

Araştırma Makalesi

Türk makam müziği vokal performanslarında Avrupa merkezli etkileşim mekanizmaları: 20. yüzyıl örneği

Murat Birer¹

Müzikoloji Bölümü, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 3 Ocak 2024
Kabul: 17 Mart 2024
Online Yayın: 30 Mart 2024

Anahtar Kelimeler

Batılılaşma
Ses icrası
Şan
Tavır
Türk makam müziği
Üslup
Vokal müzik

Öz

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, makam müziği geleneklerine farklı fikir çatıları üzerinden yaklaşılması ve estetik açıdan kararlılıkla yeni düzenlemelerin getirilmesi adına önemli bir aşamadır. Cumhuriyetin sağladığı avantajlar ve Avrupa medeniyetlerini fıkırsel açıdan merkeze alan inkılaplar eliyle gerçekleşen yenileşme hareketleri, Türk müziğinin kuramsal ve pratik/performatif alanlarında geleneksel anlayışlardan yer yer ayrılan yeni biçimsel hatlar oluşturmuştur. Özellikle Klâsik Türk müziği vokal icracılığında önceki yüzyıldan farklı bir perspektif oluşturan kimi uygulamaların, geleneksel bir müziğin özüne elden geldiğince büyük müdahalelerde bulunmadan, daha Avrupaî bir tarzda sunulması prensibine/idealine giden yolda dikkat çekici perspektifler oluşturduğu söylenebilir. Müzik kuramından, eğitim-öğretime, ses kullanım tekniklerinden diksiyona, üslup ve tavır anlayışlarından solo ve koro icracılığına uzanan geniş çaplı düzenlemeler, radyo, konservatuar ve klâsik korolar eliyle pratiğe dökülebilmüş, hem kurumsal hem de bazı kişisel girişimlerle desteklenerek icracılığın seyrini etkileyen yeni estetik anlayışların yerleştirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu tarihsel seyrin Türk vokal müziği özelinde estetik açıdan yeniden “okunması”, bu çalışmanın da temel inceleme konusu ve araştırma amacı olarak müzikoloji ekseninde son derece zengin malzemeler sunmaktadır. Bu bakımdan makale, konunun genel kapsamı ve özgün doğası gereği nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli ekseninde ele alınmış; ilk elden yazılı dokümanların taranması, bu yolla konunun etrafıca, bütüncül bir perspektifte ve karşılaştırmalı bir bakış açısıyla araştırılması aşamaları, çalışmanın ana odağına yerleştirilmiştir. Temel yazılı kaynaklardan hareketle oluşturulan fikir çatılarının, duysal malzemelerle somutlaştırılması, desteklenmesi, karşılaştırılması ve doğrulanması fikri makale boyunca göz önünde tutulmuştur. Buradan hareketle vokal müziğin icra boyutunda klâsik mûsikî ekseninde geçirdiği “evrim”in başlıca fıkırsel dayanağı olan Batılılaşma hareketlerinin, Türk müziği tarihinin eksik bir araştırma kolu olan icracılık boyutuna farklı bir perspektif getireceği düşünülmektedir.

2822-3195 / © 2024 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Birer, M. (2024). Türk makam müziği vokal performanslarında Avrupa merkezli etkileşim mekanizmaları: 20. yüzyıl örneği. *Türk Müziği*, 4(1), 57-67. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10868663>

Giriş

Türk makam müziği² gelenekleri³, estetik ölçütleri zaman, mekân, toplum ve icra bağlamlarına göre çeşitlilik gösteren, kozmopolit bir coğrafyanın ürünüdür. Bu coğrafyanın kültürel gelişim mekanizmaları, merkez şehirlerde, özellikle

1 Araştırma Görevlisi, Dr., Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzikoloji Bölümü, Kastamonu, Türkiye. İletişim: 0534 322 38 32 e-mail: birmurader@gmail.com ORCID: 0000-0002-0146-1453

2 Yaklaşık son 20 yıldır akademik çevrelerde Klâsik Türk Müziği, Geleneksel Türk Sanat Müziği gibi kavramlara alternatif olarak kullanılan *Türk Makam Müziği* tabiri, pek çok araştırmacıya göre, taşıdığı makamsallık vurgusu ile Türk halk müziğini de kapsayan, halihazırdaki klâsik müzik eksenli kullanımlarından daha geniş ve bütüncül bir çalışma sahasına işaret etmektedir. Bununla birlikte bu çalışmanın odak noktası bütünüyle klâsik Türk müziği eksenlidir. Bu bakımdan çalışmada yer yer klâsik Türk müziği, yer yer de Türk makam müziği tabirlerinin kullanılması, tamamen bu anlam nüansını hissettirmek ve ayrıca Türk müziğinin klâsik yoldaki beste ve icra versiyonlarına vurgu yapmak içindir. Bu kavramın yaklaşık son yirmi yılda akademik çevrelerce yaygın olarak kullanımı, ağırlıklı olarak klâsik Türk müziği bağlamını yansıtsa da günümüzde Türk halk müziğinin de makam müziği temelli olduğu fikrinden hareketle her iki müzik türüne birden atıf yaptığı/yapması gerektiği yönünde fikir beyan eden akademisyenler artmaya başlamıştır. 2022 yılında çıkan *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları* isimli kitabın başlığında özellikle “makam” kelimesi, bu gerçeğin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

3 Lûgatte “Asırlar boyunca nesilden nesle geçerek gelen ve bir topluluğun fertleri arasında sağlam bir bağ, ortak bir ruh meydana getiren her türlü âdet, alışkanlık, davranış biçimi ve kültürel değerler, örf, an'ane” (Ayverdi, 2006, s. 1023) şeklinde karşılanan “gelenek” kelimesine, Türk müziğinde son derece köklü bir geçmişli olan,

Osmanlı İmparatorluğu'nun baş şehri olan İstanbul'da, sosyokültürel açıdan derin ve çok yönlü etkileşimlerden beslenerek, yerleşik şehir zevkinin geliştirilmesine zemin hazırlamıştır (Aksoy, 2009). Kültürel olguların yüzyıllar içinde şehrin kimliğini ele veren ortak bir geleneğe dönüşmesi sürecinde, şehir folklorunun önde gelen yapı elemanlarından biri olan vokal müziğin, bariz bir ifade aracı olarak, toplumun bilinçaltını aynalaması bakımından dikkat çekici bir konumda olduğu, tarihsel açıdan gözler önündedir.⁴ Dolayısıyla toplumsal kimliği oluşturan göstergelerden biri olarak değerlendirilebilecek bu geleneğin, icracılık perspektifinde, dönüşen toplum düzenine paralel biçimde, yeni ifade olanaklarına alan açması kaçınılmaz olarak bir tür yenilenme sürecini de beraberinde getirmiştir.⁵ Bu bağlamda, Cumhuriyet'le birlikte, özellikle Batılı ölçütler üzerinden yeni estetik ifade araçlarının denendiği ve hatta zamanla yerleşiklik kazandığı bir disiplin alanı olarak bu sanatın, eski ile yeni arasında bir köprü işlevi gördüğü gerçeği su götürmez.⁶

Sözlü kültürel unsurların baskın şekilde hissedildiği Osmanlı toplum yaşamında, doğası gereği sözel aktarım yöntemleriyle kendini var eden müzik sanatı, söz unsurunun ezici üstünlüğüne paralel olarak, tarihin hemen her döneminde, vokal müzik gelenekleriyle daha yoğun ve karmaşık bir temas içinde gelişimini sürdürmüştür. Bu bakımdan, vokal icra geleneklerindeki dönüşüm dinamikleri, toplumsal dönüşümün izdüşümlerini takip ederken, son derece özgün ve dikkat çekici veriler sunmaktadır.⁷

Osmanlı dönemi Türk müziği eserleri, makamsal icranın öznel yapısı gereği nota ile birebir betimlenemediğinden, ses kayıt teknolojilerinin geliştirildiği 19. yüzyıl sonlarına kadar, vokal performansın estetik özellikleri hakkında bütüncül ve tatmin edici düzeyde bilgi edinilememektedir⁸ (Behar, 1992). Bunda, eserlerin nesilden nesle aktarımının, meşk adı verilen şifahî bir eğitim anlayışı/"felsefesi" üzerinden gerçekleştirilmesinin payı büyüktür (Behar, 1987). Bununla birlikte geleneğin ilk sesli kayıt örnekleri önceki yıllara/yüzyıllara ait yazılı belgelerle karşılaştırılarak incelendiğinde, müziğin form yapılarına göre niteliksel bazı farklılıklar göze çarpsa da devrin ünlü sanatçılarından, sözlü icra zevkleri açısından ortak bazı estetik değerlere sahip oldukları ve yerleşik bir icra geleneğini devam ettirdikleri fikri ilk bakışta ağırlık kazanmaktadır. (Birer, 2023) Bu ortak niteliklerin sonraki yıllarda, dönüşen toplum dinamiklerine paralel olarak, dikkate değer biçimde törpülenerek değişikliğe uğradığı, ses icra tarihi açısından takip edilebilir, yakın bir zaman dilimine işaret etmektedir. Müzikte standartlaşmanın farklı versiyonları üzerinden yeni bir kalıba oturtulan bu icra anlayışı ile bilhassa Radyo yayınlarında, gelenekte bariz şekilde icraya dahil edilen öznel nitelikler eskiye oranla oldukça azaltılmış, doğaçlamaya alan açan farklı süsleme elemanlarının kullanımında gözle görülür bir sadeleşme yoluna gidilmiş, akortlar pestleştirilmiş, hafız tavrından uzaklaşılarak şan disiplininin temel düzeyde istifade eden bir teknikle şarkı söylemenin önü açılmış, çoksesli Türk müziği fikrine hizmet edebilecek bir ses sisteminin doğal sonucu olarak, perde frekanslarında değişikliğe gidilmiş, farklı meşk kanallarıyla repertuara katılan nota versiyonları zaman içinde tektipleştirilmiş ve meşk yerine nota ile eğitim zorunluluğu getirilmiştir (Behar, 1987). Sonuç olarak gerek bireysel, gerek kurumsal düzeyde "Millî; ama Batılı" bir anlayışa göre kendine çeki-düzen verme zorunluluğu duyan Türk müziği sanatçıları, bu incelikli sanat geleneğinin 20. asrında⁹, Avrupa ve Amerika'daki keskin sanatsal dönüşümler derecesinde olmasa da, estetik zevkin gözle görülür şekilde değişime uğratıldığı, makam sınırları içinde yeni bir estetik anlayışın yaratıcısı olmuşlardır (Aksoy, 2008). Bu yeni estetik anlayışın 20. Yüzyıldaki izdüşümlerinin Türk makam müziği özelinde araştırılması, bu çalışmanın

hem dini hem de dindışı türlerde yapılan meşkların başlı başına bir örnek olarak gösterilebileceği açıktır. Klâsik müzik örneklerinin icra edildiği meclisler bir yana, yine, müziknin etkin şekilde kullanıldığı, özgün bir repertuarı ve farklı ritüelleri olan tarikatlarda icra edilen "müsiki", cami alanına özgü "müsiki", eğlence işlevine hizmet eden müzik ve mehter müsikisi alanı, her biri "asırlar boyunca nesilden nesle" aktarılan "kültürel değerler" olarak, müstakil birer "gelenek" oluşturacak zengin birer altyapının ürünüdür (Behar, 2016).

⁴ Müzik-toplum ilişkisinin bu çift yönlü etkileşim sürecine doğrudan veya dolaylı olarak değinen yazarlar arasında Platon, Aristoteles, Konfüçyüs gibi ünlü antik çağ filozofları kadar, Max Weber, Theodor Adorno, Georg Simmel, Alfred Schütz gibi daha yakın dönemlerde yaşamış ünlü sosyologlar da anılmaya değerdir (Ayas, 2015).

⁵ Bu yenilenme sürecini Radyo ekseninde betimleyen iki önemli kaynak için bkz. Yazgan, 2006; Kütükcü, 2012.

⁶ Batılılaşma sürecinin "eski ile yeni arasında bir köprü oluşturduğu" ve "yeni ifade olanaklarına alan açtığı" savlarına mesafeyle bakan yazarlar da mevcuttur (Tanrıkorur 2003 ve 2004, Ayas, 2014).

⁷ Bu zengin veriler, konuya sosyolojik bir arka plân oluşturduğundan ayrı bir literatür okuması ve çalışma tekniği gerektirmektedir. Bu bakımdan konunun toplumsal boyutlarıyla kurulabilen açık bağlantıları, yüklü içeriğinden dolayı çalışmanın kapsamını son derece açacağından, bu makalede kapsam dışı bırakılmış; sadece bu bağlantı noktalarının önemine vurgu yapılarak, bu alanda yapılacak yeni çalışmalar için bir arka plân oluşturulmuştur.

⁸ Bununla birlikte yüzyıllara göre Osmanlı dönemi vokal icra pratikleri hakkında belli bir sınırdan da olsa bilgi veren yazılı kaynaklar mevcuttur. Bu kaynakları birleştirerek kapsamlı yorumlar getiren öncü bir çalışmadır (Tuncel, 2019).

⁹ Türk müziğinin 20. Yüzyılına ait müstakil çalışmalar, azımsanmayacak boyutlardadır (Rona, 1970; Tanrıkorur, 2004; Aksoy, 2008; Akkaş, 2015; Akıncı, 2019).

da genel kapsamını ve temel amaçlarını belirlemektedir. Bu kapsamda çalışmanın problem cümlesi şu temel soru etrafında şekillendirilmiştir: “20. Yüzyılda Türk makam müziği vokal performanslarında Avrupa merkezli etkileşim mekanizmaları müzikolojik açıdan nasıl irdelenebilir?”

Yöntem

Araştırmada nitel araştırma yöntemi temel alınmış, ayrıca bu kapsamda çalışmanın ana hatları, betimsel araştırma ve tarama yöntemleri ile desteklenmiştir. Ek olarak; gözlem, doküman/kayıt incelemesi ve belgesel kaynak taraması yöntemleri, temel veri toplama teknikleri olarak benimsenmiştir. Araştırmanın ana problemine uygun olarak, konuya tarihsel çerçeveden yaklaşılması dolayısıyla kitap, tez, makale gibi alanyazına özgü temel yazılı kaynaklar merkeze alınmış, yeri geldikçe bazı nota örneklerine de başvurulmuştur. Konunun tarihsel olduğu kadar duysal bir sanat olan müzik alanını da kapsıyor olmasından hareketle yazılı bilgilerin plâk, radyo ve CD kayıtlarıyla desteklenmesine özel bir önem verilmiş, bu yolla elden geldikçe karşılaştırmalı bir bakış açısı oluşturmaya gayret edilmiştir.

Konu başlığı içinde yer alan “Avrupa merkezli etkileşimler” bahsinin kültür eksenli ve sosyal-bilim tabanlı bir başka hattı daha bulunmaktadır. Bu çalışmada, gerek konunun ele alınış biçimi, gerekse araştırma teknikleri ve yöntemleri açısından daha farklı bir yol haritası çizilmiş, konunun tarihsel ve müzikolojik eksenini merkeze alınmış ve alan hakkaniyeti öncelendiğinden, sosyolojik ve sosyokültürel zemini alan uzmanlarına bırakılmıştır.

Bulgular

Bu bölümde klâsik Türk müziği özelinde Cumhuriyet dönemi ve sonrasında vokal performans pratiklerini etkileyen süreçlere odaklanılmış ve altı başlıklarda, konunun Batılılaşma fikri çerçevesindeki temel parametreleri etrafıca masaya yatırılmıştır. Söz konusu alt başlıklar; müzik kuramı, yeni koral icra anlayışı, solo icra alanındaki gelişmeler, kadın solistler, sahne müziği ve bestecilik merkezinde ele alınmıştır. Bununla birlikte özellikle konunun kapsam derinliği gereğince şan tekniği, diksiyon, ses tınısı, öğretim yöntemleri, teknolojik gelişmeler gibi Batılılaşma ile direkt olarak bağlantı kurulabilecek detaylarının da yeri geldikçe üzerinde durulmuştur. Buradan hareketle bugün de etkileri kimi müzik çevrelerinde devam etmekte olan yeni bir icra dilinin ve gramerinin Türk müziğinde benimsenmeye başladığı, geleneğe özgü varyasyonlu icranın belli istisnaî isimler dışında¹⁰ son derece kısıtlı kaldığı, hafız ağzı icranın törpülediği, artikülasyonun yeniden düzenlendiği; bununla birlikte icra birliğini önceleyen, şan ve nota/solfej uygulamalarının merkeze alındığı, sade ve nüanslı bir “klâsik” icra tarzının ön plâna alındığı ilk bakışta/duyuşta fark edilebilmektedir. (Aksoy, 2008)

Müzik Kuramı Alanı

Türk makam müziğine yönelik Batı disiplininin beslenen ilk sistematik ve bilimsel çalışmaların başlatıldığı Osmanlı Devleti’nin son dönemleri, makamsal icra boyutlarının bambaşka perspektifler kazandığı Cumhuriyet sonrası vokal icra anlayışları için bir yandan yeni bir anlayış getirirken, diğer yandan da icra-kuram uyumsuzluklarının artmasına alan açmış görünmektedir.¹¹ Bilhassa yaygın söyleme göre, son devrin önde gelen bazı entelektüel Mevlevî şeyhlerinin yönlendirmeleriyle “modern” müzikolojinin ve müzik teorisinin temellerinin atıldığı bu süreçte (Öztuna, 1990), Rauf Yekta Bey başta olmak üzere¹², Suphi Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel gibi geleneğe hem içeriden hem de dışarıdan bakabilen devrin dikkat çekici müzik otoriteleri eliyle gerçekleşen ilk müzikbilimsel çalışmalar¹³, etkileri günümüze dek hissedilebilen yeni bir müzik anlayışının işaretlerini vermiştir (Öztuna, 1990). Bu açıdan “modern” Türk müziği nazariyatının bir nevi simgesi olarak gösterilen Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi, geleneksel açıdan eski icra pratiklerine göre daha sınırlı bir ses ve makam algısının yerleşmesine alan açsa da (Tura, 1988), aynı zamanda makam müziğine farklı anlayışlar getirmiştir. Tonal müziğe yakınlaşmaya ve Türk müziğine uygun bir armoni/kontrpuan sistemine temel oluşturmaya yönelik amaçları da olduğu varsayılan bu yeni müzik sistemi, haliyle geleneğe aykırı olduğu saptanan kimi

¹⁰ Bu isimlerin başında Münir Nurettin Selçuk ve Safiye Ayla’nın ön plâna çıktığı noktasında günümüzde de pek çok otorite birleşmektedir (Birer, 2023; Bardakçı, 2017; O’Connell, 2022).

¹¹ Türk müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi üzerinden icra-kuram uyumsuzluğuna işaret eden örnek kaynaklar için bulunmaktadır (Tura, 1988; Tanrıkorur, 2003;2004)

¹² Sanatçı ve eserleri hakkında yazılmış olan kapsamlı bir inceleme bulunmaktadır (Erguner, 2003).

¹³ Bkz. Ezgi, 1940.

uygulamaların önünü açtığı yönünde eleştiriler almıştır (Ayas, 2014). Bununla birlikte, bu nazari sistem, günümüze dek uygulama alanı bulmuş; fakat geleneksel perde anlayışları ve makam uygulamaları bazı istisnai üstatlar dışında¹⁴ yavaş yavaş geri plâna atılmıştır. Dolayısıyla performanslara olan etkisi bakımından ilk dikkat çekici etkileşim kanalı, bu yeni ses sisteminin akademik açıdan bir anlamda icraya dayatılması şeklinde yorumlanabilir. Örneğin Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin önde gelen temsilcilerinden biri olan Lâika Karabey'in tanbur icraları, çağdaşı İzzettin Ökte'nin icralarıyla kıyaslandığında kulağın rahatlıkla ayırt edebildiği bariz perde farklılıkları bu durumu açıklar niteliktedir. Özellikle Hüzam, Hüseyinî, Sabâ gibi Türk müziğine özgü perdelerle icra edilmesi gereken makamlarda bu farklar, çok daha açık şekilde duyumsanabilmektedir¹⁵. Bu farklılık ses icracılığında da bir dereceye kadar hissedilmektedir. Özellikle Sabite Tur Gülerman, Tülin Yakarçelik gibi şan tekniğini belirli ölçüde icralarına yansıtan bazı sanatçıların kimi icra kayıtlarında da bu perde farklılıklarını hissetmek mümkündür.¹⁶ Anılan sanatçıların kayıtları, özellikle hafız-gazelhanlık geleneğinden gelen Necmi Rıza Ahıskan, Kâni Karaca, Bekir Sıtkı Sezgin gibi sanatçıların icra ettikleri aynı makamlardaki icra örnekleriyle kıyaslandığında Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre perde baskılarında bariz farklılıklar bulunduğu dikkati çekmektedir¹⁷ (Özek, 2014). Bu farklılık, bilhassa Hüzam, Hicaz, Karcıgar gibi içinde artık ikili aralığı bulunan makamlarda, şan tekniğini öne alan bazı isimlerin, geleneksel icracılara göre perde baskılarında Batı müziği seslerine daha fazla yakınlaşmaları ile ilgili olabilir¹⁸. Buna karşın bu durumu yine de tamamen şan tekniğini merkeze alarak açıklamak doğru değildir. Lâle ve Nerkis Hanımlar, Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla gibi Türk müziğinin önde gelen şan eğitilmiş ses sanatçılarına bakıldığında geleneksel perde baskılarını titizlikle icralarına yansıttıkları görülür. Bunda adı geçen sanatçıların son büyük klâsik meşk halkalarına dahil olarak birebir meşk yoluyla eser geçmelerinin, ayrıca bilhassa Selçuk ve Ayla'nın aldıkları temel Kur'an tilâveti eğitimlerinin etkilerini de göz ardı etmemek gerekir. Öte yandan bugün Türk müziği perdelerine olan hakimiyetleriyle anılan Meral Uğurlu, İnci Çayırli gibi usta isimler ise her ne kadar bu titizliği icralarına istisnai bir başarıyla yansıtmış olsalar da yine de geleneksel meşk yöntemleri ile yetişen hafız ve gazelhanların tabiatıyla doğaçlamaya dayalı icralarındaki perde baskılarıyla kıyaslandığında, perde hususiyetleri nispeten daha mütevazı bir çerçeveye oturmaktadır.

Diğer yandan 1950'li yıllarda, hafız-gazelhan geleneğinden gelen eski dönem sanatçılarından farklı olarak, serbest formlara yönelmeyen, konservatuar ve radyo eğitimi çerçevesinde nota, solfej ve nazariyat dersleriyle yetişen sanatçıların, doğaçlama formlarda açığa çıkan makam gösterme vasfını da doğal olarak icralarına yansıtmadıkları, usûl temelli eserlere yoğunlaştıkları görülür. Aynı dönemlerde geleneksel meşk sisteminden yoğun şekilde beslenen ve hafız-gazelhanlık vasfı bulunan Kâni Karaca, Bekir Sıtkı Sezgin gibi üstatların gazel, kaside, mevlid, Kur'an tilâveti, ezan, salâ gibi serbest formlardaki icra örneklerinde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre çok daha detaylı, zengin içerikli bir makam gösterme işlevi ise hemen dikkati çekecek boyutlardadır. Aynı durum İzzettin Ökte, Nubar Tekyay, Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, Cinuçen Tanrıkorur gibi saz üstatlarının taksimlerinde de benzeri bir kalitede hissedilebilir bir özelliktir.

Yeni Koral İcra anlayışı

20. yüzyılda Türk müziği alanında icraya getirilen yeniliklerden Batı orkestra ve korolarını andıran büyük koro örneklerinin gündeme getirilmesidir. Bu alandaki ilk öncü uygulamalardan biri, klâsik Avrupa müziğinde, bilhassa erken dönem kiliselerinde görülen modal eksenli tek sesli koro icrasını andıran bir klâsik Türk müziği korosu anlayışının gündeme getirilmesidir (Tanrıkorur, 2004). Erkek ve kadınların çeşitli koral boyutlarda geleneksel fasıl düzeni içinde ayrı

¹⁴ Bu usta isimler arasında Abdülkadir Töre, Münir Nurettin Selçuk, Sadettin Heper, Ekrem Karadeniz, Niyazi Sayın, Alâeddin Yavaşca, Necdet Yaşar, Kâni Karaca, Bekir Sıtkı Sezgin, Cinuçen Tanrıkorur gibi isimler sayılabilir.

¹⁵ Örneğin İzzettin Ökte'nin Hüzam makamında seslendirdiği bir taksim örneği, Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'ne göre tanımlanan Hüzam makamına ait bazı karakteristik perdelerden son derece farklı bir perde anlayışını temsil etmektedir. Özellikle Hisar-Eviç aralığında bu gerçeklik son derece bariz şekilde hissedilebilmektedir. Örnek kayıt için bkz. URL 1.

¹⁶ Özellikle Hisar perdesinin tınlatılmasında Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'ndeki tanıma yakın şekilde pest bir perde baskısını benimseyen Sabite Tur'un bu tür icralarına, Hüzam makamında eserlerden oluşan bir radyo kaydı örnek olarak gösterilebilir: URL 2.

¹⁷ Özellikle Kâni Karaca'nın doğaçlamaya dayalı icralarında, geleneksel Türk müziği perdelerinin son derece hassas bir anlayışla hissettirildiği dikkati çeker. Bu durum, Karaca'nın istisnai yeteneği kadar, bu perdelerin hafız-gazelhan geleneği içinde en canlı ve makbul şekilde yaşıyor olmasının doğal bir uzantısı olmasıyla da ilişkilidir. Ayrıca meşk kültürünün de bu aktarımda başlı başına bir etki alanı olduğu su götürmez.

¹⁸ Örnek icralar için bkz. Geleneksel icraya yaklaşan örnekler: URL 3. , URL 4. , URL 5. Şan tekniğini icralarına yansıtan örnek isimler için ayrıca bkz. URL 6. (Özellikle Tülin Yakarçelik'in icralarına odaklanınız.) ve URL 7.

alanlarda müzik yaptığı Osmanlı asırlarının aksine, Avrupaî bir koro anlayışı dikkate alınarak, önceki dönemlere göre daha pest bir akort düzeninde, karma olarak icra edilen Türk müziği eserleri, ilk kez bir şefin gözetiminde ve sabit bir nota versiyonu baz alınarak seslendirilmeye başlanmıştır. Geleneksel fasıl düzeninden çok farklı bir uygulamayla bu icra anlayışının sayı ve nitelikçe senfoni orkestralarını ve kilise korolarını anımsatan bir perspektifte sabit bir notaya bağlı kalınarak sunulması, makam sanatının doğasına dair bazı temel dinamikleri törpülemiş, icranın da kaçınılmaz olarak sadeleşmesine sebep olmuştur (Tanrıkorur, 2004). Batı disiplininin sağladığı “metodoloji” üzerinden icraya yansıyan bu “standartlaştırma” uygulamaları, bütün icracıları tek tip notaya göre/notaya bağlı olarak icra etme yükümlülüğüne götürdüğünden, makam uygulamalarının özünü meydana getiren, ezbere icra esnasında doğaçlamalara ve farklı süsleme elemanlarının cömertçe değerlendirilmesine olanak tanıyan öznel estetik dinamikleri büyük ölçüde devre dışı bırakmıştır (Aksoy, 2008). Ankara ve İstanbul radyoları eliyle daha da gelişen bu yeni toplu icra anlayışı¹⁹, sonraki bireysel ve toplu vokal icralar için bir ölçü olmuş, hatta, sade icranın en makbul icra biçimi olduğu yönünde yeni bir estetik anlayışın yerleşmesine öncülük etmiştir. Hatta bu anlayışın en ihtişamlı örnekleri olarak değerlendirilebilecek Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu icralarında, Türk müziği icrasının bel kemiği olan ritm ögesinin devre dışı bırakıldığı ve kalabalık topluluklarda ritmik denge kayıplarının da önünü açıldığı söylenebilir (Tanrıkorur, 2004). Her şeye rağmen, bu “esnek sentez” uygulamalarının, performanslara farklı dinamikler kazandırdığı da su götürmez: Harf devrimi sonrasında, Latin alfabesini merkeze alan yeni Türkçe’nin, kurallarına göre şekillenen bir fonetik disiplin üzerinden icralara yansıyan telâffuz değişimleri, temiz ve ölçülü bir diksiyonun temel alınması, Kur’an tilâvetini referans alan Hâfız tavrı uygulamalarının yerini almaya başlayan ve sesi nazal bölgeden daha geniş bir alana yerleştiren temel şan ve nefes tekniği uygulamaları, koral performanslara dinamizm kazandıracak nüanslarla icranın zenginleştirilmesi, vokal entonasyona elden geldiğince titizlenilmesi, yazılı bir nota üzerinden icra etme alışkanlığının yerleştirilmesi, gelişigüzel bir icra yerine kurallı ve disiplinli bir toplu icra biçiminin benimsetilmesi, mikrofon kullanımının sağladığı kolaylıkla gürlük nüanslarının daha belirgin şekilde kullanılması, sonraki dönemlerde, icracılara duysallık yanında, görselliğe de önem veren bir konser disiplini kazandırılması, yine sonraki dönemlerde gelişecek çoksesli uygulamaların önünü açan geniş bir icracı kadrosunun oluşturulması [...] bu yenice uygulamalar arasında ilk anda dikkati çekmektedir (Birer, 2023). Bütün bunlara eklenen, “sadelikte zerafet” şeklinde özetlenebilecek yeni bir klâsik üslûp anlayışının yerleştirilmesi de ayrı bir inceleme konusudur²⁰ (Birer, 2023). Ayrıca “Kadınlar Faslı”, “Erkekler Korosu”, “İstanbul’un Sesi”, “Beraber ve Solo Şarkılar” gibi farklı konseptlerde oluşturulan Radyo eksenli toplulukların (Özalp, 2000). Türk müziğinde toplu icranın farklı boyutlarını deneyimleme olanağı tanıyan uygulamalarını da burada anmak gerekir. Bununla birlikte Türk müziğine farklı perspektifler sağlayabilecek koro icracılığı uygulamalarının, beklenenin aksine, günümüz Türk müziği topluluklarınca halâ oldukça sınırlı bir düzlemde değerlendirildiği söylenilebilir.²¹

Solo İcra Alanında Gelişmeler

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının Türk makam müziğine olan etkileri, sadece koro icrasının ön plâna çıkartılmasıyla sınırlı olmamıştır. Türk makam müziğinin sözel geleneği önceleyen dokusu göz önüne alındığında, haliyle solo icra sanatına da yeni dinamikler kazandırıldığı gerçeği su götürmez. Cumhuriyet dönemine kadar, ağırlıklı olarak “Hafız-gazelhan tavrı/üslûbu” adıyla anılan, özel bir seslendirme tarzı ile üstattan talebeye aktarılan icracılık anlayışı, Cumhuriyet devrimlerinin etkileriyle yavaş yavaş terk edilerek, özellikle Münir Nurettin Selçuk’un öncülüğünde yepyeni bir vizyon kazanmıştır. Selçuk’un, 1920’li yılların sonunda Paris’ten dönerek, frakla halk önünde ve ayakta ilk solo konserini vermesi, bu konser vesilesiyle zamanının Avrupa’sında İtalyan ekolü ekseninde geliştirilen şan tekniklerini, özellikle *Bel Canto* stili ekseninde Türk makam müziği icrasına ilk defa olarak uygulaması ve Türk müziği çevrelerinde Avrupaî anlamda konser artistliği fikrinin öncülüğünü yapması, Cumhuriyet devrimlerinin makam müziği icracılığına olan etkilerinin dikkat çekici birer uzantısı sayılabilir (Kulin, 1996; Bertuğ ve Kıyak, 2022). Döneminde ve sonrasında

¹⁹ Bu toplu icra anlayışlarının çeşitli versiyonları ve içeriği hakkında detaylı bilgi için bkz. (Özalp, 2000).

²⁰ Klâsik üslûp/tavır kavramlarının gelenekteki karşılıklarının etrafıca anlatıldığı bir röportaj için bkz. Ayan, (2020). Ayrıca Türk Müziğinde üslûp/tavır kavramlarının detayları için şu temel kaynaklara bakılabilir (Yeşilaltay, 2019; Zeybek, 2013).

²¹ Mesut Cemil’in öncülüğünde, gerek doldurulan taş plâklar ve yapılan Radyo yayınları, gerekse verilen konserlerle ilk olgun örnekleri verilen koro icrası, kendisinden sonra aynı nüanslı icrâ disiplini ile geliştirilememiş, hatta günümüze yaklaştıkça –TRT korolarının, ve sayıları günden güne artan amatör koroların da etkisiyle- giderek daha sığ bir estetik çerçevede dinleyiciye ulaşmıştır.

sıklıkla taklit edilmesine ve hatta, bizzat kendine özgü pedagojik yöntemleriyle çok sayıda öğrenci yetiştirmiş olmasına rağmen, Münir Nurettin Selçuk'tan sonra Batılı anlamda böylesi bir teknik donanım, varyasyonlu üretken bir zihin, estetik kabiliyet, yenilikçi bir bakış açısı ve kuvvetli bir iç disiplinle yetişmiş makam müziği yorumcularının gelmeyişi, sebepleri araştırılmaya değer bir olgudur. Yine de Selçuk'un öncülük ettiği bu yeni anlayış, direkt veya dolaylı olarak döneminin veya sonraki dönemlerin önde gelen sanatçıları için kayda değer bir örnek oluşturmuştur: Selçuk'u idol edinen erkek sesler arasında; Mustafa Kovancı başta olmak üzere (Uysal, 2005), Ali Rıza Köprülüleroğlu, Necdet Cici, Ahmet Çağan, Muzaffer İlkar, Arif Sami Toker icra anlayışlarıyla iz bırakmışlardır. Öte yandan, Batılı anlamda özel şan eğitimleri alan kadın icracılar arasında; Fikriye Şakrakes, Lâle Hanım, Nerkis Hanım, Safiye Ayla, Âkile Ertun, Meral Uğurlu, İnci Çayırılı, Tülin Yakarçelik, Tülün Korman ve Nesrin Sipahi de, geleneksel ve Batılı icra disiplinini sentezleyen performanslarıyla makam müziğinde şan temelli yeni bir vokal icra ekolünün temsilcileri olmuşlardır (Birer, 2023; Zeybek, 2013). Bu ünlü isimlerin pek çoğunun, Münir Nurettin Selçuk gibi Fransız kökenli şan hocalarıyla çalışmış olmaları, ayrıca dikkate değerdir. Öte yandan, Fransızca'nın da Türk toplumunda uzun yıllar başlıca yabancı dil olarak kabul edilmesi tesadüf olmasa gerektir. Cumhuriyet devrimlerini destekleyen yerli makam müziği otoritelerinin pek çoğunun Fransızca biliyor olmaları da bu açıdan ayrıca dikkate değerdir.

Öte yandan Cumhuriyet öncesi ve sonrası solo icra kayıtları incelendiğinde, ses tınlarında da bariz bir duyumsal değişimin ön plâna çıktığı dikkati çekmektedir. İlk dönemde icralarında hafız-gazelhan üslûbunun etkisiyle daha nazal ve koyu bir tınıyı benimseyen sanatçıların, Cumhuriyet sonrasında yavaş yavaş seslerini nazal bölgeden kurtararak daha geniş bir bölgede tınlatmaya alıştıkları, icra kayıtlarında rahatlıkla duyumsanabilmektedir.²²

Bu tını değişiminde ses tekniğinin ve artikülasyonun değişmesi kadar, mikrofon teknolojisinin ve pest akortlara yönelmenin de etkileri olduğu gerçeği su götürmez. Geleneksel icrada mikrofon desteği olmaksızın gür bir tonlamayla tiz akortlardan icraya alışmış olan ses sanatçısı, hafız tekniğinin getirisi olarak sesi bu şartlara uyum sağlayabilmek adına, önde tutmak ve uzun süre rahatça kullanabilmek için nazal bölgede yoğunlaşan bir tını geliştirmiştir. Mikrofon teknolojisinin ve temel şan tekniği eğitimlerinin sağladığı imkânlarla sesine fazla volüm vermeden ve dolayısıyla çok tiz akortları tercih etmeden, daha rahat bir ses sahası içinde icralarını gerçekleştirebilen yeni ses sanatçıları, ses tınlarında da kayda değer bir değişimin duyumsandığı yeni bir duysal zevkin temsilcileri olmuşlardır.

Kadın Solistler Alanı

Kadın solistlerin Türk ses sanatına olan katkıları, aslında, Cumhuriyet sonrası kadınlara tanınan hakların dikkat çekici bir uzantısı olarak ayrıca ele alınabilecek, özgün bir başka araştırma alanına işaret etmektedir. Taş plâk döneminin²³ ilk kadın sanatçılarından bir önceki neslin ünlü erkek hafız gazelhanlarına hem okuyuş tavrı hem de ses rengi olarak benzemeleri, Türk kadınının sesini kitlelere ilk defa duyurma tecrübelerinin çekingenliği ve gelenekle bağlarının henüz ne denli kuvvetli olduğuna işaret etmesi açısından dikkate değerdir. Müşerref Hanım, Nevzat Suak Hanım, Makbule Enver Hanım gibi bu ilk dönem sanatkarlarından sonra, hafızlar döneminin aksine, kadınsı nüansların daha da belirginleştiği dikkati çeker. Lale ve Nerkis Hanımlar, Afife Hanım, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar gibi ünlü isimlerin ilk dönem plâklarından sonra, bu tür nüansların daha fazla öne çıkmaya başladığı hissedilebilir bir olgudur. Daha sonraları sahne sanatçılığı alanında daha da belirginleşecek ve duysallık yanında görsellliği de kapsayacak daha geniş bir perspektif oluşturacaktır. Kadın ve erkeklerin bir arada şarkı söyleyebildiği, düet yapabildiği bu yeni dönem, kadınların, bireysel olarak plâk doldurabilmelerinin yanı sıra, tek başlarına Radyo seansı yapabildiği, konser verebildiği ve nihayet gazino sahnelerinde kendilerini gösterebildiği yaklaşık 1930'lu yıllara denk gelmektedir. Tavırlarına yansıyan "kadınca" nüanslar yanında; zaman içinde kıyafet seçimlerinden sahne kullanım stratejilerine evrilen zengin bir gelişim alanının önünü açmıştır. Gazino sahnelerinde bu özgürlük alanlarının zamanla daha ileri boyutlara götürülebildiği, erotik figürlerle desteklenen bir beden dili ve şarkı söyleyiş biçimleri, dişi kodlar taşıyan seyirci diyalogları, transparan kıyafetler, yeni

²² Örneğin Safiye Ayla'nın şu iki kaydı, sanatçının ilk dönemleri ile sonraki süreçlerde ne kadar farklı bir ses tınısını benimsediğini göstermesi bakımından tipik bir örnektir: URL 8. ve URL 9.

²³ Bu dönemin daha ayrıntılı bir panoramasını çizen Akçura (2002) ve Ünlü'nün (2004) yazmış oldukları kitaplar, alanda hâlen en öncelikli görülen yayınlar arasındadır.

dekorlar ve Batı ülkelerinden getirtilen yeni teknolojik yenilikler gibi (Aksüt, 2000 ve 2017), yine Batı’da örnekleri görülen uygulamaların Türk müziği performanslarına yansıtıldığı bir anlayışın uzantılarıdır.

Bunların yanında klâsik formdaki Türk müziği örneklerinin erkeklere özgü olduğu ve erkekler tarafından icra edilmesi gerektiği yönündeki yaygın geleneksel kanaatin (Birer, 2023) bilhassa Sabite Tur Gülerman, Meral Uğurlu gibi isimlerce kırıldığı gözlenmiştir. Özellikle Meral Uğurlu’nun kimi akademik çevrelerce başlı başına özgün bir üslubu temsil ettiği yönünde kanaatler mevcuttur. Gazino sahnelerinde ise özellikle Müzeyyen Senar tavrının başlıbaşına bir ekole dönüşerek Perihan Altındağ Sözeri, Zeki Müren, Behiye Aksoy, Muallâ Mukadder, Gönül Akkor, Sevim Tuna, Şükran Ay, Bülent Ersoy gibi pek çok assolisti derinden etkilediği bilinmektedir (Birer, 2023).

Diğer yandan Suzan Yakar Rutkay, Hamiyet Yüceses, Nevzat Akay gibi hafız tavrının bir uzantısı olarak, gür icra zevkiyle kadın sesinin toplum önünde açıkça altını çizmesi; Makbule Enver Hanım ve Müzeyyen Senar’ın külhanbeyi tavrını anımsatan daha maskülen bir icracı kimliğini yansıtmayı, daha sonraları Zeki Müren, Adnan Pekak gibi “hünsa” olarak adlandırılan ses tınısı, feminen icra tavrı ve kıyafet seçimleriyle eşcinsel kimliğini makamsal müzik ortamına cesaretle kabul ettirmesi... gibi öncü yaklaşımlar, yine kaynağını Cumhuriyet devrimleri sonrasında bulan sosyolojik temelli olguların bir tür dışavurumu olarak değerlendirilebilir.

Sahne Müziği Alanı

Denizkızı Eftalya, Hafız Burhan gibi ilk taş plâk döneminin, ünleri yurt dışına yayılan öncü sanatçılar özellikle plâk ve gazino sektöründe son derece etkin bir rol oynamışlardır²⁴. Starlık kavramının ilk örnekleri arasında sayılabilecek bu ilk kuşaktan sonra şöhretleri yavaş yavaş parlamaya başlayan Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Muallâ Gökçay, Perihan Altındağ Sözeri gibi 1940’lı yıllar itibariyle sahneye getirdikleri teknolojik ve estetik yenilikler, bilhassa Zeki Müren ve Behiye Aksoy gibi ünlü assolistlere ilham kaynağı olmuştur. Anılan sanatçıların 50’li yıllar itibariyle çağdaşlarının ve sonraki kuşakların sahne “adabına” dikkat çekici yansımaları olan, şov merkezli bir icra anlayışının eğlence mekânlarında bir gelenek halini aldığı yeni dönem, Radyo ile gazino müziğinin keskin çizgilerle ayrıştırılmaya başlandığı yeni bir döneme işaret etmektedir. Bu şov merkezli yeni anlayış, bilhassa Radyo çevrelerinde, *piyasa müziği* kavramını gündeme getirerek eleştiri konusu olmuş, 50’li yıllarda tüm dünyada yankıları olan “star” kavramını karşılayan dönemin ünlü assolistlerinin birçoğu, klâsik Türk müziği zevkini düşürmekle itham edilmişlerdir. Aslen müziğin maddi kazançlara ve şöhret olgusuna alet edilmesine sıcak bakmayan geleneksel müzik anlayışına karşıt bu yeni sanatçı kimliği, dönemin muhafazakâr müzik otoriteleri tarafından eleştirilmişlerdir. Öte yandan, birçok gazino sanatçısının, radyo üslubunu oldukça soğuk bulduğu gerçeği de ayrı bir paradokstur. Bu paradoksun, başlarda geleneksel icranın lehine seyreden dikkat çekici bir uzantısı, geleneksel ses icracılığının doğasında yer alan doğaçlama unsurların, seyirci diyalogunun kaçınılmaz kıldığı ezberden icranın sağladığı avantajlarla, bu ortamlarda bir ölçüde de olsa devam ettirilmiş olmasıdır. Bu özgürlük alanı, halk zevkinin değiştiği sonraki dönemlerde, seyircinin ilgisini çekmek için daha abartılı ve özensiz icra biçimlerinin gündeme getirilmesiyle zevk anlayışlarında radikal değişimlerin önünü açmıştır. Hafif Batı müziğinin etkileri bir yana, 1970’ler itibariyle, arabesk müzik tınılarının ve yer yer gırtlak unsurlarının icra stillerine eklenildiği yeni bir eklektik stil anlayışı, sahne icracılığını etkisi altına alarak, yakın zamanlara dek medya aracılığıyla “Türk Sanat Müziği” adı altında sunulmaya devam ettirilmiştir. Bu anlayış, devrin popüler makam müziği repertuarını önceleyen, daha kolay anlaşılabilir ve icracıyı yormayan eserlerin gündeme getirilmesi açısından da dikkat çekici bir olgu olarak değerlendirilebilir.

Diğer yandan gazino tarihi boyunca²⁵, icracının maharetine göre, istisnâ bir şov unsuru olarak repertuara dahil edilen gazel icracılığı, geleneksel makam müziğinin karmaşık ve zor bir icra alanı olarak Cumhuriyet devrimleri sonrasında, bir dereceye kadar gazino çevreleri ve plâk piyasası dışında çok fazla tutunamamıştır. Notadan bağımsız olarak serbest şekilde icra edilmesi; hafızlığı, hafız tavrını, serbest düzümlü dinî müzik formlarını çağrıştırmayı ve klâsik Osmanlı şiir zevkini hatırlatması bakımından, Radyo tarafından desteklenmeyen, önceki asırların bu gözde formunun terk edilmesi, ses sanatındaki değişim güzergâhları açısından önemli bir başka olgudur (Aksoy, 2008). Klâsik Batı müziğinde uygulanan

²⁴ Gazino sanatçılığına sıcak bakmayan Münir Nurettin Selçuk her ne kadar döneminde bir star gibi lanse edilmiş olsa da sanatçı bu konumunu plâk ve konser icracılığı ile sınırlı tutmuş, dolayısıyla şöhretini gazino sanatçıları kadar geniş bir kitleye yayılacak şekilde geliştirememiştir.

²⁵ Bu tarihin ana hatları ile ilgili daha geniş bilgi için bkz. Akçura, 2019; Aksüt, 2000 ve 2017.

notaya dayalı icranın Türk müziğinde de yerleştirildiği ve farklı eser versiyonlarının tek elde toplanarak, tek bir versiyona indirildiği bu dönemde, gazel gibi bütünüyle doğaçlamaya/özneelliğe dayanan bir formun gözlerden düşmeye başlaması bir dereceye kadar doğal görülebilir. Ayrıca nota okumaya şartlandırılmış bir ses sanatçısının, gazel gibi hafızayı ve makamsal doğaçlamayı öne alan formlarda başarı gösterme olanağı zayıf görünmektedir. Münir Nurettin Selçuk'un, bu alanda da istisnâî bir örnek olarak gazelhan kimliğini ustalıklı konserlerinde ön plâna çıkartabilmiş olması, kendi istisnâî yeteneği yanında, geleneksel icra anlayışını çok iyi öğrenerek, bu alanda kuvvetli bir temel sağlamış olmasından da kaynaklanmaktadır. Gazino ortamlarında ise bu alanda öne çıkan en önemli isim Hafız Burhan'dır. Burhan'ı büyük bir ilgiyle takip eden Hamiyet Yüceses ise bu alanda en çok ses getirmiş kadın solist olarak anılabilir. (Birer ve Maral, 2023) Yüceses dışında Müşerref Hanım, Suzan Yakar, Nevzat Akay, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Muallâ Gökçay gibi isimlerin de yer yer gazel okudukları plâklara rastlanmıştır. Geleneksel erkek egemen icra anlayışında gazel formunun erkeğe özgü olduğu yönündeki yaygın kanaatin, anılan sanatkarlarca kırılmaya başladığı düşünülebilir.

Gazino sahnelerinin aksine plâk ve konser sanatçılığı alanında, klâsik üslup açısından zamanının en parlak yorumcusu ve otoritesi olarak anılan Münir Nurettin Selçuk'un istisnâî konumu ise öncelikle Türk ses sanatına getirdiği yeni Avrupâî tarz ile dikkatleri çeker. Sanatçı, Paris'te aldığı şan, solfej ve piyano eğitimleri yanında, muhtemelen bireysel olarak dikkatle gözlemlediği ünlü Batı müziği sanatçıların stil ve tekniklerini kendi zevk süzgecinden geçirerek maharetle birleştirmiş ve makam müziği icralarına kendine özgü bir tavırla uygulamıştır. Bu tekniği kullanarak konser sahnelerinde ilk defa ayakta, frakla mikrofon karşısında solo olarak icralar gerçekleştirmiş; sahne duruşu, sahne adabı, konser disiplini, ses açma, mikrofon kullanımı gibi konularda da muhtemelen yine Paris yıllarında edindiği tecrübeleri Türk konser sahnelerine aktararak, kendi döneminde de anılan "konsertist eda" kavramını literatüre kazandırmıştır (Bertuğ ve Kıyak, 2022).

Bestecilik Alanı

20. yüzyılda bestecilik alanı, ses sanatına paralel bir gelişim/dönüşüm sürecine girmiş ve ses sanatı ile karşılıklı olarak etkileşmiştir. Bilhassa Ali Rıfat Çağatay, Muhlis Sabahattin Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel, Mesut Cemil, Münir Nurettin Selçuk, Neveser Kökdeş gibi Türk müziğini klâsik batı müziği ile sentezleyerek yeni ifade yolları arayan besteciler için bu sentezci yol, ses sanatçılarına da ufuk açacak bir perspektif oluşturmuştur. Bilhassa Çağatay ve Selçuk'un klâsik formlara tatbik ettiği "Batılı" nüanslar içeren müzik cümleleri yanında şarkı formu örneklerindeki yeni ifade tarzları anılmaya değerdir. Selçuk'un ayrıca öncü bir gazelhan olarak gazel formuna da cümle kurguları açısından yepyeni nüanslar vermesi, ses v kompozisyon sanatına hem icra tarzı hem de cümle istifi açısından Avrupaî bir yörünge çizmiş olması bakımından ayrıca dikkat çekicidir.

Gazelle ilgili ilgi çekici bir başka uygulama da, Hüseyin Sadettin Arel'in ilk denemelerini yaptığı gazel ve taksîm besteciliğidir. Notadan bağımsız olarak, makam temelli bir emprovizasyon çerçevesi içinde şekillenen bu formların, doğalarının tam tersi bir yaklaşımla, notaya alınarak bestelenmesi ve icracıdan bu hâliyle seslendirilmesinin beklenmesi, kompozisyon alanında ses sanatçısına yeni ifade olanakları kazandırabilecek farklı bir tasarı olarak düşünülebilir (Öztuna, 1986). Arel'in bu yolda yapmış olduğu yenice beste üretimleri, kompozisyon alanındaki diğer beste denemeleri gibi, geleneğe oldukça yabancı/aykırı bulunduğundan, kalıcı olarak takipçi bulamamıştır (Tanrıkorur, 2004). Bununla birlikte hafız gazelhanların önceki dönemlerde sıklıkla uyguladıkları, besteli eserlerin meyan bölümünde, tamamen doğaçlama olarak gazel okumalarına koşut olarak, Arel'in açtığı çığırda notaya alınmış olarak, şarkıların meyan bölümüne eklenen notayla tespit edilmiş bazı istisnâî gazeller, Türk dinleyici zevkine daha çok hitap etmiştir. İlk musikî eğitimi açısından temelde hafız tavrıyla yetişen bir Radyo sanatçısı olarak konuya açık bir örnek olacak Kürdîlihiczakâr makamındaki şarkısı ile²⁶ Sadi Hoşses'in, bu "sentezci" kompozisyon anlayışını ses icralarında da az çok temsil ettiği gözlenebilir. Gazelin notaya alınması bir yana, ses kayıt olanakları ile tespit edilerek, bazı sanatkarlar tarafından besteli bir eser gibi ezberden icra edilmesi de ayrı bir olgudur. İcracıların, notadan icra yerine, gazeli taklitle ezbere alma yolunu benimsemeleri, gazelin doğası gereği kaçınılmaz olmuştur.

²⁶ Adı anılan eser: "Yıldızlı semalardaki haşmet, ne güzel şey" başlığını taşımaktadır.

Diğer yandan, Sâdettin Arel'e ait sözlü bestelerin dikkate değer bir bölümü, yine Arel tarafından Türk müziği literatürüne klâsik batı müziği üzerinden kazandırılan bir kavram olan prozodiye²⁷ uyum üzerine temellenen, usul-vezin-ifade dengesi açısından tutunamayan, makam ve usûllerin geleneksel doğasından oldukça uzak bir tasarım dünyasından beslenmiştir. Arel'in, enstrüman ve seslerin teknik kapasitelerini artıracak önemli denemelere imza atması, bu yolda hem kuramsal ve kompozisyona dönük, hem de icracılara yeni ufuklar açacak öncü çalışmaların yolunu açması (Öztuna, 1986), vokal performans anlayışlarını da etkilemesi bakımından dikkat çekicidir. Geleneğe aykırı bir duruş sergilediği düşünülerek keskin bir bakış açısıyla geleneksel sanatçılarca çoğu zaman ötekileştirilse de, Türk müziğine kuram ve uygulama düzleminde bambaşka perspektifler kazandırma amacı taşıyan çalışmalarıyla Arel ekolünün kompozisyon anlayışları, bakir görülebilecek bir başka araştırma sahasına işaret etmektedir.

Kısmen Batı müziği örneklerini de takip eden, Arel'le çağdaş kimi makam müziği bestecileri, repertuarın geliştirilmesinde farklı ufuklar açmış, zaman zaman ünlü ses sanatçılarından seslerine göre de besteler yapmışlardır: Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla gibi şan eğitimi alan ünlü isimlerin bazı icralarında, bestecilerin bu özel nüanslarını yakalamak mümkündür. Öte yandan, geleneksel form anlayışları bir yana; film, tiyatro ve revü müzikleri, operet, fantezi gibi Batı müziği kökenli beste yapılarının, makamsal ses evreninde yeni ifade olanakları yarattığı da dikkatlerden kaçmamaktadır. Bu yolla Klâsik Avrupa müziğinin temel performans gramerine, nüans ve süsleme elemanları kadar müzik cümleleri açısından da yeni ufuklar açan yenice yaratımların, makam müziğine farklı boyutlar kazandırdıkları söylenebilir. Öncü müzikal denemeleriyle Türk film müziği besteciliğinin de ilk temsilcilerinden biri olan Hafız Sadettin Kaynak başta olmak üzere; İsmail Hakkı Bey, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Yesarî Asım Arsoy, Selâhattin Pınar, Münir Nurettin Selçuk, Muhlis Sabahattin Ezgi, Neveser Kökdeş, Selâhattin İçli gibi önde gelen musikînasların eserlerinde zaman zaman yakalanabilecek bu yenice üretimler, 20. yüzyılın performans pratiklerini de önemli ölçüde etkilemiştir. Dönüşen güfte/şiir zevkinin bestecilere yeni ilham kanalları açması bir yana; gelişen teknolojinin klâsik Avrupa müziği ses evrenini daha yakından tanıma olanağı vermesi de, ses performanslarına etkide bulunabilecek bir başka alana işaret etmektedir.

Sonuç

Cumhuriyet dönemi politikalarının Türk makam müziği vokal performanslarına olan etkileri, geleneksel müziğin öncü temsilcilerine, bu müziği kaçınılmaz olarak, Avrupa merkezli bir disiplin ve bakış açısı ile ele alma, icra tekniğini geliştirme ve yeni sentezlere ulaşma dürtüsünü vermiştir. Bu yolda gerçekleştirilen icraatlar, kimi zaman özgün denemeler olarak değerlendirilerek dikkatle takip edilmiş, kimi zaman da muhafazakâr bir anlayış üzerinden yoğun tepkilerle karşılanmıştır. Cumhuriyet neslinin idealist ruhundan beslenen bu radikal yaklaşımlar, sonraki kuşaklarca her zaman aynı kararlılık ve kalitede devam ettirilemese de ses kayıtları ile sözlü ve yazılı belgeler, icra anlayışlarının toplumsal gelişmelere paralel olan yansımalarını bariz şekilde ele vermektedir.

Yazar Özgeçmişi



Murat Birer, Doktora: 2023, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji, Yüksek Lisans: 2015, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, Türk Musikisi, Lisans: 2011, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü/Duysal (Ses) Tasarımı-Müzikoloji. **Tezleri:** Türk Makam Müziği Vokal Performanslarında Gelenek-Modernite Eksenli Dönüşümler". (Doktora Tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Danışman: Prof. Dr. Hakkı Alper Maral). Müzik Malzemesinde Kültürel Etkileşim Alanları: Osmanlı Dönemi Türk Makam Müziği'nde "Yabancı" Katmanlar ve Yapısal Dönüşümler (2015, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Hakkı Alper Maral).

Kaynakça

- Akçura, G. (2019). *İstanbul şarkıları*. Oğlak Yayıncılık.
Akçura, G. (2002). *Gramofon çağı/wır zıvır tarihi 2*. Om Yayınları.

²⁷ Arel'in anlatımıyla prozodi kavramının detayları için bkz. Arel, 1997.

- Akıncı, T. (2019). *Cumhuriyet'te Beyoğlu: kültür, sanat, yaşam (1923-2003)*. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de cumhuriyet dönemi kültür ve müzik politikaları (1923-2000)*, Ankara: Sonçağ Yay.
- Aksoy, B. (2009). *Geçmişin müzik mirasına bakışlar*, İstanbul: Pan Yay.
- Aksüt, S. (2000). *Alkışlarla geçen yıllar/hatırat*. İstanbul: Aksoy Yay.
- Aksüt, S. (2017). *İstanbul'da eğlence hayatı*. İnkılâp Yayınları.
- Arel, H. S. (1997). *Prozodi dersleri*. İstanbul: Pan Yay.
- Ayan, Ö. (2020). *Saadet Güldaş'ın arşivindeki müzik sohbetleri*. Kubbealtı Yayınları.
- Ayas, G. (2014). *Müzik İnkılâbı'nın sosyolojisi*. (1.Baskı). İstanbul: Doğu Kitabevi
- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi*. (1. Baskı). İstanbul: Doğu Kitabevi
- Ayverdi, İ. (2006). *Büyük misalli Türkçe sözlük I-II-III*. Kubbealtı Yayınları.
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler*, İstanbul: BağlamYay.
- Behar, C. (1993). *Zaman-mekân-müzik*, İstanbul: Afa Yay.
- Behar, C. (2016). *Aşk olmayınca meşk olmaz*, YKY: İstanbul
- Bertuğ, İ., ve Kıyak, H. (2022). *İstanbul'un sesi: 40 yılın ardından Münir Nureddin Selçuk*, İstanbul: Kubbealtı Yay.
- Birer, M. (2023). *Türk makam müziği vokal performanslarında gelenek-modernite eksenli dönüşümler*. Doktora Tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi. Ankara.
- Birer, M., ve Maral, H. A. (2023). Türk makam müziğinde vokal piyasa tavrının 20. yüzyıl başlarındaki performatif yansımaları. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24.
- Erguner S. (2003). *Rauf Yektâ Bey*, İstanbul: Kitabevi Yay.
- Ezgi, S. (1940). *Nazarî-amelî Türk musikisi-1-5*, İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı
- Kulin, A. (1996). *Bir tatlı huzur (M. Nurettin Selçuk'un Yaşam Öyküsü)*, İstanbul: Everest Yay.
- Kütükçü, T. (2012). *Radıyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*, İstanbul: Ötüken Yay.
- O'Connel, J. M. (2022). *Alaturka: Türk müziğinde bir üslup*. alBaraka Yayınları.
- Özalp, N. M., (2000). *Türk musikisi tarihi I-II*. Milli Eğitim Basımevi.
- Özek, E. (2014). *20. yüzyıl Türk müziği icrasında perde anlayışı*, İstanbul: Türk Musikisi Vakfı.
- Öztuna, Y. (1986). *Sâdeddin Arel*, (1.Basım). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk musikisi ansiklopedisi 1-2*, Ankara: Kültür Bak.Yay.
- Rona, M., (1970). *20. yüzyıl Türk musikisi*. Türkiye Yayınevi.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk müzik kimliği*, İstanbul: Dergâh Yay.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Müzik kültür dil*, İstanbul: Dergâh Yay.
- Tuncel, Ö. Ş. (2019). *Klasik Türk musikisi ses icracılığının tarihsel seyri*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin meseleleri*, İstanbul: Pan Yay.
- Uysal, S. S. (2005). *Bâki kalan bu kubbede*, İstanbul: L&M Yay.
- Ünlü, C. (2000). *Git zaman gel zaman*, İstanbul: Pan Yay.
- Yazgan, T. (2006). *Önce Radyo Vardı*, İstanbul: Tekin Yay.
- Yeşiltan, H. A. (2019). *Musikide üslup-tavır*. Cinius Yayınları.
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde üslup-tavır görüşleri doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin icrâlarının analizi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul.

Diskografi

- URL 1: <https://www.youtube.com/watch?v=iI8mgbQNcAo>
- URL 2: <https://www.youtube.com/watch?v=Kb6WchQYd5k>
- URL 3: <https://www.youtube.com/watch?v=SDqEi7GJIJg>
- URL 4: <https://www.youtube.com/watch?v=aDN8YqiCJ0g>
- URL 5: <https://www.youtube.com/watch?v=6AX2kkIqyeM>
- URL 6: <https://www.youtube.com/watch?v=rcGYV7v3Jrc>
- URL 7: <https://www.youtube.com/watch?v=Kb6WchQYd5k>
- URL 8: https://www.youtube.com/watch?v=GDCpJw6PWJA&list=PLHvf2_mQqMZde9IE_IePgW0r_uCWbMrCd&index=28
- URL 9: <https://www.youtube.com/watch?v=z2IND8QS7kY>

European-centered interaction mechanisms in Turkish makam music vocal performances: 20th century example

Abstract

The establishment of the Republic of Turkey is an important stage in approaching makam music traditions from different frameworks of thought and in introducing new regulations with aesthetic determination. The advantages provided by the Republic and the innovation movements that took place thanks to the reforms that centered on European civilizations in terms of ideas, created new formal lines in the theoretical and practical/performative fields of Turkish music, which differ from traditional understandings in some places. It can be said that some practices, which create a different perspective from the previous century, especially in the vocal performance of classical Turkish music, create remarkable perspectives on the way to the principle/ideal of presenting a traditional music in a more European attitude, without interfering as much as possible with its essence. Wide-ranging arrangements ranging from music theory to education and training, from voice usage techniques to diction, from styles and attitudes to solo and choir performance, have been put into practice by radio, conservatories and classical choirs, and have been supported by both institutional and some personal initiatives, helping to establish new aesthetic understandings that affect the course of performance. has prepared the ground. Re-reading this historical course from an aesthetic perspective, specifically in Turkish vocal music, provides extremely rich materials on the axis of musicology as the main subject of investigation and research aim of this study. In this regard, the article has been discussed on the axis of qualitative research method and scanning model due to the general scope and unique nature of the subject; The main focus of the study is to scan first-hand written documents and thus investigate the subject in detail, in a holistic perspective and from a comparative perspective. The idea of concretizing, supporting, comparing and verifying the frameworks of ideas created from basic written sources with sensory materials has been taken into consideration throughout the article. Based on this, it is thought that Westernization movements, which are the main intellectual basis of the "evolution" of vocal music on the axis of classical music in its performance dimension, will bring a different perspective to the performance dimension, which is an incomplete research branch of the history of Turkish music.

Keywords: voice performance, tavr, singing, westernization, style, vocal music, Turkish makam music

