

TÜRK MÜZİĞİ YORUMUNDA ZAMANSAL DİNAMİK BİÇİMLENDİRME

Temporal Dynamic Design In Turkish Music Exposition

Yrd. Doç. Dr. Alaattin CANBAY*

ÖZ

Zamansal denilen tüm sanatların yaratıldıkları anın ötesinde yaşayabilmeleri için yorumlanmaları gereklidir. Anlık zihinsel dürtü ve sezgilerin geleneksel duyuş ve öğretilerle birleşerek icra sırasında ortaya çıkması olarak kabul edilebilecek “zamansal dinamik biçimlendirme”, yorumcunun sadece aklına estiği gibi çalıp söylediği “an” olmayıp, belki de kendini ifade etmenin veya yoğun duygular uyandırmamanın başka bir yolu olarak düşünülebilir. Nota kavramının, bestecinin zihnindeki sanatsal bütünlüğü kesin olarak yansıtamayabileceği fikri, yorumcunun estetik kaygıları ile birleştiğinde yapıtın yorumunun yeni bir nitelik kazandığı görülür. Geleneksel müziklerin yorumlanması sırasında, doğru perdeden çalmak ve söylemek, mikrotonal yapıların ustalıklı kullanılması vokal müzikte olduğu gibi çalgı müziğinde de önemli farklılıklara neden olan ve yorumu doğrudan etkileyen öğelerdir. Aynı zamanda kesin bir müzikal yetenek ve birikim gerektiren zamansal dinamik biçimlendirme sürecinde, daha özgür sanat yapma iddiasıyla üslup farklılıklarının oluşması ve bunun sonucunda zamanla değişen icra biçimleri, müzik-kültürel dokunun estetik bir yansıması olarak düşünülebilir. Bu çalışmada; Türk Müziğindeki yazılı veya sözlü eserlerin seslendirilmesinde sıklıkla başvurulan ve üzerinde tartışmalara neden olan yorumlama biçimleri arasındaki farklılıklar ele alınarak “zamansal dinamik biçimlendirme” olarak tanımlanmaktadır. İcracılara göre zaman zaman abartılı bir biçimde kullanılan, müzikal yorumlamadaki farklılıklar ile eserlerin tür ve yapısını büyük ölçüde değiştirebilen ve böylelikle “geleneksel tür” ler arasındaki sınırları zorlayan müzikal unsurlar bu bağlamda ifade edilmeye çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Türk Müziği, Geleneksel Müzik, Müzikal Yorum, Müzikte Dinamik, Biçimlendirme.

ABSTRACT

Exposition is required for all temporal arts to survive beyond their creation process. “Temporal dynamic design” could be explained as the combination of momentary mental impulse and intuitions with traditional perceptions and teachings during performance. In this respect, it is not only a moment of performance on impulse but also a way of self-expression and evoking strong feelings. The idea that the concept of musical note can not reflect the artistic unity of the composer combined with the aesthetic concerns of the composer, brings a new quality to the exposition. During traditional music expositions, playing and singing in the right intonation, using microtonal structures skilfully are equally important units both in vocal and instrumental music performances affecting the exposition directly and creating significant differences. At the same time, temporal dynamic design requires musical talent and history, which results in different performances and styles due to the claim of artist to be more creative and free during the process. As a result, performances change as a reflection of the musical and cultural background. This study investigates the differences between the performances of Turkish oral and written music defined as “temporal dynamic design”. Musical aspects changing and forcing the borders between ‘traditional forms’ sometimes exaggerated by performers and sometimes changing the form and structure of the musical expositions due to performance styles will be further studied.

Key Words

Turkish Music, Traditional Music, Musical Exposition, Dynamics in Music, Design.

* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, acanbay@gmail.com

Giriş

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

Köklü bir geleneğe sahip Türk müzik kültürü Cumhuriyet döneminde önemli bir değişim/dönüşüm yaşamıştır. Kültür politikalarının çağdaşlaşma hedefi geniş kitleler tarafından makul bir biçimde karşılanırken günümüzde de devam eden tartışmaları beraberinde getirmiştir. Çünkü 19. Yüzyıl sonlarından beri, Doğuluların kendilerini müzikal açıdan tanımlama girişimlerine, “üstün” ya da “kültürel açıdan ileri” bir uygarlık modeli olarak Avrupa’ya benzetmek yönünde güçlü bir arzu, ama zaman zaman da yerli müziği savunma ve onu kendi estetik koşulları içinde kabul etme dürtüsü eşlik etmektedir (Racy 2007: 24).

Özünde; geleneksel değerlerle ve bu değerleri koruyarak modernleşmeyi esas alan bu dönemin çoğunlukla anlaşılabilirliği veya yanlış anlaşıl-

ması toplumun kültür yapısı ve anlayışı üzerinde önemli değişimlere neden olmuştur (Gökalp 2003: 191). Kültürel yaşamın her alanında olduğu gibi müzik anlayışı ve kurumları da bu süreçte değişmeye ve yenilenmeye başlamıştır. Bu dönemde müzik alanında yapılan köklü atılımlar örnek olarak gösterilebilir. Yeni ve üst bir sosyal sınıfa dahil olma çaba ve beklentisi ile bireylerin kendilerini ait hissettikleri, sosyalleşme ve eğlence mekanlarının artması ve bu gelişmelerin eğlence anlayışına toplumsal anlamda yeni bir şekil vermeye başlaması, Cumhuriyet’le gelen fakat gayri resmi kültürel yaşamın kendine göre oluşturduğu müzikal bir gelişimi ve anlayışı da beraberinde getirmiştir. Süreç içerisinde geleneksel müziklerdeki kurum, tavır ve anlayışların zaman zaman geri plana itilmesi ve bunların yerine sağlam alternatiflerin bulunamaması, birtakım resmi olmayan- deneysel türlerin ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Behar’a göre; 19.Yüzyılın son çeyreğinde müzik icra edilen halka açık yerlerin (bahçeler, mesire yerleri, kıraathaneler, daha sonra gazinolar vs.) çoğalmasıyla, olağan bir uygulama yerine “tahrifat” olarak nitelendirilen icrada eserlerin aşırı süslenmesine dayanan “piyasa” olgusu ve icrada “piyasa üslubu” nun oluşması ile birlikte, piyasada profesyonel ses ve saz sanatçılarının ortaya çıkması ve bu üslubun uygulamaları bu döneme rastlar (1993: 37-48). Üslup, tavır ve tarz olarak farklı yorumlarla seslendirilen eserlerin; esin, bes-telenme ve oluştukları sosyo-kültürel koşullar yanında, icraları sırasında gerçekleştirilen müzikal dinamiklerin biçimlendirilmesi bağlamıyla da

ele alınmaları gerekir. Bu çalışmada; “Türk müziği yorumunda zamansal dinamik biçimlendirme” kavramı ile özellikle geleneksel türler üzerine yapılacak çalışma ve değerlendirmelere farklı bir yaklaşım sağlanabileceği düşünülmektedir.

Notalama ve Müzikte “Dinamik” Kavramı

Sesi yazma düşüncesi çok eski çağlara kadar uzanır. İlk denenen yol, sözler hangi tür yazı ile yazılıyorsa, harflerin üzerine bazı işaretler koymak şeklinde olmuştur. Bu işaretlere Sümer tabletleri ile İon yazıtlarının bazılarında rastlanır (Özalp 2000: 214). Türk makam müziğinde kesin olarak kullanıldığı bilinen en eski nota yazısı türü Eski Yunan harf yazısı yazım şeklinin farklı bir ifadesi olarak kullanılan “Harf Yazısı”dır. Bu sistem Ortaçağ’ın başından itibaren İslam dünyasında tanınmaktaydı. Birtakım farklı yanları olmakla birlikte günümüzde kullanılan nota şekli ile yazılan sistemi ise, Osmanlı-Türk makam müziğinde ilk defa Ali Ufki tarafından uygulandığı bilinmektedir. Başlangıcı en erken 3.Yüzyıl olarak kabul edilen Bizans Müziğinin yazı ile ifadesi Antik Yunan prozodi işaretlerinden oluşan çeşitli şekillere dayanmakta, aynı görev için birden fazla işaret kullanılarak kilise şarkıcılarının icracılarına kolaylık sağlamak ve icra sırasında duyulan hazın pekiştirilmesi sağlanmaktadır (Tohumcu, 2006: 22-189). Ortaçağ ilahileri ise, temelde nota gruplarının nerede yükseldiğini ve alçaldığını ya da biraz yükselip alçaldığını vb. gösteren simgelerden oluşan çeşitli “neumatik” notalama türlerinde yaşamaktadır. Ancak müzik ne kadar hızlı söylenecektir ve söyleyen keşişler

ne tür ses kullanmışlardır, yüksek sesle mi söylediler ya da genizden mi yoksa gırtlaktan mı okudular? Titreşimli mi titreşimsiz mi? Notalama bunları bildirmiyor ve kimse de bilmiyor. Bu nedenle sözlerin üzerine aşağı-yukarı yazıldığı ilk neumalar melodinin şeklini özetler ama tam aralıkları belirlemez; tahminler yürütmeden bunların çağdaş notalamaya dönüştürülmesi olanaksızdır (Cook 1999: 80-81).

Notalama, bir adım ötesinde müzikal yorumlama yazılı olmayan bir ibarenin icrada da yer almaması gerektiği anlamına gelmez. Bu durumda ancak bir makinenin müziği bilinçsizce ve hiçbir anlam katmadan seslendirmesi söz konusu olabilirdi. Bu noktada zamansal ve dinamik biçimlendirmenin önemi ortaya çıkmaktadır. Her şeyi kapsamaya çalışan bir notalama okunamayacak kadar karmaşık bir hale gelebilir. Yani bir bakıma bütün notalama biçimleri bir şeyleri aslında eksik bırakmaktadırlar. Örneğin 18. Yüzyıl bestecileri bazen yazmak istediklerinin sadece iskeletini yazıyorlar, şekillendirme ve süslemeyle can vermeyi yorumcuya bırakıyorlardı. 20. Yüzyıl bestecilerinin ise tersine istediklerini genelde çok daha fazla ayrıntıyla belirttikleri görülebilir. Cook’un verdiği örnek bu anlamda dikkat çekicidir; “...kemanda si ile do arasında sayısız perde çalınabilir ya da bu notaların birinden diğerine sürekli kayılabilir, öyle ki si’nin nerede bitip do’nun nerede başladığı tam olarak anlaşılabilir. Hint ve Çin müziğinde, deyim yerindeyse müziğin etkisinden sorumlu olan genellikle notalar arası notalardır. Yine de aynı şekilde, notanın tanımı porte notalamasına göre yapıldığından, Hint müziğinde

sıkça görülebileceği gibi *ağdalı şarkı okumada* bir notanın nerede başlayıp diğerinin nerede bittiğini belirlemeye çalışmak tümüyle rastlantısal bir uygulamaya dönüşür; aslında müzik hiç de böyle işlememektedir. Burada müzikle notalama arasında bir çatışma vardır (1999: 86-87).

Geleneksel Türk Sanat müziğinin “bir üstat tarafından musiki parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi” (Behar 1998: 24) anlamındaki meşk yönteminin Türk müzik tarihi içinde biçim, tavır ve üslup gibi özellikleri aktarmada etkin yöntemlerden biri ve belki de en önemlisi olması, notada var olanın ötesindeki yorum ve icra tarzını büyük ölçüde etkilediği söylenebilir. Kendisi de bir musikişinas olan Sultan I. Ahmet batı notasını ülkeye sokmak istemişse de kullanılmakta olan Arap harfleri, o zamanki notalama şeklinin karışık olması nedeniyle ortaya büyük engeller çıkarmıştır. 19. Yüzyılın sonlarına doğru, porte’li Batı notasının kullanılmasını hararetle savunan besteci Şeyh Edhem Efendi’ye göre (1890); “...*Nota yalnız makamı yazar, şiveyi de birlikte yazması mümkün değildir. Hiç olmazsa beş-on defa üstadın ağzından almak zaruridir*” (Behar: 1993). Sachs’a göre ise (1965: 51-53); Notasyonsuz müzik sadece yazısız toplumlara özgü değil. Pek çok eski notasyon sadece rahiplerce, rahipler ve kantolar için oluşturulmuştu, hatta bunların bir kısmı gizliydi. Dinsel müzikte, kutsal geleneklerin şimdiki ve gelecek nesillerce çiğnenmemesi için notasyonun belirli bir yeri vardı, fakat dünyevi müzik özgür buluşa ve hafızaya dayanıyordu. Hem Batı uygarlığında hem de doğuda

bu böyleydi. Notasyon, ancak önceden çalışma isteyen çoksesliliğin baskısı altında vazgeçilmez bir hale geldi. Judetz (2007: 14)’e göre; bugün Batı’daki çağdaş müzik akımları yönünden de ideal bir nota yazımı sorunu çözülmemiştir. İcracılarla besteciler arasında öteden beri süregelen anlaşmazlık hala uluslararası bir arayış niteliğindedir. Birçok musikçi nota sistemini musikiye daha sadık hale getirebilmek için tartışma götürür sonuçlar veren yenilikler önerdi. Bu tür yenilik önerileri işitsel kavramları ifade etmek için görsel araçlar kullanan notanın musikide tek başına ideal bir bildirişim yöntemi olmadığını bir kere daha gösteriyor. Bunun dışında müziğin nota yazısını yazan ile yazılı olanı yorumlayan arasındaki anlamlandırma farklılıkları da hep gerginlik yaratmıştır.

Günümüz Geleneksel müzik türlerinde batı tekniği notalamanın kullanılması ve bu müziklere ait özel sembol ve işaretlemelerin ek olarak notada belirlenmiş olduğu görülmekle birlikte, bu araçların söz konusu müzik türlerine yabancı müzik icracılarının tamamı tarafından benzer şekilde algılanmaması ile sonuçlanmaktadır. Sıklıkla gündeme gelen tartışmalar ve her ne kadar akademik zemine oturtulamamış çalışmalar yapıyor olsa bile Türk müziğinin geleneksel türleri için özellikle notalamaya ilişkin var olan sorun ve tartışmaların sürdüğü ortadadır. Geleneksel Türk Müziği çevrelerinde, farklı nüsha ya da notaların özellikle farklı oldukları için ilginç ve önemli oldukları türünde bir yaklaşım ne yazık ki henüz yaygınlık kazanabilmiş değildir. Bu yönüyle notanın; müzik aktarıcılık görevi göz önüne alınarak icracı veya yorumcuya neredey-

se bir rehber araç olduğu ve böylelikle Geleneksel Türk müzik türlerindeki zamansal dinamik biçimlendirmenin önemini ortaya çıkardığı açıkça görülebilir.

Müzikte “Dinamik” Kavramı

Yalın ve özlü anlamıyla müzik, belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütündür (Uçan 2005: 10). Dinamik kavramı ise, “hareketli ve her an değişebilen, canlı ve etkin” (TDK 2005: 532) olarak tanımlanmaktadır. Bu doğrultuda “*müzikte dinamik*” kavramını; “bir müzik eserinde veya nota yazımında gereken müzikal sınırlılık ve zorunlulukların dışına çıkmaksızın, icracı- icracıların kendi estetik beğenilerine göre değişken olarak yorumlayabilecekleri her türlü ses, simge, süsleme, tempo, gürlük vb. gibi öğelerin bütünü” biçimi ile tanımlamak mümkündür. Diğer sanat dallarının bazılarında olduğu gibi, müzikte de “dekoratif” amaçlarla ana ezgiye eklenen öğelere süsleme denir. Bunların en doğal biçimi, halk şarkıcılarının okudukları ezgiye kattıkları süslemelerin oluşturduğu “melisma”lardır. Bu yaptıkları içgüdüsel eklemeyi, doğaçlama benzeri bir yoldan gerçekleştirirler (Karolyi 1995: 36). Repertuarlarda yer alan Geleneksel Türk Müziği notalarında genellikle yeteri kadar ayrıntılı olarak bulunmayan bu gibi öğelerin, icracının yine geleneksel yollarla müzik öğrenimi dikkate alınarak yorumlaması beklenir. Geleneksel eğitim metotlarının öğretim yöntemleri -örneğin meşk- ile aktarımı sağlanan müziksel dinamikler, çoğunlukla yorumcunun estetik beğenisi ile son şeklini alır.

Doğaçlama ve Zamansal Dinamik Biçimlendirme

“Akışı önceden saptanmamış bir müziği ya da müziksel tasarımı, o anda seslendirerek biçimlendirme ya da biçimlendirerek seslendirme (Uçan 2005: 11)” olarak tanımlanan “doğaçlama” kavramı, insanoğlunun müzikle olan yakınlığındaki en önemli olgulardan biridir. Doğaçlama; bazen son derece karmaşık bir etkinlik, basit ve doğrudan ifade, bazen de insanın müziksel amaçlarına hizmet eden bir teknik olabilir. Doğaçlamayı (Emprovizasyonu); “hazırlıksız-içten geldiği gibi (irticalen) çalmak ya da söylemek”, bir tür “çalarken ya da söylerken beste yapmak” olarak ifade etmek de mümkündür. Türk müziğinde “taksim (çalgıyla yapılan)” ve “gazel (sesle yapılan)”, Türk halk müziğindeki “aşık atışması” bu üslubun örneklerindedir (Sözer 1996: 224). Bir icra sırasında ya da tek başına bir saz sanatçısının, bir makam çerçevesinde çeşitli makamlara geçkiler yapılarak yapılan taksim, güçlü bir makam bilgisi ve modülasyon tekniği gerektirir. Çalıcının bilgi, duygu ve müzik birikimini doğaçlama bir tarzla sergilediği taksimler, Geleneksel Türk müziğinin en önemli çalgısal türleri arasındadır (Özalp 2000: 132). Benzer biçimde usta bir gazelhan’ın da köklü bir müzik bilgisiyle donanmış olması beklenir. Özellikle makam geçişlerinde oldukça dikkatli bir biçimde, gelenek ve üslubun kendi estetik düşüncesiyle ifadesi ve yorumu, gazelhanın ustalığını ortaya koyması ve etkileyciliği bakımından önemlidir. Ünlü besteci Zeki Arif Ataergin’in gazel ve gazelhanlar için sunları söylüyor (Şen 2003: 63):

“...Gazel okumak kolay iş değildir.

İrticalen; sanatlı, süslü ve birbirine bağlı şakrak nağmelerle beste yapmak gibi bir şeydir. Musikimizin kurallarına uygun, şedli makamlara geçmek suretiyle şaheserler yaratırlar, dinleyenleri kendilerinden geçirirler...”

Müzikte, parçada yazılı olanı icra etmekle yalnızca parçanın kat yerlerinde mevcut olanı özgün bir kişilikle yeniden yaratmak arasındaki sınır tamamıyla net değildir (Fubini 2003: 46-47). Doğaçlama; “an”da gerçekleşen bir sanatsal etkinlik olarak düşünülmelidir. Her ne kadar doğaçlamanın provasının olmayacağı düşünülse de icrada sanatçının birikimleri ve sanatsal beklentilerinin önemi göz ardı edilmemelidir. Eğitim, provanın yerine geçer ve moral disiplin, deneyim, hazır bulunuşluk ve sahne deneyimi de bu eğitimin vazgeçilmez bir parçasıdır. Doğaçlamayı öğrenmenin geleneksel yolu tecrübeli bir doğaçlamacıyla pratik yapmak ve çalışmalarında ona katılmak olarak düşünülebilir.

Her türlü katı klasik eğitim, doğaçlama için en büyük handicap olarak görülüyor. Olağan bir durumda icracı müziğe binbir itina ile yaklaşır. Bu durumda elbette çok dikkatli olmak zorundadır. En üst seviyede, bir ölüm-süzün tasarladığı kutsal bir idealdir müzik. Bu durumda icranın da bir tür diz çökme halini alması kaçınılmazdır (Bailey 1998: 100). Oysa kayıttın yarattığı aslında başka bir görüngüdür, çalışın kendisinden daha garip bir şeydir, çünkü diskte veya bantta duyduğunuz çalış doğal bağlamından koparılmıştır. Nedir doğal bağlamın önemi? Doğal bağlam, çalgıcının bilinçdışı olarak yorumladığı bir partisyondu-ayrılmaz şekilde müzikle beraber vardır ve onu genişleten bir partisyondu (1998:

143). Bu bağlamda doğaçlama bir tür kendini ifade etme aracı olmanın yanı sıra, birlikte çalmak ve müzisyenin çaldığı insanları tanımaya ve aradaki ilişkilerin araştırılmasına vesile olan bir araç olarak da düşünülebilir.

Doğaçlama türler, aynı zamanda müzikten alınan hazzın veya esrime uyandırmanın öncelikli elemanlarıdır. İcra sırasında yaratılan doğaçlama müzik, günümüzde yaygın biçimde kullanılmakta olan bir düzine ya da daha fazla makamın içine iyice yerleşmiş olan genel ezgi tasarımlarını takip eder. İster enstrümantal ister vokal olsun doğaçlamalar; tipik olarak, her kıtası farklı bestelenmiş olan, diğer bir deyişle strofik olmayan, yani kıta benzeri tekrarlar içermeyen yapılarıdır. Solo yönelimli, ölçsüz ya da “ritim açısından özgür”dürler fakat bazı durumlarda, örneğin bir partisyon veya motifin aynı tondan ve genelde pes seslerle tekrarlanması anlamındaki “ostinato” eşliğinde icra edildiklerinde, belirli bir ölçü kalıbı sergileyebilirler. Doğaçlamalar ayrı parçalar olarak ya da doğaçlama yapılmayan diğer türlerle bir arada duyulabilirler. Geleneksel olarak doğaçlama son derece sofistike bir sanat, olağanüstü beceri, yetenek ve esin gerektiren duygulanımlı bir ifade olarak görülür (Racy 2007: 142). Toplu çalmanın getirdiği şefe uyma, partisyon çalma vs. gibi birtakım zorunluluklar doğal olarak doğaçlamanın belirli yer ve zamanlarda kısıtlanmasına neden olabilir. İcra bu durumlarda bazen kendini kısıtlanmış hissedebilir veya herhangi bir zorunluluktan dolayı yapmak istediğini değil de yapmak zorunda olduğunu düşünceleri düşünmek zorunda kalabilir.

Geleneksel Türk Müziğinde do-

ğaçlamanın sıklıkla kullanıldığı veya buna uygun müzik formlarının olduğu bilinmektedir. Taksim buna örnek olarak gösterilebilir. Ritim ve biçim bakımından bağımsız fakat bir makama bağımlı olarak yapılıır. Karar, taksimin en duyarlı icrayı gerektiren bölümüdür. İyi taksim yapmak musiki ve modülasyon tekniğini iyi bilmeye bağlıdır (Sözer, 1996: 682, Özalp 2000: 132). Bu tarzda doğaçlamayı (taksimi) yapan müzisyenin çalınanı dinleme ve ona katkıda bulunma gibi bir gayreti vardır. Bu gayret bazen, icracının teknik becerisi ve çalınan müziğe hâkimiyeti ile grup üyelerinin üzerinde bir performans gösterme eğilimine de yol açabilir. Yapılan müziğin bozulma tehlikesi de her müzisyen için geçerlik göstermektedir. Doğaçlama yapan kişi alışılmış makam dağarını, dinleyicinin makamla ilgili beklentilerini hem doyuran hem de boşa çıkaran şekillerde sunabilir. Aynı zamanda, dilin sanatsal potansiyelini esnetecek yenilikler katmaya çalışır. Genel olarak ifade edersek, “olan” a dair düşünce ile, “olabilir olan” ın gerçekleştirilmesini ustalıklı birleştirerek esrime yaratır (Racy 2007: 146).

Türk müziği yorumunda da ifade biçimiyle doğaçlama oldukça önemli bir yere sahiptir. Özellikle icra boyutunda yorumcunun doğaçlamaya olan yatkınlığı büyük önem taşır. Esere doğaçlama ile yapılan katkı, icrayı olduğundan farklı yerlere götürmekle kalmayıp bazen dinleyici üzerinde esrimeye de neden olabilir. Abartılmış, aşırı süslenmiş hatta ağıdalandırılmış icralar bazen oldukça gösterişli sahnemelere neden olabildiği gibi bazen de olumsuz eleştirilere yol açabilir. Eser içindeki dinamiklerin biçimlendiril-

mesinde, doğaçlama sıklıkla kullanılırken, böylece bestecinin aslında iletmek istediği temel “öz” de bambaşka şekillerde ifade bulur.

Zamansal Dinamik Biçimlendirme

Sanatta yaratıcılık ögesi, iki türlü karşımıza çıkar. Birincisi, pratik zihinsel etkinlik olarak; hayal gücünün yaratıcı etkinliğinin bir sonucu, ikincisi pratik maddi yaratım olarak; yani taştan, metalden, seslerden, sözcüklerden, vücut hareketlerinden vs. sanatsal bir içeriğin nesnel “taşıyıcısı” nı var edecek biçimde, emeğin özel bir biçimi olarak. Birincisinde, sanatın içsel biçim’i, yani sanatın içeriğinin imgesel olarak somutlaştırılışı; ikincisindeyse, sanatın dışsal biçimi, yani sanatsal imgenin maddi gövdesi ortaya çıkar (Kagan 1993: 275). İpşiroğlu’na göre “yaratıcılığın besin kaynağı tinselliktir. Tinsellik de insanın sadece düşünmeyle ulaşabileceği bir aşamadır. Yaratıcılık süreci düşünsellikle sıkı sıkıya bağlıdır (İpşiroğlu 1998: 241-242). Bazen, ana fikrin bizzat kendisi, geniş fikir çağrışımlarına olanak sağlayacak derecede dolgun olduğu için eserin taslağını da sanatçıya o sunar. Örneğin bir bestenin, zihinde aniden doğuveren tek bir cümlesinin bütün bir besteyi ardı sıra çağırıp getirdiği olasıdır (Akverdi 1953: 65-66).

Türü ve niteliği ne olursa olsun bütün sanat dallarında yapıtın bir bütün olarak ortaya konmasına olanak veren, birbirinden ayrılmaz iki öge biçim ve içeriktir. Biçim yapıtın yapısal öğelerini, bu öğeler arası ilişkiler düzenini, dolayısıyla onun genel kurgusunu ifade eder. Her sanat dalında form (biçim, şekil) vardır ve sanat eserleri bu form içinde yerini bulur ve

bir değer kazanır. Heykel, mimari ve resimde formlar derhal göze çarptığı için tanınması ve anlaşılması daha kolaydır. Müzikte eseri sonuna kadar dinlemek, edebiyatta ise okumak gereklidir (Cangal 2004: 9). Root (1986: 15-22)'a göre; birbiri içine geçmiş olan beste, icra ve dinleyici tepkisi müziğin üç önemli boyutunu oluşturur. Bu dinamiklerin kurgulanma yöntemleri biçimin ana temasını meydana getirir. Zaman zaman bir diğeri üzerinde baskın olabilen bu öğelerden her biri, amacı biçimi ve dolaylı olarak da tarzı belirler. Söz konusu öğelerin dinamik biçimlendirmelerinin Türk müziğinde kullanılması çeşitli tartışma ve farklı görüşlere neden olsa da genel kanı ile kabul edilen türlerin esnetilmesini ve/veya birbirleri içinde değerlendirilmelerini mümkün kıldığı görülebilir. Daha açık bir ifade ile; geleneksel beste formları üzerinde yapılan deneysel veya özgün farklılıklar tür-tarz tanımlamasını olduğundan farklı bir yere taşıırken, icrada yapılan dinamik biçimlendirmelerle de aynı etki benzer bir biçimde –bilinçli veya bilinçsiz- oluşturulabilir. Devamında, dinleyici tepkisi her ne kadar bestenin üzerinde doğrudan etkili olmayacağını düşündürse bile, icracının yorumunu doğrudan etkileyebileceği için doğal bir yorum –doğal olarak da besteye- etki edebilir.

Müziğin etkisinin ne kadarının, müziğe kattığı zaman ve dinamiğin biçimlendirilmesinde yattığını fark etmek için, Chopin'in 'mi minör prelüd'ünün her notasının eşit uzunluk ve yükseklikte olduğu synthesizer'da seslendirilmiş biçimini dinlemeniz yeterli olacaktır. Bu synthesizer seslendirmesinin beste notasına ters düşme-

si anlamında yanlış olduğu anlamına gelmez, yalnızca zamansal dinamik biçimlendirme beste notasında yer almaz. Bu da, beste notasının ne olduğu ve nasıl kullanıldığı hakkında bir şeyler anlatmaktadır (Cook 1999: 87-88).

Türk müziği yorumunda zamansal dinamik biçimlendirmenin sezgisel olarak geliştiği düşünülebilir. Klasik Türk Musikisi, icrası itibarı ile bir nüans müziğidir. Bu sebeple notaya alınması sırasında nesnelleşir. Böylece icrada yapılabilecek yorumların alanı sınırlandırılmış olur. Makamsal yapı sahip olduğu çeşitlilik nedeni ile içinden sonsuz dizi çıkarmaya uygun bir yapıdadır (Gerçek 2008:2). Bu durum Geleneksel Türk Sanat Müziğinin içine öylesine yerleşmiştir ki icracıların sanat gücünün bir ölçüsü olmuştur. İcraçılar tarafından eser bu şekilde yorumlanarak çalınmış, icracının özgürlüğünü arttırmış, esere kendi üslubunu ve yorumunu katabilme imkanı sağlamıştır. Bundan dolayı Geleneksel Türk Sanat Müziği bir üslup ve tavır müziği olarak kabul edilmiştir (Kaçar 2005:2-13). Ayrıca uygulama, dinleyicilerin toplumsal konumuna ya da anlık taleplerine göre de oluşabilir. Başka bir ifadeyle ürün her uygulamada yeniden yaratılmaktadır. Ayrıca dönemler değiştikçe beğeni, müzikal estetiğin ilkeleri ile anlayışlar da değişir (Gedikli 1998, akt. Gerçek 2008: 5).

Gerçekliğin bilinçsiz, sezgisel olarak özümsemişi, sanatsal yaratımda önemli bir rol oynar. Sezgi, bilinçsiz olarak duyma, yalnızca sanat yaratımında değil, insan etkinliğinin bütün biçimlerinde ortak bir etki göstermektedir. İlgili olduğu alanda kişi ne denli deneyimliyse, bu konuda ne denli bilgiliyse, o kişinin sezgisi de o kadar

gelişmiştir. Bir kimsenin sezgilerine güvenebilme olanağı, kural olarak, o kişinin deneyimlerinin ve bilgisinin zenginliğine bağlıdır. Kendisinden de anlaşılacağı üzere, sezgi, bilincin tam karşısı olan şey değildir (Kagan 1993: 389-390).

Yaşamındaki sanatsal veya estetik sayılabilecek bütün öğeler yorumcu tarafından anlık dürtülerle işe koşulmaktadır. Mekan içinde-bu mekan bazen bir konser salonu, stadyum, aile gazinosu veya aile içi bir sohbet yeri de olabilir- kendini zamanın akışına bırakan yorumcu zihnindeki esere ait dinamikleri yine kendisine göre belirlediği sınırlılıklar içinde biçimlendirir. Yorumunu değerlendirebileceğini düşündüğü kişi veya kişiler yoksa veya bu kişilerin kendisi için yeteri kadar önemi yoksa, yorumcunun özgürlük sınırları daha da genişleyebilir. Buradaki en belirleyici unsurlardan birinin, sanatçının eğitim gördüğü okul-kurum ve aldığı geleneksel veya klasik eğitim biçimi olduğunu söylemekte yarar vardır. Seslendirilen müzikte nota üzerinde bazen yazılmamış ama var olduğu ve yorumlanması gerektiği ilgililer tarafından görece beklenen dinamikler yorumcu tarafından gerçekleştirilir ve müzik/eser artık böylece yeni bir yorum veya anlam kazanır. Triller, glissandolar, kreşendolar, sfarzandolar gibi müzikal öğeler yorumcunun estetik beğenisine göre kullanılabilirdiği gibi doğrudan müzik sanatının içinde olmayıp yorumcunun “an” içinde herhangi bir nedenle aldığı etkiler bile belirleyici ve değiştirici unsurlar olarak yer alabilir. Bach’ın pek çok eserinde, özellikle klavsen için yazılmış olanlarda dinamikler yazılmamış olmasına karşın, bilinen tüm yorum-

larında benzer şekilde icra edildiği görülür (Mutver 2007: 78). Sanatçı kendi yaratımında, yalnızca kendisini değil, farkında olsun olmasın aynı zamanda içinde yaşadığı, duygu ve düşüncelerini canlandırdığı toplumu da temsil eder. Böylece, toplumsal bilinçte yer alan büyük ya da küçük, kalıcı ya da geçici, devrimsel ya da evrimsel, bütün değişimler sanat yapıtına yansır. Nasıl toplumsal varlık, sanatın gerçeklik kapsamını sürekli bir değişime uğrattıysa, toplumsal bilincin evrimi de sanatın düşüncel-coşkusal içeriğine öylesine dinamik bir özellik kazandırır (Kagan 1993: 533).

Sesi üretme ve biçimlendirmenin fiziksel koşulları müziğin düşünce ve fikirlerinden ayrı değildir. Sürece katılan etkenler içinde sürekli bir döngü görmek mümkündür. Ciğerler, dudaklar, parmaklar, gırtlak vb. öğeler zihin ve algılama ile diyalog halindedir. Bu konudaki en eski ve etkili örnek Altay Türklerindeki “kaycılar” a ait olan “kaylama” geleneğinde görülebilir. Mırıldanarak, boğuk bir sesle gırtlaktan okumak anlamına gelen “kay” sanatını icra eden “kayçı”, boğazından aynı anda çıkardığı iki sesle destanları icra eder. Seslerden ilki boğazdan monoton bir şekilde çıkarılırken, ikinci ses dudaklar aracılığıyla değişik melodik bir yapıda icra edilir. Benzer biçimde farklı seslerin çeşitli bedensel teknikler yardımıyla çıkarıldığı da bilinmektedir (Baskakov 1948, Ögel 1991, akt. Bekki 1996:56-57).

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin sesli icralarının beğeni ve estetik değerlendirme ölçütleri vokal ses güzelliği ile sınırlı olmayıp, öncelik başka noktalardadır. Hanendelere ilişkin beğeni esaslarında tarz, tavır, üslup,

“eda”, eserin aslına ve usulüne sadakat, perde sağlamlığı, makam bilgisi, yorum ve icradaki nüansların eserin niteliğine uygunluğu gibi özellikler hep ön planda tutulmuştur. Ses güzelliği iyi bir müzisyen ya da icracı olmak için yeterli bir koşul olmadığı gibi, belki de aslında gerekli bile değildi (Behar 2005: 103). Sanatçının sahip olduğu sesin bu yönü ile değerlendirilmesi ve müzikal icra içindeki etkisi, müziğin dinleyicilerin üzerinde bıraktığı etkiyi de değiştirmekteydi. Kayıttan ziyade canlı olarak yorumlanan sahne eserlerinin dinleyici üzerinde her zaman bıraktığı büyük etki veya yalnızca “büyü” bu iletişimin bir sonucudur. Bu görüşe göre sahne daha da büyük bir öneme sahip yer olarak görülür, müziksel dinamiklerin tam olarak biçimleneceği yere dönüşür. Çünkü sanatında belirli bir düzeye ulaşmış sanatçı için sahne aslında “o an” ne olacağını bilmediği bir mekan haline gelmiştir ve sanatçı bu durumda heyecan taşır, olası ve olabilecek veya olamayacak birçok şey bir daha tekrarı olmayan “o an” da yaşanacak veya yaşanmayacaktır. Sonuçlandığında ise sanatçı ve dinleyicilerin zihinlerinde kalanlar çoğu kez net bir biçimde ifade edilemeyecek ruhsal etkilerle sınırlıdır, ifade edilmeye çalışıldığında ise çoğunlukla “tek” kelimelere başvurulur. Esere kesin hakimiyet, formal veya informal olarak gerçekleşmiş bir kulak eğitimi, işitme becerisi, çalgı müziğinden haberdar olma, bir çalgı çalabilme veya çalmaya yatkınlık, ritim duygusu ve ritme hakimiyet-sözel icra sırasında senkoplar yapabilme yetisi, akustik icrada sesini yeterli düzeyde -forte, piano- kullanabilme, sahne hakimiyeti, beden dili ve mimiklerle birlikte

mikrofon kullanabilme becerisi, seyirci ile kurulması zorunlu enerjistik bağ, salonda veya mekanda; teozofik anlamıyla bedenden yayılan elektromanyetik ışınının oluşturduğu güç ve etki alanı olarak nitelenen (Arıkdal 1998: 34) “aura oluşturma” gibi birçok teknik bilgi ve becerinin bu esnada işe koşulması neredeyse zorunludur. Burada farkı yaratan; kullanılan ince varyasyonlar, atlamalar, süsleyici nüanslar, senkoplar, öncelemeler’dir. Bir çalgı, bir “cümle”yi başka bir çalgının çalması için kasten atlayabilir veya bazen bir kısmını çalıp geri kalan kısmını başka bir çalgı “toplasın” diye bırakabilir. Örneğin bir eserde yorumcu olmaması gereken bir yerde tempoyu önemli ölçüde çeker ya da bir pasajı yazılardan fazla forte çalarsa, ses dalgası da buna bağlı olarak yoğunlaşmakta yada ilgili müzikal an, olması gereken yerin biraz dışına kayabilmektedir (Mutver 2007: 11).

İster vokal, ister enstrümantal olsun, süslemeler burada geniş bir çeşitliliğe sahiptir; bu çeşitlilik ezgiye eklenen ilave notalarla yaratılan hafif efektlerden, uzun soluklu tremolo benzeri deveranlara kadar uzanır. Hatta bazen yapılan küçük bir gırtlak nağmesinin makamı olduğundan başka bir yere taşıdığı da rahatlıkla görülebilir. Süslemeler çeşitli başka efektlerle, örneğin hafif bir portamento (notalar arasında kaymak) ve tek tek notaların dalgalandırılmasıyla bir arada da var olabilir. Bu tür örneğin ezgili ostinolar gayet uyarıcı müzikal tetikleyiciler rastlantısal veya beklenmedik de olabilir. An’da yaşanan sosyal ve müzikal atmosfer belirleyici ana unsurlardandır. Bu anlamda icracı kendini tamamen özgür hisseder. Kuşkusuz

bu özgürlüğün içinde onun teknik donanımı ve birikimi de vardır. Eser her çalmış ve söyleyişte farklı olacaktır. Çok daha basit-sade çalınabilir, daha az ayrıntılı olabilir, daha incelikli olabilir ve bu icracıya farklı ilhamlar verebilir. Bu icrada bir tür özgürlükle de açıklanabilir. Geleneksel Türk Halk Müziği eserlerinin notaya alınması ve sonradan seslendirilmeleri sırasında bu net bir biçimde görülebilir. Geniş anlamda bu örnekleri zamansal dinamik biçimlemenin ve doğaçlamanın belirgin biçimde görülebildiği Hint, Caz, Flamenko gibi mikrotonal yapıların kullanıldığı çeşitli geleneksel müzik türlerinde de görmek mümkündür.

Sahnenin sanatçılara doyunluk veren akustik düzeyi, icracının yetenek, yeterlilik ve teknik kapasitesi ile entonasyon hâkimiyeti ve müzisyenlerin hazır bulunuşluklarından aldığı haz, karşılıklı olarak saz sanatçılarının icracıdan aldıkları esin, akortlardaki mükemmeliyet bunlara örnek olarak gösterilebilir. Geleneksel müziklerdeki icralar sırasında solo yapan sanatçının eşlik eden bir ritim kalıbından ya da bazen bir ostinatodan kasti ve belirgin bir şekilde ayrılması, müzisyenlerin zamanın biraz dışına çıkması hatta aşırıya kaçmak koşuluyla duygusal ajitasyonlar gibi dinamik biçimlendirmeler beğeni ile karşılanırken, klasik Avrupa tarzı çeşitli yorumlama biçim ve üslupları uygunsuz hatta nahoş karşılanabilir (Racy 2007: 133). Türküleri geleneksel yorumu dışında şan tekniği ile icra etmek buna örnek olarak gösterilebilir. Geleneksel icra kalıplarının dışında yapılan bu tarz yorumlar geniş bir dinleyici kitlesinin beğenisinden yoksun olmasına karşın devam etmektedir.

Geleneksel Türk halk ezgilerini batılı normlara uygun seslendirmek, batılılara dinletmek veya ulusal ezgileri kullanarak evrensel müzik yapmak ve bu müziğin içinde yer almak gayretleri böyle bir tarzı doğurmuştur. Say'ın birazda endişe ile ifade ettiği sözler konu ile yakın ilgisi bakımından dikkate değerdir;

“Türkçe gırtlaktan söylendiğinde daha güzel. Nazım Oratoryosu’nda farkındaysanız solistler “gırtlak” söylüyor. Aslında koro da gırtlak söylüyor, diyafraam söylemiyor. Şimdi söyleyeceğim kişisel kanaatimdir. Biliyorum polemik yaratacağım bu sözlerle ama söylemek zorundayım. Türkçede opera diyafraamı ile söylenen sözler, İtalyanca’daki kadar doğal ve güzel olmuyor. Türk dili, İtalyan dili gibi ya da Alman dili gibi buna pek müsait değil bence. Bu durumda olan başka diller de var. Mesela Rusça, Çekçe, Macarca gibi... Bu dillerde yazılmış operalar da zaten diğer ülkelerde pek fazla oynanamıyor çünkü o dillerin fonetiği ve prozodisi İtalyan operası denilen o geleneğe fazla yakın değil (Say 2009: 52).

Bu yaklaşım ve genel kabul ile Türkünün binlerce yıllık geleneksel, içten ve dokunaklı yorum biçimi “yerel” veya “geleneksel” savıyla zaman zaman horlanmış, yerine genelde opera sanatçılarının icra biçimi belirli çevrelerce yeğlenmiştir. Klasik Müzik eğitimi veren kurumların bu yönlü çabaları doğal olarak halkın veya genel dinleyicinin beğenisine fazlaca hitap etmediği için, bunun yerine popüler müzik kültürü içerisinde değerlendirilebilecek serbest-deneysel türlerdeki yorum ve icra biçimleri gelişmiştir. Başka bir deyişle; Batıdan aktarılan kültürel parçacıklar geleneksel olan-

lar üzerine eklenmiş, böylece uyumsuz bir eklektik yığın oluşmuştur. Bu durumda yerli kültürel birimler önceki geleneksel işlevlerini sürdüremez bir duruma gelmiş, yani işlevsizleşmiş; öte yandan da tümüyle kendilerine yabancı bir ortama getirilen batılı kültürel öğeler de bu yeni ortamda tam anlamıyla işlevini yerine getirememeye başlamıştır (And 1974: akt. Güngör 1999: 39).

Geleneksel müzik icralarındaki, bir diğer beklenti de müziğin etki gücünün olabildiğince arttırılmasıdır. İcraçının kendi dinamik biçimlendirme tarzını kullanmadığı standart tekdüze icralar dinleyicilere çoğunlukla duygusuz, “mat” gelebilir. Müzik yapılan mekana göre sanatçıdan beklenen tavır bazen öylesine farklı bir boyuta ulaşır ki, bu coşkunun ötesinde vecd veya esrime haline dönüşür. Sözlü icralarda güftenin müzisyenler üzerindeki etkisinin icracılar tarafından da hissedilmesi bunu tetikleyen bir olgudur. Batıdaki örneklerinde olduğu gibi, ülkemizde de nedenleri çoğunlukla sosyolojik olarak açıklanmaya çalışılan bazı pop müzik ve arabesk şarkıcılarının konserlerindeki taşkınlık görüntüleri, yalnızca toplumsal bir boşalma anı olarak değil aynı zamanda müziğin, icraçının ve genel atmosferin başka bir ifadeyle ortamın genel aurasının bir yansıması olduğu söylenebilir.

Müzik yoluyla esrime yaratma işi, müzisyenlerin çeşitli isimler verdiği bir esinlenme haliyle ilişkilendirilir. Müzik üzerine sohbetlerde sık sık işitilen bu isimlerin farklı anlamsal nüansları ve kullanım şekilleri vardır. Ancak en yaygın ve yan anlamları açısından en sarih olanı özellikle

Arap müziğinde kullanılan “saltana” terimidir. Saltana halindeki icracı, müziğe kendini tamamıyla vermiş ve iyi odaklanmış, yoğun müzikal duyular ve deneyimler içerisinde. Bu genellikle asıl icra öncesinde ve sırasında meydana gelen geçici bir durum da olabilir. Müzikal ve duygusal açıdan bütün icra deneyiminin parçası olmakla beraber saltana, sanatçıyı bir anlayışına daha yüksek bir esrime düzeyine çıkararak ve ona icrayı en etkili biçimde yaratma gücü veren “büyü” veya yaratıcı esrime. Bu durumda icracı kendini makamla, özellikle aralık ve ton bileşenleriyle olabildiğince iç içe bulur. Tonik, perde ve aralık yapısı hiç aklımdan çıkmaz, ama makamın güçlü etkisini uyandırmaya da hazırdır. Saltana halindeki müzisyenler farklılaşmış bir zaman duygusu geliştirir; bu, “kendini kaybetme” ve müzik sürecinin içine bütünüyle çekilmeyle ilişkili bir durumdur (Racy 2007: 177-183). Yakın dönemde müzikle ilgili yaşanan gelişmeler, saltana’nın yaratıcı bir dinamik olarak rolünü azaltmıştır. Önceden bestelenmiş ve baştan sona prova edilmiş eserlerin ağır basması, notasyon kullanımının artması, her bir müzikal bileşenin ayrı kaydedilmesi ve çok kanallı üst üste kayıt yapılması gibi standart stüdyo tekniklerinin yaygınlığı, bu gelişmelerden bazılarıdır (2007: 211). Diğer bir etken de özgürlüklerinin kısıtlandığı ve müzikal beklentilerinin içindeki deneysel tasarımlarını uygulayamadıkları gerekçesiyle bazı sanatçıların-icracıların resmi müzik icra kurumlarından ayrılarak kendi özel alanlarına yönelmeleri veya “piyasa” diye tanımlanan müzik ortamlarında kendilerini kabul çabaları buna örnek olarak verilebilir.

İcrayı geleneksel anlayışın ötesine taşımaya iddiası ile serbest-deneyisel icra biçimlerini yeğleyen icracıların, klasik anlayıştan gelen tutucu çevrelerin eleştirel yaklaşımlarına maruz kaldığı sıklıkla görülür ve bu çoğunlukla da “yozlaştırılmış” icra olarak kabul edilir.

Dinleyicinin Yorumlanan Müziğe Etkisi

Sahne ve izleyici arasındaki etkileşim veya etken ile edilgen arasındaki bağ insanların toplu yaptıkları eylemlerin birçoğunda vardır. Diğer bir deyişle sahne ve seyircinin odaklandığı eksenin aynı veya birbirine çok yakın olduğu durumlarda, izleyicinin sahnedeki etkinliği, olumlu-olumsuz etkilemesi kaçınılmazdır. Konserler sırasında stüdyo kayıtlarındakinden daha sıcak bir ortam yakalayabildiklerini ifade eden sanatçılar, partiyonlarını doğru ve olması gerektiğini düşündükleri stüdyo kayıt çalışmalarında kendilerini daha dikkatli olmak zorunda hissettiklerini ifade etmektedirler. Bu durumu Antony Pay şöyle özetliyor; “Eğer bir disiplin almış olmanın, kusursuz olmanın ve tamamen notasyonlu bir şeyle haşır neşir olmanın ne demek olduğunu anlayabiliyorsanız ve bir yandan özgür olma yeteneğiniz de varsa, notasyonun yarattığı kısıtlamaların dışına çıkabiliyorsanız ve kendinize ait ve alakalı bir şeyler yapabiliyorsanız, bence bu olabilecek en büyük yetenektir. Bunu yapabilen de sadece büyük çalgıcılarıdır. Çalgıları karşısında o derece rahat olanlardır” (Bailey:1998: 115). Bunu performans sırasındaki sanatçının dinleyicisiyle kurmak istediği iletişiminin kaygısından kaynaklanması ile açıklamak mümkündür. Her icranın temelinde

seyircide coşkun duygulanımlar oluşturmak, en azından etkilemek hiç değilse (icranın) öncesi ve sonrası arasında fark yaratma isteği vardır. Bu durum; sanatçının aktarmak istediği sanatsal ifadeyi veya estetik kaygıyı, izleyicisine veya birlikte müzik yaptığı grup üyelerine yansıtma amacı ve iletişim gayreti olarak açıklanabilir. Dinleyiciler kendilerinde uyandırdığı duyguları çoğu kez, mest olmak ve zaman duygusunu kaybetmek türünden metaforlarla tarif ederler. Müzisyenler de benzer şekilde icradan önce ve icra sırasında yaşadıkları unutulmaz bir esinlenme halinden söz etmektedirler. Bunu; dinleyicilerin başlıca icra türlerine genelde aşına olmaları ve müzisyenlerin yaptığı teknik manevralara sezgisel bir bilgi ile yaklaşmaları ile açıklayabiliriz. Teorik olarak tanımlayamasalar da teknik aksamlar onları olumsuz etkiler, örneğin detonasyon çoğu kez hissedilir ama sıradan dinleyici tarafından teknik olarak açıklanamaz fakat bu onların bir süre sonra benzer hataları yapanlardan-beğenilerine hitap etmediği gerekçeyle- uzaklaşması ile sonuçlanabilir. Benzer şekilde beklenmedik artistik-sanatsal yorum ve ilgi çekici durumlar olağanın üzerinde bir memnuniyetle karşılanabilir hatta esrime yaratabilir. Esrik birey, müziğe kapılmış, kendini tamamen dinleme deneyimine vermiş ve olağan bilinç dünyasının dışına taşınmış görünebilir. Önceki bölümlerde ifade edildiği gibi müzik, alkışlamaktan ve şarkı söylemekten, sessizce dinlemeye ve bazı durumlarda ağlamaya kadar uzanan türlü davranışlara yol açabilir. Tipik nidalar ve dinlemeyle ilgili çeşitli fiziksel tepkiler de buna dahildir. Müzikal esrime, bir

canlanma duygusu veya “katarsis” etkisi yaratabilir ya da gündelik hayatın olumsuz etkilerine deva olabilir. Yine de deneyim kolayca sözcüklere dökülemez. Çünkü dinleyiciler ve müzisyenler organik ve son derece dinamik bir icra sürecinin parçasıdır. Dinleyiciyle iyi bir ahenk içinde olmak da müzikle ilgili erdemler arasındadır (Racy 2007: 280-285). Başka bir deyişle; yorum sürecinin içinde bulunan dinleyiciler müzikal icranın önemli bir ögesi ve aynı zamanda dinamik biçimlendirmenin bir anlamda yönlendiricisi de olabilirler. Seyirciden alınan olumlu-olumsuz etkiler, sanatçının zihinsel tepkileri için bir geri besleme sağlayacağından icrayı ve icracıyı da dolaylı olarak etkileyebilirler.

Sonuç

Bütün müzik türlerinde var olan dinamiklerin zamansal biçimlendirmesi, temelde sanatçının; kendi içindeki sanatsal kaygının ve yeteneklerin ortaya çıkması için verdiği bir uğraştır. Notalama veya notaların, bestecinin zihnindeki her şeyin tamamını birebir yansıtmadığı ise genel kabul gören bir düşüncedir. Sözlü gelenekle yapılan müzik aktarımının da modernite ve zamanın koşulları ile değiştiği göz önünde bulundurulursa müzik yorumcusunun öneminin daha da arttığı düşünülebilir. Başka bir deyişle, eserdeki dinamiklerin o anda estetik beğeni ve beklentiler doğrultusunda biçimlendirilmesi gündeme gelir.

Geleneksel Türk müziklerinin “türkü yakma”, “şarkı besteleme” ve “icra-seslendirme” biçimleri zaman içinde doğal bir biçimde değişim sürecine girmiştir. Başgöz (2008: 28)’e göre; “hiçbir ezgi iki insan tarafından aynı şekilde söylenmez. Yani halk ez-

gilerinin donmuş, değişmez bir biçimi yoktur.” Bu değişimin sonucu olarak icra ve yorum biçimleri zamansal dinamik biçimlendirmelerle, geleneksel ve klasik tarzların öğretisi ve beklentileri dışında farklı beğenilere göre farklı biçimlere dönüştürülmüştür. Genel bir ifade ile Türk müziği kapsamında değerlendirilen “Geleneksel Türk Halk Müziği” ve “Geleneksel Türk Sanat Müziği” birçok ortak yönü bulunan, tarihi ve kültürel iç içeliği ile belirgin olarak öne çıkan türlerdir. Cumhuriyet dönemine kadar geleneksel öğretisi ve üsluplarla şekillendirilip sunulmakta olan Türk müzik türleri, günümüze kadar olan süre içinde medya ve iletişim olanakları ile birlikte, değişen-farklılaşan ve birbiri içine geçen bir özellik kazanmıştır. Bunda kuşkusuz, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk elli yılının resmi müzik politikalarına ideolojik zemin sağlayan Gökalp’in müzik konusundaki görüş ve önerileri (Behar 2005: 271) ile, ikinci dünya savaşı ve seksen sonrası yaşanan değişimlerin payı büyüktür. Anılan dönemlerde toplumsal yaşamda “kırılma” olarak nitelendirilebilecek sosyo-kültürel değişimler doğal olarak dinleyicilerin estetik beğenilerini de oldukça değiştirmiştir. Sözlü “Aşık Geleneği”nden, klasik formlardaki icra ve üsluplara kadar neredeyse bütün geleneksel tarzlar “daha özgür sanat yapma” iddialarıyla farklı zeminlere kaydırılmaya başlanmıştır. Aynı zamanda kesin bir müzikal yetenek ve birikim gerektiren zamansal dinamik biçimlendirme, Türk Müziği yorumunda, uygulandığı yerlerde içeriği değiştirmek için önemli bir yaklaşım olarak ortaya çıkmaktadır. Şarkı ve Türkülerin icrası sırasında, yorumcular bazen dinleyi-

cilerin de yönlendirmeleri ile eserleri bilindiğinden veya notalarından farklı bir biçimde okumaya gayret ederler. Eser yorumlarındaki gırtlak nağmeleri veya mikrotonal müdahaleler gibi biçimlendirmeler, dinleyicinin algısını değiştirebilir, örneğin; kulaklara yer etmiş bir Türkü'nün "şarkı gibi" duyulmasına veya Klasik Türk Sanat müziğinin herkesçe bilinen bir eserin yorumcunun dinamik biçimlendirmeleri ile popüler türlere hatta arabeske kadar kaymasına neden olabilir.

Bu bağlamda; Besteci, saz sanatçısı veya yorumcu tarafından, değişen müzikal anlayışlar ile birlikte kullanılan, zamansal dinamik biçimlendirme, Türk müziği yorumunda zaman zaman tartışılan, müzikal yorumu doğrudan etkileyerek türler arasındaki sınır çizgilerini incelten veya bazen ortadan kaldıran, dinleyicilerin yaklaşım ve beğenilerini etkileyen önemli bir unsur olarak görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akverdi, Hamdi (1953). *Sanatta Yaratma*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Arıkdal, Ergün (1998). *Metapsişik Terimler Sözlüğü*, İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları
- Bailey, Derek (1998). *Doğaçlama*, Çev. Ali Bucak, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bartok, Bela (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, Çev. Bülent Aksoy, İstanbul: Pan Yayıncılık. (s.39)
- Başgöz, İlhan (2008). *Türkü*, İstanbul: Pan Behar, Cem (2005). *Musikiden Müziğe*, İstanbul: YKY
- Behar, Cem (1993). *Zaman, Mekan, Müzik*, İstanbul: AFA Yayınları.
- Bekki, Selahaddin (1996). *Altay Kayçıları ve Topşuur*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Türk Kültürü Dergisi, Haziran Yıl 34, Sayı 398, s.56-60
- Cangal, Nurhan (2004). *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Cook, Nicholas (1999). *Müziğin ABC'si*, Çev; Turan Doğan, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Fubini, Enrico (2003). *Müzikte Estetik*, Çev: Fırat Genç, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gedikli, Necati (1998). *Geleneksel Musiki-*

lerimizde Kuram-Edim İlişkisi ve Yöntem Sorunu, IV. İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, Ankara 1998

Gerçek, İ.Hakkı (2008). *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler*, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 38, s.151-158 Erzurum

Gökalp, Ziya (2003). *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.

Güngör, Nazife (2004). *Arabesk, Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İpşiroğlu, Nazan (1998). *Sanattan Güncel Yaşama*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Judet, E.Popescu (). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, Çev. B.Aksoy, İstanbul: Pan Yayıncılık

Kaçar, G.Yahya (2005). *Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar*, G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 25, Sayı 2, s. 215-228

Kagan, M (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Karolyi, Otto (1995). *Müziğe Giriş*, Çev. Mehmet Nemutlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Mutver, Sonat (2007). *Müzikte Altın Oran*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özalp, M.Nazmi (2000). *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Racy, A.J (2007). *Arap Dünyasında Müzik, Tarab Kültürü ve Sanatı*, Çev. Serdar Aygün, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Root, Robert, L, Jr (1986). "A Listener's Guide To The Rhetoric Of Popular Music" in *Journal of Popular Culture*, volume: 20, no: 1, Summer, s. 15-22.

Sachs, Kurt (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Say, Fazıl (2009). *Yalnızlık Kederi*, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.

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

Stokes, Martin (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*, Çev. Hale Eryılmaz, İstanbul: İletişim Yayınları.

Şen, H.Oral (2003). *Sadeddin Kaynak*, Ankara: TRT Müzik Dairesi

Tohumcu, Z.Gonca (2006). *Müziği Yazmak*, İstanbul: Nota Yayıncılık

Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK Yayınları.

Uçan, Ali (2005). *Müzik Eğitimi*, Ankara: Evrensel Müzikkevi.

<http://www.goldbergweb.com/en/interpreters/instrumentals/20780.php>.erş. 05.09.2000