüştüğünü, aslında müziğin hiç de böyle işlemediğini söylemektedir (Cook, 1999: 86-87).

Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı gibi müzikle notalama arasında bir çatışmanın varlığı açıkça anlaşılmaktadır. Notasyonsuz müzik sadece yazısız toplumlara özgü değildir. Dinî müzikte notasyon önemli iken dünyevî, beşerî müzik için hafıza önemliydi. Müzik tarihinde notasyonun çokseslilik çalışmaları ekseninde vazgeçilmez bir hale geldiğini görüyoruz. Kaldı ki günümüzde Batı'daki çağdaş müzik akımları yönünden de ideal bir nota yazımı meselesi henüz çözülememiştir (Judetz, 2007: 14). İcrâkârla bestekâr arasındaki nota-icra uyumsuzluğu, geçmişten bugüne sadece teknik arayışlarla çözülmeye çalışılmıştır. Yukarıda ifade edildiği gibi bir mûsikî eserinin en önemli vasfı rûhîlik vasfıdır. Bu husus göz ardı edilerek getirilmeye çalışılan çözüm önerileri, mûsikînin işitmeye dayalı matematik kısmı olan fizikîlik vasfını ifade etmekte etkin olmakla beraber notanın musikide tek başına ideal bir bildirişim yöntemi olmadığını da önemli bir göstergesidir. Nota yazısını yazan ile notayı yorumlayan arasındaki anlamlandırma farklılıkları da ayrıca gerginlik vesilesi olmaya devam etmektedir.

Günümüz ananevî mûsikî türlerinde Batı tekniği notalamanın kullanılması ve bu müziklere ait özel sembol ve işaretlemelerin ek olarak notada belirlenmiş olduğu hâlde tüm bu araçların söz konusu müzik türlerine yabancı müzik icracılarının tamamı tarafından benzer şekilde algılanmadığına tanık olmaktadır. Ananevî mûsikîmize dair çevreler, farklı versiyon ya da notaların özellikle farklı oldukları için okuma, yorum çeşitliliği, zenginliği bakımından önemli ve değerli olduklarının kabulü konusunda yeterli farkındalığa sahip değiller. Notayı, ananevî mûsikîmizdeki biçimler, bestelenme teknikleri, yorum... vs. bakımlarından ve müzikal üretim mirasını kayıt altına alma işlevi göz önüne alınarak icrâkâra yol gösteren bir rehber oluşu bağlamında ele alan sağlıklı çalışmaların olmayışı nota-icra keşmekeşinin sürmesinin diğer nedenleri arasındadır.

Türk Müsıkîsinde besteleme belli oranda bestekârın tasavvurundaki ezgilerin bazı sembollerle notasyona taşınması anlamında karşılanmaktadır. Oysa nota ile tanışmamızdan evvel bestelemenin görünmeyen ikinci safhası da icrâkârın hafızasındadır.

Bu durumda Türk mûsikîsinde besteleme sürecinin notasyonla tamamlanan bir süreç olmayıp, Türk mûsikîsi ilkeleri ile yetişmiş icrâkârın-günümüz için Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca ve merhum Bekir Sıdkı Sezgin icrası gibi üslûbun, kadim mûsikîmizin tüm yapı, biçim özellikleri ile şekillenerek incelmış icraları ile tamamlanan bir süreç olduğunu kabul etmek ve söylemek zorundayız.

Doğaçlama (irticalen) çalmak ya da söylemek, bir anlamda “çalma ya da söyleme sırasında “yeniden bestelemek” olarak karşılanabilir. Müsıkîmizde taksim ve gazel, irticalen örnekleri arasındadır. (Sözer 1996: 224). Bu arada ananevî mûsikîmizde irticalen çalıp söyleme üzerine yapılmış çalışmalarda âşîğın irticalen söylemesi de örnek olarak verilmektedir. Hemen belirtmek gerekir ki âşîk, sadece basit ritmik ve melodik kalıplardan oluşan hatta bir yerden sonra

“hazır, belli oranda klişeleşmiş, kalıplaşmış ezgi parçacıklarını kullanır. “Bir icra sırasında ya da tek başına bir saz sanatçısının, bir makam çerçevesinde çeşitli makamlara geçkiler yapmak sureti ile gerçekleştirdiği taksim, güçlü bir makam bilgisi ve modülasyon tekniği gerektirir. Çalıcının bilgi, duygu ve müzik birikimini doğaçlama bir tarzla sergilediği taksimler, ananevî mûsikîmizin en önemli saz biçimleri arasındadır.” (Özalp 2000: 132). Aynı şekilde usta bir gazelhanın da köklü bir müzik bilgisiyle donanmış olması beklenir. Özellikle makam geçişlerinde oldukça dikkatli bir biçimde, gelenek ve üslubun kendi estetik düşüncesiyle ifadesi ve yorumu, gazelhanın ustalığını ortaya koyması ve etkileyiciliği bakımından önemlidir.

“...Gazel okumak kolay iş değildir İrticalen; sanatlı, süslü ve birbirine bağlı şakrak nağmelerle beste yapmak gibi bir şeydir. Mûsikîmizin kurallarına uygun, şedli makamlara geçmek suretiyle şaheserler yaratılır.

Doğaçlama türler, aynı zamanda müzikten alınan hazzın veya esrime uyandırmanın öncelikli elemanlarıdır. İcra sırasında yaratılan doğaçlama müzik, günümüzde yaygın biçimde kullanılmakta olan bir düzine ya da daha fazla makamın içine iyice yerleşmiş olan genel ezgi tasarımlarını takip eder. İster enstrümantal ister vokal olsun doğaçlamalar; tipik olarak, her kıtası farklı bestelenmiş olan, diğer bir deyişle strofik olmayan, yani kıta benzeri tekrarlar içermeyen yapılardır.

Müzikte, parçada yazılı olanı icra etmekle yalnızca parçanın kat yerlerinde mevcut olanı özgün bir kişilikle yeniden yaratmak arasındaki sınır tamamıyla net değildir (Fubini 2003: 46-47).

Sözer ve Özalp, Doğaçlamanın “an” içinde gerçekleşen bir sanatsal etkinlik olarak düşünülmesinin, doğaçlamanın provasının olmayacağı düşünülse de icrada sanatçının birikimleri ve sanatsal beklentilerinin öneminin göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtirler. Çünkü doğaçlama türleri, aynı zamanda müzikten alınan hazzın veya esrime uyandırmanın öncelikli elemanları olarak değerlendirirler.

Sözer ve Özalp, ritim ve biçim bakımından bağımsız fakat bir makama bağımlı olarak yapılan taksimin buna örnek olarak gösterilebileceğini, kararın, taksimin en duyarlı icrayı gerektiren bölümü olduğunu, iyi taksim yapmanın musiki ve modülasyon tekniğini iyi bilmeye bağlı olduğunu belirtmişlerdir. (Sözer, 1996: 682, Özalp 2000: 132).

d-Mûsikîmizde Nota Yazısı

Mûsikîmizde kullanılan nota yazısı başka bir mûsikîye ait nota yazısıdır. Farklı bir sistemin ihtiyaçlarına göre meydana getirilmiş bu yazı, her ne kadar bir takım tadilâtla mûsikîmizde kullanılmakta ise de bu tadilât rasyonel olmamıştır. Bu sebeple iki büyük noktada, çözülmesi günden güne zorlaşan meseleler ortaya çıkmıştır. Bu meselelerden biri Ana dizi diğeri ise Arızalar meselesidir.

Çok eski devirlerden beri, ana makam Rast olarak kabul edildiği ve ana perdelere ad olarak “Rast” cinsinin seslerinin adı verildiği hâlde, Arel ve Ezgi Batı müsıkîsinin “Do Majör”ünü Çargâh makamı addetmiş, Türk müsıkîsinde “Çargâh makamının kullanılış biçimini dikkate almaksızın ana dizi saymışlardır. Karar perdesi göz önünde tutulduğu takdirde “Kaba Çargâh” denmesi gereken bu dizi müsıkîmizde asla kullanılmamıştır.

Mahur ve Acem Aşırân makamlarının, bu dizinin şeddi sayılması da üzerinde ayrıca mesai gerektiren bir problem olarak durmaktadır. Ayrıca dördüncü perde anlamına gelen çargâhın ana makama nasıl temel teşkil ettiğini açıklamak da cevap bekleyen sorular arasındadır.

Ârızalar meselesine gelince, Batı notasındaki işaretlerin manaları bizim müsıkîmizde neye tekabül ediyor ise bunların aynen muhafazası; bizim müsıkîmizde bulunup da Batı notasıyla ifade edilemeyen nispetler için yeni işaretlerin kullanılması gerekirken, bu yapılmamış keyfi bir takım değişiklikler yeterli görülmüştür. İki müsıkîyi de bilen veya öğrenenler, aynı işareti farklı manalarda kullanmak zorunda kalmışlardır. Meselâ sol anahtarına göre beşinci çizgiye konacak – diyez’in “Acem perdesini” Mahur perdesine dönüştürmesi icap ettiği hâlde Arel ve Ezgi’ye göre bu değişiklik, ‘Evc’ perdesine tekabül etmektedir. Bu durumda, üçüncü çizgideki ‘si ‘bekar’ın, ‘fa diyez’in tam beşlisi olduğu için ‘Segâh’ sayılması icap ettiği hâlde, Arel, Ezgi, onu da ‘Bûselik’ saymaktadır (Bk Tura, 1988).

Diğer bir problem makam tarifleri ile ilgili yanlışlardır. Pek çok makamın tarifi ile icrâi da tamamen farklıdır. Müsıkîmizdeki nota-icra farklılığı problemi çok boyutlu bir problem olup tamamen yapısal biçimlenme ile ilgilidir. Ananevî müsıkîmizde sazların ses sahaları ve insan sesinin ilmî bir tasniften uzak kullanılışı,

Usûllerin yapısı ve kullanılışı ile ilgili bilgi kirliliğinin giderilemeyişi, büyük usûllerin muhtelif mertebeleri arasındaki münasebetin hemen hiçbir çalışma ve uygulamada görülmeysi, kadınlı erkekli karma korolarla, sürekli değişen akortlarla, tutarsız tempolarla, her notada gerçekleştirilen değişik nüanslarla icra edilen eserin bestelendiği dönemle hiçbir ilişkisi olmayan sazlarla hatta elektronik aletlerle, garip çokseslendirmelerle yapılan icralar, aranjmanlar... (Bk. Tura, 1988) ananevî musıkîmizin aslî yapısının gereği gibi bilinmemesinin sonuçları arasında olup her biri başlı başına nota-icra uyumsuzluklarına zemin hazırlayan sebeplerdir.

IV- Geleneksel Türk Sanat Müsıkîsinde Nota-İcra Münasebetinin Değerlendirilmesinde Türkçenin Metriği

Müsıkîmiz tıpkı edebiyatımız gibi sözlü olarak başlar. Bu sebeple yapılacak çalışmalarda özellikle de sözlü eserlerin icrâi üzerine yapılacak ilmî çalışmalarda içinden çıktığı kültür dili ve bu dile ait özellikler dikkate alınmalıdır. Ancak Türk müsıkîsinin özellikle sözlü eserlerinin icrâi ve nota-icrâ farklılıkları ele alındığında Türk dilinin metriği dikkatlerin dışında tutulmaktadır.

Oysa sesbilim (fonetik) özellikleri, onların ses değerleri, fiziği, dilbilimi ve nihayetinde müziği de ilgilendiren bir konudur.

Dil araştırmaları bağlamında Prozodi üzerine bazı çalışmalar yapılmış olsa da bu çalışmaların içerik ve işlev bakımından yeterli olduğu söylenemez. Msıkide ise bu tip çalışmalar hemen hiç yapılmamıştır. Müzik eseri somutlaşma sürecinde dille birlikte dir. Bu sebeple ait olduğu dilin yapısı ile de yakından ilgilidir. Ton, tempo, ritim gibi müziğe ait gibi görünen kavramlar öncelikle dilde mevcuttur. Türkçenin de ezgi bakımından zengin bir dil olduğu söylenebilir. Çünkü hecelerin uzunluk ve kısalığını esas alan süre vurgusu Türkçede şiddet vurgusu ile birlikte bulunur. Ayrıca vurgu-zaman vezninin de kullanıldığına dikkat çekmektedir. rnek:

Taņ / teņri / kelti

Taņ / teņri zi / kelti

Turuņlar / kamağ begler / kadaşlar

Krgme / kn / teņri,

Siz / bizni / kzediņ

Krnğ / me-ay / teņri

Siz / bizni / kurtgariņ (Börekçi, 2005)

Ancak tarihî süreçte özellikle Türk msıkisinin bu kültürel bağlamın dışında tutulması bazı usûl hatlarının oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Ananevî Türk msıkisinin lisani hem z Türkçe hem de Osmanlı Türkçesidir. Uzun/vurgulu, kısa/zayıf hecelerden kurulu kalıpların yinelenmesiyle oluşan Aruz ls şiir dilinin metriğini değiştirmiştir. Dilin lye uymadığı yerde ya Arapça ve Farsça kelimeler kullanılmış ya da Türkçe kelimeler uzatılmış, vurgu ve perdeleri değiştirmiş, bu durum hem Türk şiirine hem de Türk msıkisi eserlerine l kusuru olarak yansımıştır. Bu kusur da hem bestekârın sözlü eser besteleme hem de icrâkârın seslendirme sürecini olumsuz yönde etkileyerek nota-icrâ farklılıkları sonucunu doğurmuştur.

Türkçe yazılmış bazı şiirlerde her hece eř-süreli, fakat vurgulu heceler eşit aralıklarla dağılmadıklarından, Divan edebiyatıyla gelen aruz kalıplarına, z Türkçe kelimelerin aşamasında bazı zorlukların ortaya çıkması kaçınılmaz bir durumdur. z Arapça olup sonradan Farsçaya giren ve işlendikten sonra Osmanlı sarayınca benimsenen aruz kalıplarında hem ünlü uzunluğu hem de vurgu söz konusudur. Örneğin “f-il-tn” kalıbında hece uzunluğunu belirleyen uzun ve kısa ünlüler bir yana, vurgulu heceler değişmez. Bir dizede bu kalıp birden çok kullanılınca, vurgulu heceler de eşit zaman aralıklarıyla yenilenir.

“ken-d-y-ken/d- g-ren ken/-d bi-le”

F- i- l- tn f- i—l- tn f- i- ln

Türkçe sözcük kullanarak bu kalıplardan oluşan bir ölçüyle şiir yazmak hem ünlü uzunluklarını hem de vurguların yerini değiştirmek demektir. Böyle bir eser, kâğıt üzerinde anlaşılabilir, okunduğunda kulağı tırmalar. Bu yüzden Orta Türkçe ve Osmanlı Türkçesine eylem, özellikle yardımcı eylemler dışında, Arapça ve Farsçadan sözcük alınmasında süre-birimleme (ritim) anlayışının da payı olmuştur. Aruz kalıplarını benimseyen saray ekinin (Arapça, Farsça) sözcük alımını gerektirmesine karşılık Türkçe konuşma dilinin ölçülenmesi ozan yabancı sözcük almaya zorlamamıştır. Bu nedenle ozan kaynaklı söz varlığının ezgiyle birleşmesi ve icranın kusursuza yakın olması dikkate değerdir.

Aruz kalıplarında uzun ünlülerin varlığı ikinci bir yabancılaştırıcı nitelik olarak değerlendirilebilir.

Mûsıkî alanında verilen eğitim çerçevesinde aruz kalıplarında yer alan uzun ünlülerin varlığı gibi durak, sürebirimlemeye dair bilgilere de hemen hiç yer verilmemektedir. Birçok sözlü eser, bestesinde ve icrâsında tespit edilen bilgi eksikliğinin somut örnekleri görülmektedir. Bestelemeye çok önemli olan bu husus icrâ için de aynı öneme sahiptir.

Türkçede duraklama cümlelerin bilgi yapısına bağlı olup, anlam birliklerinden bağımsız duraklama yapılamaz.

Türkçe bir metinde duraklama,

a-soluk almak için,

b-sözdizimine dolayısıyla yoruma açıklık kazandırmak için yapılır.

Konuşma süresini bölen süre-birimleme (ritim), durak (pause) ve duraksama (hesitation) işlemlerinden yalnızca birincisi dilin yapısı ile ilgilidir. Anadili edinilirken ilk öğrenilen ve en kalıcı olan o konuşma dilinin birimlenmesidir. Söylenilenin doğru anlaşılması birimlemenin doğruluğu ile yakından ilgilidir. Ne var ki yabancı dil öğretiminde birçok anlaşmazlıkların kaynağı olmasına karşın, süre-birimleme (ritim) öğretimine çok az ya da hiç yer verilmez.

Türkçede ezgileme “yüksek perdeden alçak perdeye doğru inen” Türk müsıkîsinin özellikleri ile aynıdır. Türkçede ezgili dilimleme (ritim) sözcük vurgusu ile belirlenir. Türkçede düz, çıkan, inen, (çıkıp düşen, düşüp çıkan) perde değişimleri söz konusudur tıpkı makam seyirleri gibi. İşlev birim çözümlemesinde, (Türkçede cümle= cümle+ezgi.)ezgi bir cümle düzeyi işlevsel birimi olarak kabul edilir (Demircan,164).

Sonuç

Mûsikî aktif bir ifade formu olup bir kültür nesnesi olarak ele alınması ve ayrıca sanat eseri olarak da fizikî kavranışının ötesindeki gerçek varlığı ile yani fikrî ve hissî muhtevası ile kavranması gerekir.

Sonsuz-sonlu birliğinin, özdeşliğe vardığı ilk sanat olduğu için kültür nesnesini inşa eden fizikîlik, ruhîlik ve tarihîlik söz konusudur.

Bu durumda eserle özel bir ilişki ancak notanın dışına çıkmak sureti ile kurulabilir.

Nota yazıları şekillenirken bilimsel ölçeklerin yanı sıra ait oldukları kültür de belirleyicidir. Bu durumda nota icra farklılıkları kaçınılmaz olacaktır.

Ananevî mûsikîmizin, birlikte çokluk yasası üzerine temellenmiş olduğu gerçeğinin göz önünde bulundurulmaması nota icra farklılıklarının en önemli sebeplerinden biridir. Eskinin ritmik melodisine karşı konmuş olan ve bize tamamen yabancı bir kültürün müzikal verileri üzerine sistemleştirilmiş armoni bir diğer sebeptir.

Tarihî süreçte gerçekleşen sosyo-kültürel değişim ve dönüşüm sebebiyle mûsikîmizde değişen ritim yapısı, zamanla oluşan piyasa üslubu, mûsikî icrâ mekânları, değişen zevk, estetik beğeni nota-icrâ farklılıklarına ve metronom değişikliklerine yol açan diğer önemli sebepler arasındadır.

Kadim mûsikîmizin aktarım yöntemi olan meşk yönteminin, notada var olanın ötesindeki yorum ve icra tarzını büyük ölçüde etkilemesi, Türk diline ait alfabetik seslerle notalamanın birbirlerinden kopuşu... gibi etkenler nota-icra farklılıklarının ortaya çıkışını hazırlayan diğer etmenler arasında yer almıştır.

Notanın, ananevî mûsikîmizdeki biçimler, bestelenme teknikleri, yorum...vs. bakımlarından ve müzikal üretim mirasını kayıt altına alma işlevi göz önüne alınarak icrakâra yol gösteren bir rehber oluşu bağlamında ele alan sağlıklı çalışmaların olmayışı nota-icra keşmekeşinin sürmesinin diğer nedenleri arasındadır.

Sözlü kültürlerde genellikle eserlerin her zaman “harfi harfîne” icra ve aktarımının mümkün olmaması, bu gibi geleneklerde eserin “aslî”, “esası”, ve icraya “sadakat” gibi kavramların söz konusu olamayışı, olsa bile sözlü geleneklerde tamamen şahsî ve çoğunlukla da tasarıma dayalı bir içerik kazanması, meşk yolu ile taşındığı için bir eserin farklı versiyonlarının karşılaştırılabileceği aslî bir modelin olmayışı, bir eserin yorumlanan çeşitli versiyonlarının da icrâkârın estetik beğenisine ya da icrâ esnasındaki ruhî durumuna, dinleyicinin sanatsal hazır bulunmuşluğuna, alımlama biçimine, veya taleplerine göre değişiklik göstermesi de başlı başına nota-icra farklılıklarının sebepleridir.

Doğru icrâ, icrâ gerçekleştirilecek eserin üslûp özelliklerine riayet edilen, o özellikleri ve onlarla birlikte, eserin bütün inceliklerini, gizli güzelliklerini ortaya koymaya çalışan, eserin

muhtevasını ve bu muhtevada yatan gizli manayı dinleyiciye en iyi şekilde ulaştırmayı amaçlayan icrâdır. Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıdkı Sezgin... icrâları gibi.

Dilin yani Türkçenin metriğinin dikkate alınmadığı, Türkçede ezginin katılmadığı çalışmalar olmadan nota-icra farklılıkları bahsi gereği gibi değerlendirilemeyecektir.

Bu bağlamda müsıkîmizde nota icra farklılıkları değerlendirilirken sözlü eserler ve saz eserleri üzerinde ayrı ayrı durulmalı ve değerlendirmeler her iki kategorinin üretim ve tüketim süreçleri ve bağlamları göz önüne alınarak yapılmalıdır.

Bir sanat eseri ile onu idrak eden arasındaki münasebet belirleyicidir. Sanat eserinin taşıdığı mana haz dışında bilgi ile (ait olduğu dilin, kültürün birikimi kastedilmektedir) de ilgilidir.

Geleneksel Türk sanat müsıkîsi şahsî üslûpların müsıkîsidir, onu ortak bir üslûp algısı ile karşılamak tehlikeli bir hareket olup temel karakterini tehdit eder. Batı kültürü kaynakları tükendiğinde çeşitli yabancı kültürlerle açılarak hatta o kültürleri sömürerek yeni soluklar alır ve kendini yeniler. Mühim olan Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin gerçekleştirdiği gibi yerli öz kültür üzerinden yenilenmektir.

Müsıkî tarihi boyunca keşfedilip kullanılan nota yazıları kendi içlerinde standart olan teknik değer ve işaretlerden mürekkeptir. Bu şekillenme sürecinde bilimsel ölçüklerin yanı sıra ait oldukları kültür de belirleyicidir. Bu durumda nota icra farklılıkları kaçınılmaz olacaktır.

Türk müsıkîsinin Türkçenin yapısı ve tarihî gelişim sürecinin dışında tutulması bazı usullerin hatâlı kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Bu tarihî süreçte Türkçe kelimeler, uzatılmış, vurgu ve perdeler değişime uğramış, bu durum da hem Türk şiirine hem de Türk müsıkîsi eserlerine ölçü kusuru olarak yansımıştır. Bu kusur da hem bestekârın sözlü eser besteleme hem de icrâkârın seslendirme sürecini olumsuz yönde etkileyerek nota-icrâ farklılıkları sonucunu doğurmuştur. Buna karşılık Türkçe konuşma dilinin ölçülenmesi ozan yabancı kelime almaya zorlamamıştır. Bu nedenle de ozan kaynaklı söz varlığının ezgi ile birleşmesi ve icranın kusursuz oluşu dikkate değerdir.

Kaynaklar

Akverdi, Hamdi (1953). *Sanatta Yaratma*, Ankara: Millî Eğitim Basımevi.

Bailey, Derek (1998). *Doğaçlama* (çev.: Ali Bucak), İstanbul, Pan Yayıncılık.

Bartok, Bela (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* (çev.: Bülent Aksoy), İstanbul, Pan Yayıncılık.

Behar, Cem (2005). *Musikiden Müziğe*, İstanbul, YKY.

Behar, Cem (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*, İstanbul, AFA Yayınları.

- Börekçi, Muhsine (2005), “Türkçede Vurgu-Tonlama-Ölçü-Anlam İlişkisi”, *Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 12, (187-207).
- Cassier Ernst (2005), *Kültür Bilimlerinin Mantığı Üzerine* (çev.: Milay Köktürk), 1. Baskı, Ankara.
- Cook, Nicholas (1999). *Müziğin ABC'si* (çev: Turan Doğan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Demircan, Ömer,(2001), *Türkçenin Ezgisi*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniv. Yay.
- FeYZioğlu Nesrin (2016), “Prof.Dr. Alâeddin Yavaşca'nın Eserlerinin Estetik Temelleri: Öz-Biçim İlişkisi, Tem İlerlemeleri”, *Türk Müziğine Yönelik Çeşitli Tespitler* (haz.: Ünal İmİK), İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Fubini, Enrico (2003). *Müzikte Fırat Genç*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gedikli, Necati (1998). “Geleneksel Musiklerimizde Kuram-Edim İlişkisi ve Yöntem Sorunu”, IV. İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, Ankara 1998.
- Gerçek, İ. Hakkı (2008). “Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* Sayı: 38, s.151-158.
- Judetz, E. Popescu (1998). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları* (çev.: B. Aksoy), İstanbul: Pan Yayıncılık
- Kagan, Moisej (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özalp, M. Nazmi (2000). *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Sachs, Kurt (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi* (çev.: İlhan Usmanbaş), İstanbul: Devlet Konservatuarı Yayınları.
- Sözer, Vural (1996). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stokes, Martin (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı* (çev. Hale Eryılmaz), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şen, H.Oral (2003). *Sadeddin Kaynak*, Ankara: TRT Müzik Dairesi .
- Tohumcu, Z.Gonca (2006). *Müziği Yazmak*, İstanbul: Nota Yayıncılık .
- Tura, Yalçın, (1988) *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, Pan Yay. 1. Baskı.