

# KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE DOĞAÇLAMA\*

Ahmet ERDOĞDULAR\*\*

Ubeydullah SEZİKLi\*\*\*

## Öz

Doğaçlama formu görsel, işitsel sanatların en önemli unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürlerin hemen hemen hepsinde doğaçlama formuna rastlıyoruz. Doğaçlama formu değişik şekillerde her ne kadar Avrupa müziklerinde 19. yüzyıla kadar görülmüş olsa da Avrupa dışındaki müziklerde halen geçmişteki önemini korumaktadır. 20. yüzyıldan sonra Avrupa müziği modeli yeni nota sistemine geçilmesiyle, eski önemini yitirmiş olmasına rağmen meşk sistemi müziği öğrenmenin halen temel unsurudur. Türk müziğinde, 20. yüzyıldan sonra sözlü doğaçlama için gazel terimi kullanılmaya başlamıştır. Makalemizde, Türk Müziği'nin ana makamlarından biri olan uşşak makamında Tanbûri Cemil Bey, Hâfız Sami, Hâfız Kemal ve Münir Nurettin Selçuk tarafından icrâ edilmiş gazeller üzerinde makamsal ve güfte kullanımı analiz edilerek, müzik eğitiminde meşk sisteminin öğrenme ve geleneği yaşatmadaki önemi sorgulanacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Doğaçlama, meşk, gazel, taksim, icrâ

## Improvisation in Classical Turkish Music

### Abstract

Improvisation emerges as one of the most important elements of visual and auditory arts. We encounter the improvisation form in almost all cultures. The improvisation form existed in European music until the 19th century, but it still maintains its importance in non-European music. The transition to European notation, education and theorizing on music was adopted in Ottoman Turkish music, the meşk system is still the only way of learning Turkish music. Turn of the 20th century, the term gazel, meaning vocal improvisation, began to be used in Turkish music. In this article, we analyze the use of makam and lyrics in gazels

\* Bu çalışma, Doç. Dr. Ubeydullah Sezikli'nin danışmanlığında 2022 yılında sunduğumuz Müzikte Doğaçlama Kültürü başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. / This article is extracted from my doctorate dissertation entitled "Improvisation in Music" supervised by Assistant Professor Ubeydullah Sezikli (Phd dissertation İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul, 2022).

\*\* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, ORCID ID: 0000-0001-9138-0333; e-mail: ahmeterdogdular@gmail.com

\*\*\* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, ORCID ID: 0000-0001-7312-6737; e-mail: ubeydullah.sezikli@istanbul.edu.tr

performed by Tanburi Cemil Bey, Hâfız Sâmi, Hâfız Kemâl and Münir Nürettin Selçuk in the uşşak makam, one of the foundational, yet most difficult makams of Turkish music. We will also discuss about the importance of the meşk system in learning and keeping the tradition alive in music education.

**Keywords:** Improvisation, meshk, vocal improvisation, instrumental improvisation, performance

*Makalenin Dergiye Ulaştığı Tarih: 21.05.2022; Hakem ve Yayın Kurulu Değerlendirmesinden Geçen Makalenin Yayına Kabul Edildiği Tarih: 13.06.2022*

## Giriş

Makam kavramı, dünyanın büyük bir bölümünün klasik müziğinde benzersiz bir doğaçlama sürecini temsil eder. Türkçe’de kullanılan makam kelimesi; İran’da destgah, Özbekistan’da şaş makam, Azerbaycan’da mugam ve Araplarda da makam olarak isimlendirilmiştir.

Doğaçlama, müzisyenin duygu, düşünce ve yaşanan zaman şartları ve kültür koşullarını günümüze aktarış biçimidir.<sup>1</sup> Yapılan her doğaçlamanın ruhsal ve manevi olarak çeşitli algı seviyeleri vardır. Bu duygu yüklü doğaçlamalar ya da besteler dinleyenleri düşünmeye sevk ederler. Tanbûrî Necdet Yaşar’ın bir konuşmamızda bahsettiği: Müzik dört algı organımızı uyarır. Önce göze hitap eder, ardından kulağa, kulaktan algılanan duygular beynimize giderek düşünmeye sevk eder son olarak da kalbe giderek tüm azalarımızda hissetmemize yardımcı olur. Bu aslında kültürel bir paylaşımdır ve bundan etkilenenler yeni besteler, şiirler ve doğaçlamalar üretirler. Duygu yüklü sanatlar diğer sanatkârlara bir heyecan kaynağı olmuştur. Bu yüzdendir ki sanatın, mimarinin üst düzeyde olduğu yerlerde müziğin de en üst noktaya ulaştığını görürüz. Sanat güzeli taklit etmek değil o güzelden etkilenip yeni güzellikler ortaya koymaktır. Bu da ancak güzeli tanımak ve anlamakla başlar.

Taksim kavramı, kelime anlamı olarak parçalara ayırma, (matematik) bölme gibi manalarda kullanıldığı gibi, Osmanlı-Türk müziğinde enstrümanla ya da sesle yapılan ve melodilerin o anda üretildiği doğaçlama formunun ismi olarak da yer almıştır.<sup>2</sup> Sesle yapılan taksimlere 19. yüzyıl sonunda gazel adı verilmeye başlamıştır.

- 1 Jose Luiz Martinez, *Improvisation in Hindustani music: A musical semiotics perspective* (PDF: Indian Musicological Society. Journal of the Indian Musicological Society, 2007), 78-88.
- 2 Ferit Develioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, (Ankara: Aydın Kitabevi, 2011), 1198.

Taksim, yani o anda icrâcısı tarafından üretilen melodiler, dünya tarihinde uzun bir geçmişe sahiptir. Bunun içinde Avrupa klasik müziği, caz, popüler müzik, yerel müzikler ve makamsal müzikler yer alır.<sup>3</sup> Fakat 19 ve 20. yüzyıllarda doğaçlama, Avrupa müziklerinde reddedilmiştir.<sup>4</sup> Doğaçlama ustası ve bestekar Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) genel olarak doğaçlamayı bir eğlence ve pratik yetenek meselesi olarak görmemeyi, aslında müzisyenin sanatındaki ilham ve anlam meselesi olarak değerlendirilmesini herkese tavsiye etmiştir.<sup>5</sup> Hummel, 1828'de bu konunun acil olduğunu belirtmiş ve uyarıda bulunmuştur. Bir kişi ilhamla fakat aynı zamanda yazılı bir notayla çalarsa, sık sık uygulanan serbestliğe dalmaktan çok daha az yararlanacak, genişleyecek ve beslenecektir. Bu doğaçlamayı yapan kadın ya da erkek sanatçılar sadece orta derecede başarılı olsalar bile, belirli yönergelerin ve yönlerin tam farkındalığıyla uygulanan belli teorik kurallar dahilinde, serbest olarak kendi özgür melodileriyle olduğu kadar başarılı olamazlar.<sup>6</sup>

Bu formun çeşitli şekillerde neredeyse tüm müziklerde görülmüş olduğu araştırmalarda çıkmıştır. Müzikoloji tarihindeki araştırmalarda doğaçlama yani icrâ anında yaratılan müzik, çok küçük bir yer oluşturmuştur.<sup>7</sup> Müzikologlar müziğin icrâ kısmından çok beste kısmının analizi ile daha çok ilgilenmişlerdir. Bestelenmiş eserler üzerinde tarihsel bulgular araştırılmış, melodi kurumundaki matematiksel işlevler incelenmiş fakat bir bestenin ortaya çıkışında yaratıcılığın önemi pek vurgulanmamıştır. Doğaçlama formunun yaygınlığı, yorumcu ve bestekârın eserine katkıları göz önünde tutulduğunda yapılan araştırmaların yetersizliği daha da ortaya çıkmış olur. Doğaçlama konusunda yapılmış ilk ciddi araştırma Ernst Ferand'ın 1938 yılında çıkardığı "Die Improvisation in der Musik" isimli kitapdır denilebilir.<sup>8</sup> Bu çalışma büyük oranda Avrupa müziği doğaçlaması hakkındadır. Diğer taraftan Osmanlı müziğinde de taksimlerin makamsal analizlerinin dışına çıkmış pek çalışma yoktur. Doğaçlamanın bestelere katkısı, yaratıcılığı artırdığı gerçeği incelenmemiştir. Oysa ki bu yaratıcılığın önemini hem bestelerdeki farklılıktan hem de 20. yüzyıl başında kaydedilmiş icrâlarda görmekteyiz. Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın bu husula ilgili 2003 yılında yüksek lisans dersinde tarafıma aktardığı bir değerlendirme şöyledir: "Yaşadığı dönemde iyi bir gazelhan ve bestekâr olan Zeki Arif Ataergin'in bestelerinden ritmi çıkarttığımızda karşımıza gazel formu çıkar."

Tüm bunların ışığında meşk yoluyla öğrenimin önemi ortaya çıkmaktadır. Yüzyıllarca meşk yoluyla aktarılagelen eserler Avrupa sistemine geçilmeye başlanması ile yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Bu da beraberinde var

- 3 Aaron L. Berkowitz, *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*, (New York: Oxford University Press, 2010), 3.
- 4 Robin Moore, "The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, (1992), 23/1, 61-84.
- 5 Valerie Woodring Goertzen, *By Way of Introduction: Preluding by 18th- and 19th-Century Pianists*, (Journal of Musicology, 1996) 14 (3), 305.
- 6 Goertzen, *By Way of Introduction*, 305.
- 7 Bruno Nettl, *In the Course of Performce*, (London: The University of Chicago Press, 1998), 1.
- 8 Nettl, *In the Course of Performce*, 1.

olan bazı formların unutulması, eser icralarının tek düze hale gelmesi gibi sorunlar ortaya çıkarmıştır.

Makalemizde meşk sisteminin yok olması ile, makamlardaki seyir ve perde sisteminde ortaya çıkan sorunlar araştırılmıştır. Bu konudaki araştırmamızda meşk usulü ile yetişmiş son temsilciler olan Hâfız Kemâl, Hâfız Sâmi, Hâfız Osman, Tanburi Cemil Bey ve Münir Nurettin Selçuk gibi icrâcılarının doğaçlamalarındaki yöntemleri analiz edilmiştir.

### **Doğaçlama**

Osmanlı-Türk müziğinde doğaçlamalar enstrümantal ve sözlü olmak üzere iki şekilde görülmektedir. Türk müziğinde enstrüman ile yapılan doğaçlamaya taksim, sözlü yapılan doğaçlamaya da 20. yüzyıl başlarından beri gazel adı verilmektedir. Türk halk müziğinde doğaçlama formu yörelere göre farklılıklar gösterir. Doğaçlama, sözlü müzikte büyük çoğunlukla dini formlarda kullanıldığı gibi, dini olmayan formlarda da uygulanmıştır. İstanbul, Osmanlı'nın fethinden günümüze bir sanat merkezi olmuştur. İstanbul, sanatçıların ve müzisyenlerin ziyaret ettikleri kozmopolit bir şehir idi. Osmanlı sarayı, sanata ve sanatçıya çok büyük önem vermiş ve sanatın gelişip yayılması için çalışmalar yapmıştır. Bu yüzden de sanat çevreleri sarayın olduğu İstanbul'da toplanmıştır. Osmanlı dinî törenlerinde makamsal doğaçlamalar kullanıldığı gibi, bu kültürü paylaşmış gayrimüslimler de aynı makamsal yapıları kendi dinî ayinleri içindeki doğaçlamalarında kullanmışlardır. Bu Osmanlı tebaaları, dinleri ayrı da olsa kültürel pek çok benzerliğe sahiptirler.<sup>9</sup> Doğaçlama, müzisyenin duygu, düşünce ve yaşanan zaman şartları ve kültür koşullarını günümüze aktarış biçimidir.<sup>10</sup> Makam yapısına sahip tüm müziklerde doğaçlama görülür. Doğaçlama, bestelenmiş bir eser besteyi süslemek için kullanılan süslemeler dizini değildir. Makam müziklerinde, enstrümantal ve sözlü doğaçlamalar bulunur. Müzisyenin, makam ve makamın işleyişi olan teoriyi çok iyi bilmesi, onun doğaçlama yapabilmesini sağlar. Bununla beraber doğaçlama yapabilmek, enstrümanına veya sesine hâkimiyet gerektirir. Doğaçlama, müzisyenin akademik imtihanı gibidir. Osmanlı döneminde, müzisyen palazlanıp isim yapmaya başladığında, ustaların olduğu meclise davet edilir. O mecliste bir yerde doğaçlama yapması istenir. Doğaçlamayı teori kurallarına ve yerli yerinde yaptıysa bu toplantılara sürekli davet edilir. Eğer, sesi

9 Ayşegül Arslan - M. Safa Yeprem, "Comparison and Modal Analysis of Christmas Carols That is Read in Syrian

Orthodox and Greek Orthodox Temples in Istanbul". Eurasian Academy of Sciences Social Sciences Journal, (Erişim 4 Kasım 2020), 158.

10 J. Luiz Martinez, Improvisation in Hindustani music: A musical semiotics perspective (PDF: Indian Musicological Society. Journal of the Indian Musicological Society, 2007), 38.

güzel olsa bile, makamâtı ve teoriyi bilmediği ortaya çıkarsa, bıyık altından gülerler ve bir daha o toplantılara katılamazdı.

Güzel sese sahip ve kabiliyetli olan çocuklar, tanıdıkları vasıtası ile ya da usta müzisyenlerin tesadüfen keşfetmeleri ile bu usta müzisyenlerin meşk halkasına katılırlar. Yıllar boyunca devam eden düzenli çalışmalar ile meşk edilerek ezberlenen eserler öğrencinin tavır ve makâmât hususunda gerekli yeterliliği sağlaması ve tecrübe kazanmasını sağlar.

Doğaçlamalar, günümüz Avrupa klasik müziğinde yok olmuş olsa da Avrupa'da caz olarak karşımıza çıkar.

### **Meşk**

İslâm geleneğinde, tasavvuf öğeleri yine usta-çırak ya da mürid-mürîd ilişkisi ile olmuştur. Kur'an, hadis, tefsir ve fıkıh üzerine yazılmış kitapların öğretiminde ezber büyük önem kazanmıştır. Ezber sanatı, Kur'an ayetlerinin indiği ilk günden itibaren olmazsa olmazlardan olmuştur. Müzik öğrenmede de bu modelin alındığı düşünülebilir. Bu tarz aktarım, şiir öğrenmede de görülür.

Meşk terimi, hat sanatında hoca tarafından talebeye verilen yazı örneği ya da yazı alıştırmasından gelmektedir. Bu zamanla hat sanatında olduğu gibi müzikte ve sema öğrenen dervişlerde de kullanılmaya başlanmıştır. Sema, Mevlevî tarikatının dinî âyinleri sırasında dervişlerce yapılan bir tür zikirdir. Bu zikre sema töreni denilir. Sema öğretmeye sema meşki, öğretilen tahtaya da meşk tahtası denilmiştir.<sup>11</sup> Meşk sistemi, Osmanlı eğitiminin ana unsurudur. Sadece müzikte değil, hat sanatında da görülmektedir. Meşk sisteminin Osmanlı/Türk müziğinin ilk başlangıç yıllarından itibaren başladığı söylenebilir.<sup>12</sup> Bu sistem, aynı hat sanatında olduğu gibi hocanın bilgilerinin direkt talebesine aktarılması ile olmaktadır. Hoca eseri birkaç kez okur ve ardından talebesine tekrarlattırır. Bu talebenin eseri noksansız bir şekilde ezberden okumasına kadar devam eder. Müzisyen bu sistemle hoca çırak ilişkisi ile hâfızasına binlerce eser alır. Klasik Türk müziğinin kâr, beste, ağır semâi, yürük semâi gibi büyük formlarından şarkı formuna kadar eserler meşk edilir. Bunun yanında hocanın hafızasındaki repertuvara göre, durak, naat, tevşih, Mevlevî ayîni meşk edilir. Bunların meşki sırasında makam kavramı anlatılır ve tatbiki yapılırdı. Saz ya da ses sanatçısı olmak bu şartı değiştirmez. Saz sanatçılarının dört haneden oluşan peşrev ve semâilerin ezberlenmesi dışında sözlü eserleri de eşlik edebilecek seviyede bilmesi icap eder. Hâfızaya yerleştirilen binlerce saz ve sözlü eser, müzisyene melodik zenginlik katar.

11 Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 15.

12 Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 29.

Müzik ile şiiri birbirinden ayıramayız. Sözlü bir eserde melodi ezberlemek ne kadar önemliyse şiir ezberlemek de o kadar elzemdir. Zâten, görülecektir ki, bestekârlar bazı eserlerinin güftelerini kendileri yazabilecek kadar edebiyata vâkıflardır.

Meşk, aslında geleneğin ta kendisidir. Müzisyen için öğrenmek bitmemektedir. Bilmediğini bir bilenden sorup öğrenmek sanatta hep görülmüştür. Meşk sistemi, ayrıca bir silsile akışını da getiriyordu. Bu sistemde öğrenen talebe çeşitli tarz icra şekillerini farklı hocalardan öğrenme imkanı buluyordu. Mesela, Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mesud Cemil, Suphi Ezgi'den Oskiyam tarzı<sup>13</sup> tamburda az mızrap nağmesi ile çok melodi çalma tekniğini öğrenmiştir. Babasının tekniğiyle harmanlayarak kendi öz tekniğini geliştirmiştir. Meşk öğrenim yöntemi içerisinde sanat ve ahlâk kuralları çerçevesinde bazı değer yargıları ortaya çıkmıştır. Bunları kısaca şöyle sıralayabiliriz: ahlâk, meşakkat, itâat, liyâkat, gurur, sadâkat. Buradan da anlaşılacağı gibi meşk sadece bir müzik ya da teori öğretimi değildir. Ayrıca burada sabrı, insanî değerleri ve ahlâkı öğrenirsiniz.<sup>14</sup>

### Dîvan Şiiri

Çok çeşitli manalarda kullanılmış "divan" terimi Türk edebiyatında şâirlerin şiirlerini topladıkları kitaba verilen addır.<sup>15</sup> Ayrıca Türk edebiyatı şairlerine de divan şairi denilir. Dîvan şiiri Selçuklu ve Osmanlı döneminde gelişmiş ve ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Arap baharı olarak bilinen ve 7. yüzyıldan başlayarak İslâm âlemindeki Müslümanların tüm ilmî kitapları çevirdiği dönemde yazılan kitaplar Arapçadır. Arapça günümüzde İngilizcenin olduğu gibi yüzyıllarca Müslüman âlimlerin ortak dili olmuş ve şiirler, ilmî kitaplar Arapça yazılmıştır. Bu dönemden günümüze ulaşan nazariyat ile ilgili yazılmış kitaplar da Arapçadır. Büyük bir medeniyet ve kültür birikimine sahip olan İran, özellikle Selçuklu'nun hâkimiyeti zamanında edebiyatta çok etkinleşmiştir. Arapçaya ek olarak, özellikle Selçuklu döneminde ve Osmanlı'nın son dönemlerine kadar edebiyatta Farsçanın kullanıldığı görülüyor.

Dîvan edebiyatı, Türk müziğinin tüm formlarında, klasik, halk ve dinî müzikte kullanılmıştır. Gazeller, kasîdeler, mevlidler, mesnevîler hep dîvan edebiyatı veznine göre yazılmıştır. Vezin içerisindeki ritim, sözlü doğaçlamanın ve bestekârların melodilerini belirleyen ana unsur olmuştur. Örnek verecek

13 Sultan üçüncü Selim'e de hocalık yapmış tanburî ve neyzen Ermeni asıllı Osmanlı müzisyen Oskiyamdan Mes'ud Cemil Bey'e kadar gelmiş bir tanbur çalma tekniğidir. Az mızrap vuruşları ile daha çok nağme üretme tekniğiyle yapılan icrâ şeklindedir.

14 Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, İstanbul, 73.

15 Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, (2002), 158.

olursak, Osmanlı döneminin en meşhur mutasavvıfı Süleyman Çelebi'nin (1351-1452) mevlidi, "fâilâtün fâilâtün fâilün" vezni ile dir. Yine mutasavvıf Mevlâna Celâleddin Rumî'nin (1207-1273) Mesnevî'si, "fâilâtün fâilâtün fâilün" vezniyle yazılmıştır.

Selçuklu ve Osmanlı'da devlet erkânının toplantılarına dîvan denildiği gibi, Anadolu halk edebiyatında seçilmiş şiirlerin, güftenin manasına uygun makamda ve gazel tarzında doğaçlama okunmasına da dîvan, denilir. Halk müziğinde iki şekilde dîvan karşımıza çıkar:

- 1 Dervişân dîvanı: Genelde tekkelerde dinî güftelerin icrası ile olur.
- 2 Bıçkın dîvanı: Halkın dilinde yaygınlaşmış aşk ile ilgili güftelerin icrası şeklindedir.<sup>16</sup>

### **Taksim**

Türk müziğinde iki tür doğaçlamayla karşılaşırız. Enstrümantal doğaçlama "taksim", ve sözlü doğaçlama "gazel". Taksim'in sözlük anlamı, o anda yaratılan melodik icra olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözlük anlamı olarak doğru bir tanım olsa da teknik manada melodi oluşturabilmek için sazını yenmiş olmak, iyi derecede müzik teorisi bilmek ve tabii onlarca, binlerce besteyi ezbere bilmek gerektiren bir formdur.

Enstrümantal doğaçlama "taksim" teorik kurallar çerçevesinde yapılır. Zemin diyebileceğimiz bir giriş bölümüyle başlar. Elimizdeki pek çok taş plak kaydında girişin genelde başlanılan makamın seyrine uygun olarak yapıldığı tespit edilmiştir. Zeminin üzerine meyan ya da meyanlar açılır. Burada makamın genişlemesi, şedleri, transpoze ya da diğer makamlara geçkiler yapılır. Pek çok plakta gözlemlenen,<sup>17</sup> taksimde karara gelindiğinde başlanılan makamın yapısına dönüldüğü görülmüştür. Taksim formunda bir soru cevap şekli farkedilmektedir. Cemil Bey, Nevres Bey, Şerif Muhiddin, ve Mesud Cemil Bey gibi usta müzisyenlerin taksimleri enstrümanlarından sanki insan sesi çıkartırır hissi uyandırır.

Elimizde bulunan ilk kayıtlardan günümüze kadar incelendiğinde birkaç taksim çeşidi karşımıza çıkar. Baş taksim, ara taksim, müşterek taksim, tempo taksim gibi... Halk müziğinde taksimlerde tezene kullanımı yörelere göre değişiklik gösterir ve ayrıca sanatçılar arasında da farklılıklar görülür.

16 Ekrem Karadeniz, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esaslar*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012), 181-182.

17 Örnek olarak Hâfiz Şehlâ Osman'ın uşsak makamında okuduğu gazel verilebilir. Bu gazelin nota ve analizine ulaşmak için bk.: Ahmet Erdoğan, *Türk Müziğinde Gazel ve Hâfiz Şehlâ Osman*, (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2005), 69.

Klasik enstrümanlarda da sanatçılar aralarında göze çarpan farklılıklar sergilemişlerdir. Bu sanatkarları birbirinden ayıran bir özelliktir. Kendilerini tekrar etmedikleri gibi diğer müzisyenleri de taklitten kaçınmışlardır. Bu da müzikte sürekli yeni tavırların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin Yorgo Bacanos, Kadri Şençalar, Nevres Bey ve Şerif Muhittin Targan birbirinden tamamen farklı tavırlara sahip ud sanatçılarıdır. Ses ve enstrüman icralarında görülen tavır farklılıkları, müzisyenin meşk sisteminden kazancıdır. Çeşitli hocalardan yapılan meşkler, öğrencinin değişik tavırları duyup öğrenmesine yardımcı olur. Bu tavırlar, değişik vibrato ve süsleme teknikleri, değişik mızrap ya da yay çekişleri, ses kullanma tekniklerini içerirdi. Böylelikle müzisyen her icrasında farklı bir yorum ortaya koyabilirdi.

Besteli eserlere nazaran serbest bir form olması dolayısıyla doğaçlama, sanatçının teknik ve teorik bilgisini rahatça gösterebileceği bir formdur. Aynı hocalar ile çalışılmasına olanak sağlayan meşk sistemi ile yetişmiş sanatkarlarımızın bu denli eşsiz tavırlara sahip olmaları ne denli çalışma sarf ettiklerinin kanıtıdır.

Ayrıca taksim nazariyat kitaplarında belirtilen beşli ve dördü dizelerini ard arda sıralamasından ziyâde, makamın karakteristik seyrini uygulayabilme becerisidir. Bu becerinin haricinde ona bir ruh katabilmeden geçer. Dinleyene makam diziminden ziyâde, makamın şahsiyetini aktarabilme sanatıdır. Bunların gerçekleşmediği taksimlerin uygulama eksiklikleri vardır. Her müzikte olduğu gibi Türk müziğinde de sazende insan sesini sazında yakalamaya çalışır. Enstrümanlar yapıları olarak zaten bu şekilde imal edilirler. İnsan sesinde olduğu gibi sesin oluştuğu bir bölgesi ve rezonans, ihtizaz ettiği bir bölümü vardır.

Makam müziklerinin yapıldığı ülkelerde ve Avrupadaki müziklerde doğaçlamanın öğrenme yolunun meşk yoluyla olduğu tespit edilmiştir. Uzun yıllar ustayla çalışmanın neticesinde tavrı ile ezberlenen eserler talebeye doğaçlama yeteneği kazandırmıştır. Bu yeteneği icrada bir serbestlik sağlamış ve aynı eserin yapılan her icrası birbirinden farklılıklar göstermiştir. Bu farklılıklar doğaçlamanın yoğun olarak kullanıldığı 20. yüzyıl'ın başında yaşamış sanatçıların saz ve sözlü icralarında görülmektedir. Bu tarz örnekleri sadece Türk müziğinde değil 20. yüzyılın başında kaydolmuş kayıtlarda makam müzikleri yapılan tüm ülkelerde ve hatta caz müziğindeki icralarda da görmekteyiz. 20 yüzyıl'ın doğaçlama ustaları Hâfız Kemâl, Hâfız Samî, Hâfız Şehlâ Osman, İzak El Gazi, Safiye Ayla, Ümmü Gülsüm, Sabah Fahri ve Münir Nurettin Selçuk'un besteli eser icralarında bu açıkça görülmektedir.



## Gazel

Gazel, dîvan şiirinde bir nazım şeklidir. Türk müziğinde sesle yapılan doğaçlamaya 19. yüzyıl sonlarından itibaren gazel denilmeye başlanmıştır. Gazel okumak, Türk müziğinde çok önemli bir yer tutar. Çünkü, gazel okuyabilmek için müzisyenin geniş bir repertuar bilgisi, bununla birlikte nazari eğitim almış olması gerekir. Bu ana unsurların yanında, melodi-şiir bütünlüğünü oluşturabilmek için iyi derecede edebiyat da bilmek lüzûmu vardır. Şiirin manâsı ile seçilen makam ve melodilerin birbiriyle uyumu, icracının sesinin güzelliği ve nağmelerdeki oynaklığı kadar önemlidir. Doğaçlama, her ne kadar serbest bir form olarak düşünülse de, edebî ve nazarî kurallar göz ardı edilemez. Daha önceden planlanmamış melodilerin, icrâcının aklında bulunan bir şiir aracılığı ile söylenmesidir.

Gazel okuma formu, çeşitli sebeplerden günümüzde yok olmak üzere-dir. Bunların başlıcalarından biri meşk sisteminin ortadan kalkmasıdır. 20. yüzyıl başında Avrupa klasik müziği nota sistemine geçilmeye başlanmıştır. Dönemin müzikologları, Mesud Cemil, Suphi Ezgi, Refik Fersan, vb. pek çok müzisyen, eski Hamparsum nota sistemi ile yazılmış binlerce notayı ve hafızalarda bulunan daha nice eseri Türk müziğinde günümüzde kullanılan nota sistemine aktarmışlardır. Bazı siyasi ve sosyo ekonomik sebeplerden meşk sistemi yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır. Notalama sistemine geçilmesi ile pek çok formun icra şekli unutulmuştur. Notaları elimizde bulunsa da, Hopçuzade Şâkir Bey'in okuyuşundan başka bir kayda rastlanmayan Miraciye formu da bu unutulmuşlar arasındadır.

20. yüzyıl başlarında kaydedilmiş taş plaklardan<sup>18</sup> bir nebze anlayabileceğimiz gazel formu, 2 şekilde icra edilmiş.

1. Şarkı içerisinde: Genelde enstrüman eşlikli bazen de eşliksiz.
2. Münferit (solo) okunmuş gazeller: Bunlarda da bazıları enstrümanla bazıları solodur. Gazeller zor kayıt şartları ve süre kısıtlaması ile yapılmıştır. Bu icracının elinden serbestliği almış ya da onu kısıtlamıştır. Daha serbest örneklerini Münir Nurettin Selçuk'un konser kayıtlarında icra ettiği gazellerde görmekteyiz.<sup>19</sup>

Taş plaklardaki gazel ve taksim doğaçlamalarında, beste formlarında bulunan kurallara pek rastlanmamaktadır. Makamın gerektirdiği seyir içerisinde bir işleyişin hâkim olduğu saptanabilir.

18 Kayıtlı gazellerin kataloğu için bk., (Ünlü, 2004)

19 Coşkun Plak, Münir Nurettin Selçuk – "Âheste Çek Kürekleri Mehtâb Uyanmasın 1948", *You Tube* (12 Mart 2015), 0:00/3:18. <https://youtu.be/AKlcpFhFSgc>

Kısa bir süre dilimi olduğu düşünülürken, neden makam değişikliğine gidilmediği anlaşılacaktır. Bir plağın azami kayıt süresi 3 dakika civarında idi. Sazla taksim bölümleri, başta ortada ve sonda olmak üzere üç kısımda yer alıyordu. Okuyucuya 3 dakikalık zaman diliminden 2 dakikadan az bir bölüm kalmaktaydı.<sup>20</sup> Bu da sanatçıyı kısıtlayan bir pozisyona sokmaktaydı. Bununla beraber, 1925 yılına kadar yapılan kayıt teknolojisi ilkel yollar ile idi.<sup>21</sup>

Hâfız Sâmi, Hâfız Kemâl ve Hâfız Şehlâ Osman'ın gazellerine bakıldığında karşımıza üç ayrı üslup çıkmaktadır. Şeyh Cemâl Efendi, Hacı Kiramî Efendi gibi aynı hocalardan meşk etmelerine karşın, ses yapıları, makama giriş perdeleri ve gazel okurken kullandıkları seyir yapıları birbirlerinden farklılıklar gösterir.<sup>22</sup> Bu da bize o dönemde icranın tekdüzelikten uzak bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Hocayı taklitten öteye gitmiş ve her biri birer şahsiyet olmuşlardır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi tekdüze kalıp icra şekli meşki terk edip notaya bağımlı kalındıktan sonra ortaya çıkmıştır.

78 devirli taş plak kayıtlarını değerlendirirken, kayıt şartları ve icrânın ne kadarını yansıttığını göz önüne alarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu kayıtlardaki gazeller ve taksimlerde genelde uşşak, rast, segah, hüzzam, hicaz gibi ana makamlar kullanılmıştır. Kısa süreli doğaçlamalar olsalar da, makam kullanımı, ses kullanım yöntemleri ve entenasyonlar hakkında pek çok teknik bilgiler içermektedirler. Bu kayıtlardan, 19. - 20. yüzyıllar arasında kullanılmış, günümüzde yok olmuş çok çeşitli süsleme, çarpma ve vibrato örnekleri bulunabilir. Doğaçlamalar, teknik imkânlar sayesinde her ne kadar nota ortamına geçirilebilse de, Avrupa nota sistemiyle vibrato ve çarpma tekniklerinin aktarılması ya da aktarılması ya da makamın kurulumundaki perde değişimleri esnasında kullanılan perdelerin yansıtılması imkânı yoktur.

Yukarıda da değinildiği gibi Türk müziği ve edebiyatı arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Gazel, Arapça manası olarak kadınlar için söylenmiş güzel ve âşıkâne söz anlamına gelir.<sup>23</sup> İlerleyen yıllarda İran edebiyatına giren gazel tarzı şiir oradan Türk edebiyatına da girmiş ve tüm İslam âleminde şâirlerce gazeller yazılmıştır. Aşk ve şarap konularının işlendiği bir şiir tarzı olmuştur. Gazel tarzı şiirleri kâr, beste gibi ağır usullü eserlerde görüyoruz. 19. yüzyıl'dan sonra Türk müziğinde şarkı formunun ağır basması ve uzun soluklu eserlerin bestelenmez olması ile gazel tarzı şiirler de kullanılmaz bir hâle

20 Hâfız Sâmi, Hâfız Şehlâ Osman ve Tanburi Cemil Bey'in doldurduğu plaklar bu ilkel şartlarda yapılan kayıtlardır.

21 Cemâl Ünlü, *Gazeller - 78 Devirli Taş Plaklarda Gazel ve Gazelhanlar*, (İstanbul: Kalan Müzik, 1997), 3.

22 Hâfız Sâmi, Tanburi Cemil ve Hâfız Kemâl'in uşşak makamında yaptıkları doğaçlamalar buna örnek gösterilebilir.

23 Halûk İpekten, *Gazel* (PDF: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1996), 442.

gelmiştir. Gazeller aruz vezninin hece ölçüsü ile yazılır.<sup>24</sup> Rubâî şekilleri kullanılmamıştır.<sup>25</sup>

Yahya Kemal Beyatlı, Edip Ayel gibi neoklasik dönem şairleri de gazeller yazmışlardır. Taş plak kayıtlarından önceki dönemde gazel okuma şekline dair bir bilgiye sahip olmamamıza karşın, bu kayıtlar bize gazel okuyuşu hakkında bilgiler ışığı sunmaktadır. Gazel okuyana gazelhan denilmektedir. Gazel okuyuş tarzının, Kur'an, mevlid, durak, naat, kasîde icrâsından çok farklı olduğunu, yine bu kayıtlardan tespit ediyoruz. Sadece şiirin anlamı açısından sevgili, aşk ve şarâbî açıklamasından ziyâde, bu farklılık melodi ve süslemelerin değişikliği olarak da icrada karşımıza çıkmaktadır.

Gazel icrasında şiirin büyük öneme sahip olduğu açıktır. Bunun yanında saz sanatçıları gibi çalarken görmeye imkanları olmayan ses sanatçılarının perde zorlukları ortaya çıkmaktadır. Doğaçlama yapan ses sanatçısı aynı anda okuduğu gütenin taksimatı, melodi dizini ve perdeleri düşünmek durumundadır. Eski dönemlerde sanatçının müzik bilgisinin sınındığı doğaçlamalarda ayrıca transpoze makam geçkileri yapmaları da bekleniyor ve böylelikle profesyonel müzik ortamlarına kabul ediliyorlardı.

Aşağıda 20. yüzyılda yaşamış Tanburi Cemil Bey, Hâfız Sâmi, Hâfız Kemâl ve Münir Nurettin Selçuk'un uygulaması zor olan uşşak makamındaki doğaçlamaları incelenmiştir. Bu doğrultuda onların güfte-melodi kullanımı ve perde baskıları karşılaştırılmıştır.

### **Uşşak Doğaçlamalar**

Makalemizde, uşşak makamını seçmemizin sebebi, segâh perdesinin oynak olması ve teori kitaplarından ziyade meşk yoluyla öğrenilmesi gereken makamların en önemlilerinden biri olmasıdır. Uşşak makamında perdeler seyri gidisine göre değişiklikler göstermektedir. Uşşak makamında yapılan rast perdesinde rastlı kalışlar ve yegâh perdesindeki rastlı kalışlar görülür. Nazariyat kitaplarında segâh perdesi si perdesinin 1 koma pesleştirilmiş hâlidir. Ama uşşak makamında bu perde, eserlerin seyri ve meşk silsilesinden gelen baskı yöntemiyle çok değişik şekillerde icra edilir. Bazı eserlerde 2-3 komaya kadar pes basılmıştır. Hüseyin Sâdettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi, her arıza için ayrı bir işaret icâdının, notaya sığdırılması ve icra esnasında nota takîbini sıkıntıya sokacağı inancındalardı.<sup>26</sup> Bu da bize Avrupa müzik siste-

24 Ahmet Erdogdular, *Türk Müziğinde Gazel ve Hâfız Şehlâ Osman*, (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı Ses Eğitimi Program, Yüksek Lisans Tezi, 2005), 9.

25 Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, cilt 2, (İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 2000), 28.

26 İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, 12. Basım, (İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2013), 144.

minde kullanılan nota sisteminin makamsal müzikleri yazıya almakta yeter-siz olduğunu göstermektedir. Meşk sisteminin önemi burada bir kez daha karşımıza çıkmaktadır.

Aşağıda Hâfız Sâmî'nin uşşak makamında yaptığı bir doğaçlama bulun-maktadır.

Şekil 1: Hâfız Sâmî uşşak gazel<sup>27</sup>

**UŞŞAK GAZEL**  
( Ne sâki şâd eder gönüm )

İcracı: Hâfız Sâmî

Ah a man a man a man a  
man Ne sâ ki şad e der göy nüm Ne ga mım zâ yi ey  
ler mey ah a man a man a man a man

Hâfız Sâmî uşşak gazeline alışılmışın dışında hüseyini perdesinden başla-mıştır. Segâh perdesi baskıları, oldukça pest kullanmıştır. 3 komaya yakın bir pestlikte kullandığı segâh perdelerini okuduğu gazelin ilk mısrasının bitimi-ne kadar sürdürmüştür. Hüseyini perdesinde herhangi bir kalış yapmasa da çok sıklıkla hüseyini perdesini kullanması dikkat çekicidir. Nevâ perdesinde gösterdiği bûselik perdesini güçlendirmek ve bûselik makamını hissettir-mek için hüseyini perdesini sıkça kullanıldığı düşünülebilir. Hüseyini perdesi-ne sürekli dokunuşlar yapsa da bir asma kalış yapmamıştır. Nevâ perdesin-deki bûseliğin dışında, başka bir geçki ilk mısra dahilinde görülmemektedir.

Ekrem Karadeniz bu arızalar için değişik isimler kullanmıştır. La ile si arasındaki tam sesin isimlendirilmesi; düğâh, dilara, dikçe dilara, nim kürdi, kürdi, uşşak, segâh, bûselik, dikçe bûselik ve dik bûselik<sup>28</sup> olarak.

Ekrem Karadeniz, nazariyat kitabında bu koma isimlerini sadece isimler-den ibaret bırakmıştır. Nota yazımında kullanmamıştır.

İkinci şekildeki uşşak makamındaki doğaçlama Hâfız Kemâl'e aittir.

27 Berna Özçeltik, *Türk Müziğinde Gazel İcralarının Müzikal Analizi*, (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları ana Bilim Dalı, Türk Din Musikisi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 14.

28 M. Ekrem Karadeniz, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012), 22-23.

Şekil 2: Hâfız Kemâl uşşak gazel<sup>29</sup>**UŞŞAK GAZEL**

Hasretle Bu Şeb

İcracı: Hafız Kemal

Has ret le bu şeb gâh u yu dum gâh u ya n dım n dım  
 İl c 3 p ol me hi an dım a man a man  
 tğ len ce e dıp hâ nâ hâ yâ li  
 o ya la n dı m Tâ m  
 şub , ha da yan dım Kan ağ la dım iç tik çe me yi

Hafız Kemâl gazeline hüseyini perdesinden başlamıştır. Nevâ perdesindeki bûselikli çok kısa bir vakfeden sonra rast perdesinde rastlı küçük bir kalış yapmıştır. Segâh perdesi üzerinde eksik ferahnak 5'lisi göstererek uşşak makamıyla kalışını yapmıştır. Hâfız Kemal'in uşşak makamını yaparken segâh perdesini 3 komaya kadar düşürdüğünü tespit ediyoruz. Acem perdesini çok azlıkla kullanmıştır. Gazelinin genelinde, makamın tüm özelliklerini tümüyle göstermektedir. Rast perdesinde rastlı küçük kalışlar yapsa da kesin kalışlar yoktur. Rast perdesini sanki yeden gibi kullanmış diyebiliriz. Ekrem Karadeniz'in tanımladığı uşşak perdesi ve segâh perdesi arasında bir icra tekniği kullanılmıştır.

Şekil 3: Münir Nurettin Selçuk uşşak gazel<sup>30</sup>**UŞŞAK GAZEL**

(Âheste çek kürekleri)

İcracı: Münir Nüreddin Selçuk

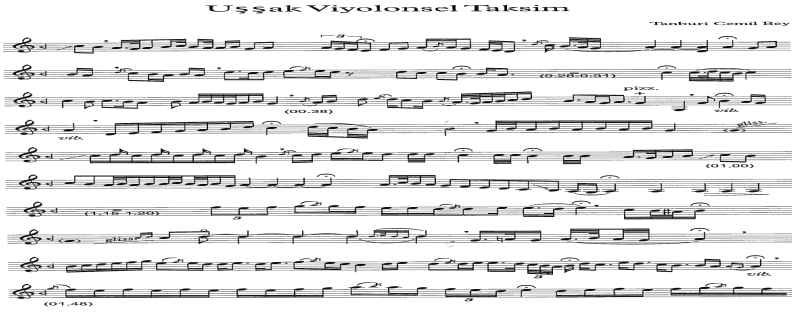
Â heste çek kürek leri mehtâb uyanmasın Birâ le mi hayâ le da lan  
 âb uyan ma sın

Münir Nurettin Selçuk gazele rast perdesinden başlamış ve düğah perdesinde uşşak dördlüsü ile kalışını uşşaklı yapmıştır. Segâh arızası Münir Nurettin Selçuk'un icrasında 2-3 koma arasında değişiklikler sergilemiştir. Bazı segâh perdeleri 1.5 koma olarak duyulmaktadır. Glissando'ya pek yer verme-

29 Özçeltik, *Türk Müziğinde Gazel İcralarının Müzikal Analizi*, 28.30 Özçeltik, *Türk Müziğinde Gazel İcralarının Müzikal Analizi*, 40.

den başladığı gazelindeki bu ara sesler vakfelere karar verdiği perdelerdeki makamların ya da diğer bir deyişle dörtlü beşlilerin gerektirdiği arızalardır. Rast perdesindeki rastlı kalışa göre bir segâh perdesi, dügahtaki uşşaka göre bir segâh perdesi göstermiştir.

Şekil 4: Tanbûri Cemil Bey uşşak viyolonsel taksim<sup>31</sup>



Tanbûri Cemil Bey taksimine çargâh perdesinden başlamış ve kademeli bir iniş yaparak rast perdesindeki rastı ve dügahtaki uşşakı göstererek pek görmeye alışık olunmayan yegâh perdesinde bûselikli genişleme yapmıştır. Cemil Bey'in taksiminin devamında dügahtaki uşşakını güçlendirip nevâ perdesinde de buselik yaptığını görmekteyiz. Cemil Bey de acem perdesine dokunmadan hüseyini perdesini kullanarak nevâ perdesi üzerinde bir bûselik yapmaktadır.

### Gazelde Melodi-Vezin İlişkisi

Sözlü taksim ya da gazel, önceden de belirtildiği gibi icracının sese hakiyiyeti ve teori bilgisini gösteren önemli formlardan biriydi. Sözlü taksimleri enstrüman taksiminden ayıran en önemli özellik dîvan edebiyatının gazel formunda yazılmış şiirleriyle oluşturulması idi. Bu nedenle icracının dîvan edebiyatı vezinlerini iyi derecede bilmesi gerekli idi. İcracı melodilerini seçtiği şiirin veznine uygun oluştururdu.

Yukarıdaki gazel örneklerinden de görüleceği gibi, Hâfız Sâmî, Hâfız Kemâl ve Münir Nurettin Selçuk, melodilerini veznin ritmine göre binâ etmişlerdir. Kısa hecelerde kısa, uzun hecelerde uzun ve geniş melodilere yer vermişlerdir. Vakfe ve kalışlarını da yine güftenin anlamını ortaya çıkartacak bir şekilde tespit etmişlerdir.

31 Yelda Özgen Öztürk, The Art of Violencello Performance in Turkish Makam Music: An Analysis on Early Turkish Music Performance, (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2009), 106.

Hâfız Sâmî:

*Ne sâkî şâd eder gönlüm ne gamım zâyî eyler mey  
Belâ-yı aşk ile zârım hoş etmez hâtırım bir key  
Fîrâkınla vücudum yâye döndü nâle etmekten  
Elem bitmez mi gam yetmez mi gam tâ key elem tâ key*

Vezeni; Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün / Mefâ'îlün

Şekil 5: Hâfız Sâmî'nin uşşak gazelinden bir bölüm



Me fâ î lün / Me fâ î lün

Hâfız Kemâl:

*Hasretle bu şeb gâh uyudum, gâhi uyandım hep ol mehi andım*

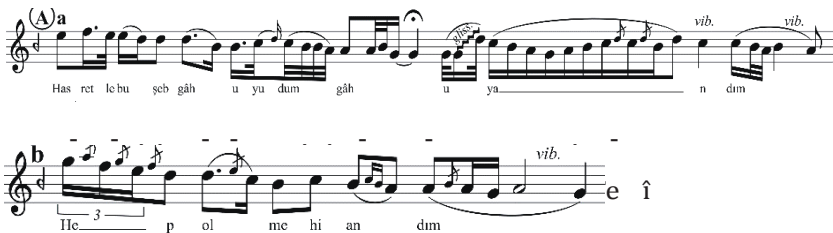
Mef û lü/Me fâ î lü/Me fâ î lü/Fe î lâ tün/Müstefî lâ tün

*Eğlence edüp hâb-u hayâli, oyalandım tâ subha dayandım*

*Kan ağladım içtikçe mey-i bezm-i firâki bi-minnet-i sâki  
Peymâne gibi gâh dolup gâh boşaldım al kâne boyandım*

Mef'ûlü / Mefâîlü / Mefâîlü / Feîlâtün / Müstefîlâtün

Şekil 6: Hâfız Kemâl'in uşşak gazelinden bir bölüm



tün / Müs te fi lâ tün

lâ

## Sonuç

Doğaçlama, Türk müziğinde en önemli yere sahip formlardan biridir. Doğaçlama yapabilmenin çeşitli gereklilikleri bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi sazını yenmiş olmak ya da sesinde hakimiyet sahibi olmaktır. Sazına ya da sesine hakimiyetin haricinde, makamları iyi analiz etmiş ve öğrenmiş olmak şartı da vardır. Yukarıdaki örneklerden de görülmektedir ki, aynı makamda dahi, birbirlerinin tekrarı ya da taklidi melodiler kullanmamışlardır. Hatta besteli eserler ile kıyaslandığında melodi yapılarının farklılıklar gösterdiği görülür. Doğaçlamada veznin ritminin haricinde bir tempo bulunmadığından icracı kendi temposu içinde serbestçe melodilerini kurar ve bunu vezinle bir ahenk içerisinde oluşturur. Tempolu taksimlerde de icracı melodilerini kendi dizinine göre tasarlar ve uygular. Melodi zenginliği ve teori bilgisi icracının ezberine aldığı ve üzerinde defalarca çalıştığı eser sayısı ile orantılıdır. Meşk sisteminin buradaki işlevi göz ardı edilemez. Türk müziğinde tavır ve üslûp, hocadan çırağa yüzyıllarca yıl meşk sistemi ile aktarıla gelmiştir. Bu sayede, perde baskısı, entonasyon ve tavır bugüne kadar hocadan çırağa unutulmadan aktarılmıştır. Perde baskılarının ve süslemelelerin nota sistemine aktarımının imkansızlığı meşk sisteminin yüzyıllar boyu gerekliliğini sürdürmüştür. Nazariyatta basit makamlardan biri olarak geçen aslında icradaki perde baskı zorluğu açısından pek de basit sayılmayacak uşşak makamını, yukarıda 4 örnekle analiz ettik. Nazariyat kitaplarında, 1 koma pest olarak yazılan si segâh perdesinin, aslında icra esnasında pozisyona göre 2-3 koma pest olarak kullanıldığını tespit ettik.

Meşk sisteminin ortadan kalması ile Türk müziği'nin temel taşı olan doğaçlamanın da kullanımını neredeyse bitme noktasına gelmiştir. Doğaçlama'nın önemini yitirmesi ve nota üzerinden icra monoton tek düze bir performans ortaya çıkartmıştır. Besteli eserlerdeki sanatçının performansında olması gereken yaratıcılık motomot bir icra şekline dönüşmüştür. Yine nota üzerinden çalışılan eserler nedeni ile tavır ve üslûp ortadan kalkmıştır.

Bu becerilerin tekrar kazanılması, meşk sistemine dayalı yetişmiş ve bir silsile yoluyla yüzyıllardır süregelmiş tavırları yaşatan son temsilci hocaların gözetiminde konservatuvarlardaki eğitimin meşk yoluna dayalı hale getirilmesine bağlıdır düşüncesindeyim.



## Kaynakça

- Arslan, Ayşegül - Yeprem, M. Safa. "Comparison and Modal Analysis of Christmas Carols That Is Read in Syrian Orthodox and Greek Orthodox Temples in Istanbul". Eurasian Academy of Sciences Social Sciences Journal, (Erişim 4 Kasım 2020) <http://socialsciences.eurasianacademy.org/dergi//istanbuldaki-suryani-ortodoks-ve-rum-ortodoks-mabetlerinde-okunan-dogus-ilahilerinin-makam-sal-analiz-ve-karsilastirmasi201507.pdf>
- Bardakçı, Murat. *Refik Bey, Refik Fersan ve Hatıraları*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1995.
- Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Berkowitz, Aaron L. *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Develioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2011.
- Erdoğdular, Ahmet. *Türk Müziğinde Gazel ve Hâfız Şehla Osman*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2005.
- Goertzen, Valerie Woodring. *By Way of Introduction: Preluding by 18th- and 19th-Century Pianists*. Journal of Musicology, 1996.
- İpekten, Halûk. *Gazel*. PDF: TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1996. <https://islamansiklopedisi.org.tr/gazel--edebiyat>
- Karadeniz, Ekrem. *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Basım, 2012.
- Martinez, J. Luiz. *Improvisation in Hindustani music. A musical semiotics perspective*. PDF: Indian Musicological Society. Journal of the Indian Musicological Society, 2007. <http://ezproxy.cul.columbia.edu/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/improvisation-hindustani-music-musicalsemiotics/doc-view/220915216/se-2?accountid=10226>
- Moore, Robin, "The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1992.
- Nettl, Bruno. *In the Course of Performce*. London: The University of Chicago Press, 1998.
- Özalp, Nazmi. *Türk Musikisi Tarihi*. Araştırma İnceleme Dizisi. Cilt 2. İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 2000.
- Özçeltik, Berna. *Türk Müziğinde Gazel İcralarının Müzikal Analizi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları ana Bilim Dalı, Türk Din Musikisi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Özgen Öztürk, Yelda. *The Art of Violencello Performance in Turkish Makam Music: An Analysis on Early Turkish Music Performance*, (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2009).
- Özkan, İsmail Hakkı. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. 12. Basım. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2013.

- Plak, Coşkun. "Münir Nurettin Selçuk – Âheste Çek Kürekleri Mehtâb Uyanmasın 1948". *You Tube*. Yayın Tarihi 12 Mart 2015. <https://youtu.be/AKlcpFhFSgc>
- Say, Ahmet. *Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.
- Ünlü, Cemâl. *Gazeller-78 Devirli Taş Plaklarda Gazel ve Gazelhanlar*. İstanbul: Kalan Müzik, 1997.
- Ünlü, Cemal. *Git Zaman-Gel Zaman*. Ek. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.

Copyright of Islami Ilimler Dergisi is the property of Corum Cagri Egitim Vakfi and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.