



Kesit Akademi Dergisi

The Journal of Kesit Academy

ISSN: 2149 - 9225

Yıl: 3, Sayı: 12, Aralık 2017, s. 256-267

Yrd. Doç. Dr. Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY
KTÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü,
merveeken@gmail.com

MÜZİKOLOJİDE İCRA UYGULAMALARI (*PERFORMANCE PRACTICE*) ÜZERİNE ÇALIŞMALAR VE TÜRKİYE'DEKİ ÖRNEKLERİ

Özet

Müziğin performansı kavramı, tarihsel müzikoloji ve etnomüzikoloji alanında "icra uygulamaları" (*performance practice*) başlığı altında çalışılmıştır. Öncelikli olarak tarihsel müzikoloji alanında rağbet gören bu çalışmalar özellikle yazılı ve ikonografik kaynaklardan yararlanılarak Avrupa klasik müziğinin erken dönemlerdeki orijinal ses yapısına dayalı müzik eserlerinin tekrar seslendirilmesi ve yapılandırılması üzerine kurulu çalışmalardan oluşmaktaydı. Bu çalışmalar, geçmiş dönemlerdeki eserler bugün tekrar seslendirildiği zaman, performans özelliklerinin ne olması gerektiği üzerinde de durmaktadır.

Bu performans çalışmaları özellikle Türkiye'de geleneksel ve klasik saray menşei müziklerin sahne performanslarının değerlendirilmesine de dikkat çekti. 17. Yüzyıldaki el yazmalarında yer alan nota ve sistemler üzerinden o dönemdeki müziğin tekrar seslendirilmesi gündeme geldi. Bu çalışmada, müzikolojideki icra uygulamaları kuramları üzerinden hareketle, Türkiye'de Osmanlı müziği geleneğinde yer alan dönem müziklerinin tekrar seslendirilmeleri performans grupları üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İcra Pratikleri, Türk Müziği, Performans çalışmaları

**PERFORMANCE PRACTICE STUDIES IN MUSICOLOGY AND
EXAMPLES IN TURKEY**

Abstract

The context of “music performance” especially is studied under the title of performance practice at the historical musicology and ethnomusicology. These studies, which are popular at the historical musicology, are based on the reformed and restructuring of European classical music based on the original sound structure in the early period with the reference of the especially manuscripts and iconographical sources. In these studies, it is also discussed what performance characteristics should be when the works composed in the past periods are reformed today.

These performance studies have also drawn attention to the evaluation of stage performances of traditional and classical palace originated music especially in Turkey. The studies started that the pieces written on the notation systems on the manuscripts such as *Mecmua-i Saz ü Söz* by Ali Ufki and *Kitabu 'İlm'l Musiki 'ala vechi'l-Hurufat* by Dimitrie Cantemir from the 17th and 18th century. In this studies, evaluated the music ensembles are reformed music from that centuries with reference to the performance practice theories at the musicology area.

Keywords: Performance, Turkish Music, Performance Studies

Müzik alanındaki performans çalışmaları ve tartışmaları öncelikli olarak icra uygulamaları (*performance practice*; Almanca'da *Aufführungspraxis*) başlığı altında çalışılmış ve müzik alanındaki performans kuramları öncelikli olarak bu alanda geliştirilmiştir. Bu çalışma alanının temelindeki “müzik geçmişte nasıl icra edildi ve bugün nasıl icra edilir düşüncesinden hareketle geliştirilen kuramlara dayanır. Dolayısıyla, bu alandaki temel konular, Avrupa klasik müziğinin erken dönemlerdeki “orijinal” ses yapısına dayalı müzik icralarının tekrar yapılandırılması ve seslendirilmesi üzerine kurulu çalışmalardan oluşmaktadır. İcra uygulamaları çalışmalarındaki temel öğeler, eski dönemde yer alan müzikal örneklerin canlandırılması üzerinden hareketle, ses ve melodi olgusu ve eserlerin, dönemin stil özelliklerine uygun olarak seslendirilmesidir.

Bu konuda kronolojik olarak sınırlar belirlenmese de alandaki araştırmalar 1700lü yıllarda bestelenmiş müzikleri merkez alır ve bu müzik genellikle erken müzik (*early müzik*) olarak adlandırılır. Bu alandaki ilk çalışmalar, 19. yüzyılda ki alman müzikologlar öncülüğünde başladı ve sonrasında Fransız ve İngiliz bilim insanlarının da katılımıyla literatüre katkı sağladı. Geçmiş dönemdeki müziklerin araştırılması kaygısı 20. Yüzyılın oralarından itibaren yerini icracılar, enstrüman yapımcıları ve dinleyicilerin de bu icralar içindeki yerlerini ve katkılarını içine alan tartışmaların olduğu merkeze taşıdı. 1980li yıllardan itibaren tartışmaların çerçevesi biraz daha genişledi ve Avrupa klasik müziğinde Klasik, Romantik ve Romantik sonrası dönemlerin müziklerini içerecek şekilde kabul edilmeye başlandı.

İcra uygulamaları üzerine çalışmalar öncelikli olarak tarihsel bir araştırma gerektirir. Bu konuda, Avrupa Klasik Müziği üzerine çalışmalarda en önemli kaynaklar, orijinal olarak basılmış olan ve el yazması kaynaklar, eğitime yönelik kitaplar, performans tarihiyle ilgili bilgi veren kitapların yanı sıra, ikonografik verileri de içerir. Diğer taraftan halen kullanılmakta olan dönem enstrümanları da bu konudaki icralar için temel kaynakları oluşturmaktadırlar. İcra uygulamalarında temel tartışmalar dönemin müziğinin nasıl icra edildiği ve bugün de nasıl icra edilmesi gerektiği konusunda yoğunlaşır. Ancak burada önemli bir konu da günümüzde müziğin nasıl icra edildiği üzerine anlayışlar da devamlı olarak değişmekte olduğundan, zaman ilerledikçe herhangi bir eserin veya bir icranın birden fazla yorumunu da beraberinde getirecektir (Cry, 2016)

Dönemsel icraların yapılması, otantisite tartışmalarını da beraberinde getirir. Alanın amaçları da yeni bilgilerin gün ışığına çıkmasıyla tekrar şekillenir. Anlam “dönem enstrümanlarının, modern dönem enstrümanlarının kullanımına karşı tercih edilmesi” gibi konseptlerle yer değiştirdi ve otantisite tartışmaları da yeni bir boyut kazandı. Butt, icra uygulamaları konusunu, otantisite kavramı içinde tartışır. “Otantisite, bir kişi ya da bir şeyin orijinal olarak doğruluğunu saptama sanatıdır” (Butt, 2003). Diğer taraftan bir şeyin otantik olabilmesi için; doğruluk ve gerçekliğinin otorite tarafından saptanması, gerçeklik ve orjinalinin bozulmaması, kökeninin gerçekliği, niteliği, kesinliği ve içtenliğinin olmasını otantikliğin nitelikleri olarak belirler. Buna bağlı olarak otantik performans hareketi, müzisyenler ve bilim adamları tarafından araştırma ve klasik müzik eserlerini orjinaline bağlı kalarak icra etme şeklidir (Butt, 2003).

Otantik icra olarak algılanan ve icra uygulamaları alanında gerçekleştirilen bu çalışmalar, eserin bestecisinin kendi dönemindeki enstrümanlarının kullanımı, bestecinin yaşadığı dönemde belgelenmiş icra tekniklerinin kullanımı, belli bir eser için orijinal kaynakların içeriğine dayanan icra, icranın bestecinin niyetiyle aslına uygun veya bestecinin arzuladığı veya başardığı icra tipi, eserin ait olduğu dönem icrasının içeriğini ve ayrıca orijinal dinleyicinin müzikal deneyimini yeniden yaratma teşebbüsü şeklinde nitelendirilebilecek belirli alanlarda yoğunlaşmıştır (Butt 2003’den aktaran Eken Küçükaksoy, 2013, s. 68).

Erken dönem müziklerinin performansı üzerine çalışan örnek gruplardan birisi olan Altamar grubu üzerinden değerlendirmeler yapan Shull, icra uygulamaları çalışmalarında temel prensiplerini kaybolmuş geleneklerin canlandırılması ya da yeniden yaratılması olarak yorumlar (2006, s. 88). Ancak buradaki en büyük zorluk, geçmiş dönemin sesini tekrar canlandırırken, daha önce bu sesin hiç duyulmamasının yarattığı zorluktur. Bugüne kadar yapılan birçok icra, eski dönemdeki eserlerin bugünkü yo-

rumlarla seslendirilmesi şeklinde ortaya çıktığı için, günümüz müzik anlayışı ve enstrüman düzenine göre bir seslendirme söz konusudur. Burada, bilinmeyen bir müziği tekrar yakalama çabası içine girmek çok da mümkün olmaz. Bu durumda referans olarak alınan tarihi bilgilerin en önemlileri kuşkusuz seslerin betimlemelerinin yapıldığı notasyonlar olarak karşımıza çıkar. Ancak dönemin notasyon sistemlerinin bugünkü notasyonla karşılaştırıldığında fazla detay içermemesi de bu durumu biraz zorlaştırmaktadır. Shull bu görüntüden hareketle icra uygulamaları çalışmalarında, “önemli olanın, Ortaçağ repertuarlarının anlık yazınsal referanslar ve betimsel notasyonlarda yaşayan tortularının tarihsel olarak bilinen bir performansının yeniden yapılandırılması üzerine bir tasarı çalışması” (Shull, 2006, s. 88) olduğunu belirtmekle aslında birçok farklı kaynağın birbirini beslerken, tek başına yetersiz olduklarının da altını çizer. Shull’un bahsettiği zayıf betimsel notasyonlar, ses perdelerinin verildiği ancak performans anlamında çok da açıklayıcı olmayan yazım şekilleridir. Bu çalışmalarda amaç, müziğini duymadığımız bir dönemin sesini tekrar canlandırmaktır. Ancak bu canlandırma, tam da o dönemdeki sesin aynısı olmaz.

Bu konu üzerine Thomas Binkley ve ardından onun çalışmalarını takiple Benjamin Bagby, Joel Cohen ve Angela Mariani, notasyon ve enstrüman kullanımındaki tekniklerle birlikte, dönemin sesini elde edebilmek amacıyla, yeni “eski” icraların yeniden yapılandırılabilmesi için kaynak olarak yaşayan sözlü geleneklere yönlendiler. Schull bunu “bir geçmişin “diğeri”ni anlatabilmek için şimdiki “diğeri”nin sesi ve pratiğine başvurmak (2006, s. 92) olarak adlandırır. Cohen ise, her performansın bir hipotez olduğu fikrini ileri sürerek, aslında o dönemin icralarını tamamıyla canlandırılmayacağı diğer taraftan sesin sadece bir varsayım üzerinden yeniden yapılandırılabileceğini savunur (Bithell, 2006, s. 12). Tam bir performans kesinlikle yoktur. Bize verilen kanıtlar üzerinden performansın izini sürüyoruz ve değişmiş bir müzik algısı olan “bugün” üzerinden geçmişteki müzikal “ses” ve stili tekrar yapılandırıp seslendirmeye çalışıyoruz. Burada o dönemde kalan kaynaklar üzerinden, bilinmeyen sesi tahmin ederek ve deneyimlerle, yorumlarla buluyoruz. Dolayısıyla biz tam sesi elde etsek de bu o döneme aittir demek zordur. Ses yapısı olgusuna dayalı bu çalışmalarda erken dönem müziğinin ‘doğru’ seslendirilmesine dair icrayı elde etmenin gerekli olduğu düşüncesi özellikle tarihsel müzikoloji alanında uygulanan icra uygulamaları kuramının temelini oluşturdu. Ancak bu uygulamalarda erken dönem ses duyumunu elde etmek amacıyla ses ve melodi olgusuna ağırlık verildi ve araştırmacılar, bu teoriler üzerine kurulu icra/gösterim alanındaki çalışmalarını, çalışılan dönemlerin stilistik özellikleriyle sınırlandırdılar. Etnomüzikoloji alanında yapılan icra uygulamaları çalışmalarında ise bu durum eleştirildi. Buna göre performansın sadece ses ve melodi olgusundan hareketle değerlendirilemeyeceği, performans kavramının farklı dinamik-

lerini de göz önüne almak gerektiği savunuldu (Béhague, 1992, s. 84). Özellikle gerçekleştirilen icranın niteliği ve dinleyicilerin algısı üzerine Thomas Seedorf, "İcranın doğru şartlarını, çalış tekniklerini ve diğer tarihsel parametreleri tekrar yapılandıran birisi, hala tarihsel figürlerin zeminine karşı olarak ortaya çıkan kişisel tecrübeler ve sosyal şartları anlayamaz. Biz burada gerçek müzisyenler ve bugünkü dinleyicilerle ve haliyle de tarihsel icra uygulaması kavramıyla okunan müzikle uğraşyoruz ve günümüzün insanlarıyla yüz yüze geliyoruz ve böylece bugüne kadar elde ettiğimiz tecrübeleri ortaya çıkartıyoruz. Şöyle diyelim, önceki zamanların insanlarından farklı olarak duyuyoruz ve tecrübe ediyoruz" şeklinde yorumlar. Buradaki temel öğe, aslında şimdiki zaman için "yeni" bir icra ortaya konulmasıdır. Bu da dönemsel müziğin aslında o döneme mümkün olduğu kadar "yakın" ancak farklı bir duyuşla günümüze taşınması olarak da değerlendirilebilir. Burada, ne "geçmiş" dönem müziği ne de "günün" müziği seslendirilmez aslında, sadece yepyeni bir müzik icrası ortaya konulur.

Avrupa'da 19. yüzyıldan itibaren dikkat çeken, 20. Yüzyılda oldukça yoğun şekilde tartışılan icra uygulamaları konusu, Türkiye'de 21. Yüzyılın başından itibaren değinilen bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı dönemi müziği, aslında her zaman Klasik Türk müziği icracıları ve dinleyicilerinin dikkatlerini cezbetse de, eserlerin dönemin özelliklerine uygun şekilde seslendirilmesi konusu çok da dikkat çeken bir konu değildi. Burada her ne kadar eserin bestelendiği dönemin üslubuna 'uygun' seslendirilse de halihazırda elde bulunan enstrümanlar ve günümüzde bilinen ve alışlagelmiş süsleme ve nüanslarını içermesi açısından, eserin seslendirdiği dönemi değil de o günün müziğini yansıtması durumu söz konusudur. Diğer taraftan bu durum Avrupa'daki dönem müziklerinin bugünün özelliklerine uygun şekilde seslendirilmemesi kadar rahatsız etmez. Bunun nedeni meşk sisteminin aktarım şekliinden kaynaklanır.

Meşk yöntemi ve nota yazımı

Nota yazımlarının gelişmesinin en önemli sebebi yazan kişinin eseri hatırlaması amacıyla olsa da nota, eserin zamanla aktarımı, yayılması ve daha sonraki dönemlerde de müzik eğitiminde önemli bir araç konumuna gelmiştir. Diğer taraftan Osmanlı tarihi içinde belirli dönemlerde nota yazımı kullanılmıştır ancak eseri yazma alışkanlığı Osmanlı'da fazla etkin değildir, bu nedenle özellikle de 17. Yüzyıldan önce nota yazım geleneği çok yayılmamıştır. Arap harflerinin kullanıldığı bir hesap şekliinden yararlanılarak oluşturulan Ebced yazısı ilk olarak 9. Yüzyılda Kindi'den sonra, 10. Yüzyılda Farabi, 13. Yüzyılda Safiyyüddin Urmevi ve 15. Yüzyılda Abdülkadir Meragi tarafından kullanılmıştır. Ancak bu isimler yazdıkları edvarlarda notasyonu, perde sistemini anlatmak için kullanmışlar; diğer taraftan nota örneklerinin çok azı günümüze ulaş-

mıştır. Safiyyüdin Urmevî'nin 130 bestesinden günümüze sadece Edvâr'ın sonundaki iki savtı ulaşmıştır (Uygun, 1999, s. 33). Bu anlamda 17. Yüzyılda Ali Ufki tarafından yazılan *Mecmua-i Saz ü Söz*, ve 18. Yüzyılda Kantemiroğlu tarafından yazılan *Kitabu 'İlm'l Musiki 'ala vechi'l-Hurufat*¹ eserleri dönem müziğini taşımaları açısından önem arz ederler.

Diğer adıyla Albert Bobowski olan Polonya asıllı ve Latince ve Yunanca müzik eğitimi almış Ali Ufki, 17. Yüzyılda Osmanlı'ya 30lu yaşlarında gelmiş ve saray meşkhane²sinde hanende ve santur icracısı olarak görev yapmıştır. Eserlerinde dil, din ve müzik olmak üzere üç ana tema mevcuttur. Avrupa'da eğitim almış olması ve 30'lu yaşlardan sonra Osmanlıda kalması, hem Batılılarla, hem de Osmanlılarla, yani din kültür ve medeniyet bakımından iki ayrı dünyaya ait insanlarla ilişki içinde bulunmasından dolayı, eserlerine bir bütün olarak bakıldığında ili din, iki kültür, iki dünya görüşü taşıyan biri olarak görünür (Behar, 1990, s. 22). İki tarafı da biliyor ve özümsemiş olması nedeniyle, aslında batıda müzik eğitimi almış birisi olarak, eserlerin notaya alınmamasının eksikliğini fark ederek notaya almaya başlar. Ancak Osmanlıcanın sağdan sola yazım özelliğini de göz önünde bulundurur ve notayla birlikte sözlü eserlerin de rahat okunabilmesi amacıyla, Avrupa'da kullanılan porteli nota yazısını, Osmanlıca işaretler ekleyerek ve sağdan sola yazarak Osmanlıcaya adapte eder. Döneminde duyduğu ve sarayda geçtiği tüm eserleri bu nota yazım sistemini kullanarak *Mecmua-i Saz ü Söz* eserine kaydeder. "Klasik Türk Müziği içinde kaleme alınmış ilk nota koleksiyonu olan" (Behar, 1990, s. 37) bu mecmua 16.-17. Yüzyıllara ait, 200den fazla peşrev ve saz semaisi, 60 murabba beste, 35 kadar nakış ve semai, 120 kadar türkü, varsağı ve ilahi, tesbih gibi dini eserler olmak üzere 500den fazla ses ve saz eserinin güftesi ve notasını içerir (Behar, 1990, s. 37).

Bir diğer önemli eser ise 18. Yüzyılda, Boğdanlı (Moldovya) Dimitrie Cantemir, diğer adıyla Kantemiroğlu'nun yazmış olduğu *Kitabu 'İlm'l Musiki 'ala vechi'l-Hurufat* eseridir. Dimitrie Cantemir, çocuk yaşta Osmanlı'ya getirilmiş ve burada Enderun'da eğitim görürken, Rum öğretmenlerden de batı kültürü alarak yetişmiştir (Girgin, 2006, s. 155). Kantemir, Osmanlıca harflerden yararlanarak bir harf-şekil yazısı oluşturmuş ve kendi besteleri de içinde olmak üzere 355 adet saz eserini bu yazıyla notaya almıştır. Bu kaynak Kantemir'in müzik alanıyla ilgili tek eseridir. İçinde notanın dışında makam ve usul açıklamalarının da bulunduğu eser ayrıca dönemin performans özellikleriyle ilgili bilgiler de içermesi açısından diğer eserlerden ayrılır. Kantemiroğlu, *Hanende Faslı*, *Sazende Faslı* ve *Hanende ve Sazende'nin birlikte icra ettikleri fasl* başlıkları altında

¹ Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı

² Meşkin yapıldığı mekan

vokal, enstrümantal ve birlikte yapılan icra şekillerinden bahseder. Diğer tarafta, sazların hanendeye nasıl eşlik etmesi gerektiği üzerine de yazmıştır.

“Eşlik'in tarifi: Daha önce de söylediğimiz gibi, bütün sazendelerin gücü, ustalığı, eşlik ettikleri sırada ortaya çıkar. Zirâ sazende, okuyucunun (hanendenin) nefesiyle (ağzıyla) çıkarıldığı nağmenin her perdesine aynen uymalı, o nağmeyi, en küçük bir fark olmaksızın, saziyla aynen icrâ etmelidir.”(Kantemiroğlu, 2001, s. 185)

Bu tanım, bize dönemin icrası ile ilgili ipuçları sunar. Özellikle 20. Yüzyıldaki fasıl müziğinde vokal ve enstrümantal icranın süslemeler ve tavır açısından birbirinden farklı özellikler gösterdiğini, vokal ve enstrüman icranın birbirini tamamladıkları yönünde bir yorum yapabiliriz. Ancak bu dönem icrası için Kantemiroğlu sazendenin ayrı bir nota ya da süsleme yapmaması gerektiğini kesin şekilde belirtir.

Osmanlı döneminde meşk sistemi ile öğrenim, aynı zamanda nota yazım gerekliliğinin de önüne geçmiştir. Meşk, hattatın, öğrencisine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. Hocasından bir yazı örneği alan öğrenci, bunu yazarak çalışır ve yazdığı örnek hocası tarafından beğenilinceye kadar tekrar ederdi. İyi bir seviyede örnek verdiğinde ise hocası yeni bir meşk verirdi. Zaman içinde en genel düzeyde eğitim ve öğrenim anlamında da ele alınmıştır. Meşk terimi sonrasında müzikte de usta çırac eğitim için kullanılmaya başlandı. Müzikte de meşk esas itibarıyla taklit ve tekrar üzerine kuruludur. Hoca tarafından öğrenciye defalarca tekrar ettirilen müzik eseri, usulle birlikte hafızaya kazınırdı. Ancak musiki meşk ederken öğrenci sadece müzik teorisini, ya da bir çalgıyı, bir tekniği, hocasının üslubunu icra ve yorumunu öğrenmez; ayrıca mevcut repertuarı da öğrenmiş olurdu (Behar, 1998, s. 14). Dönemin repertuarı da bu şekilde bir sonraki kuşağa aktarılmış olurdu. “standartlaşmış, metalaşmış yazılı musiki metinlerinin (yani *notanın*) yokluğu ve öğrenimde meşk yönteminin mutlak egemenliği aynı musiki evreninin birbirlerinden ayrılmaz iki yüzüdür” (Behar, 1998, s. 15). Burada nota yazımının eksikliğinden de bahseden Behar, Klasik Türk müziği repertuarının hemen hemen tamamının son 90-100 yıl içinde notaya alınan eserlerden oluştuğunu da ekler. Burada meşk sistemiyle öğrenmek önemli ve özellikle dikkat edilen bir husustur. Özellikle nota, bazı kesimler tarafından müziğe zarar veren bir unsur olarak görülmüş, genel kanıda ise notayı sadece bir hatırlama aracı olarak kabul etmişlerdir. 19. Yüzyılda yaygınlaşan Hamparsum'dan sonra, 20. Yüzyılda porteli nota yaygın şekilde kullanılsa da, Türk Müziği eğitiminde usta-çırak ilişkisi üzerinden eğitim temel sayılmaktadır. “Musiki meşketme eyleminin bir diğer adı *eser geçmek*'tir. Talebeye eser geçmek, hocadan eser geçmek, yeni eseri, eserleri, repertuarı aktarmak, intikal ettirmek, başkasına, başka bir nesle, zincirin başka halkasına geçmesini sağlamak...” (Behar, 1998, s. 15).

Meşk sistemi ile aktarım ve nota ile aktarım arasındaki önemli fark, meşk sisteminde yaşayarak bir aktarımın söz konusu olmasıdır. Notada ise eserler o andaki halleriyle resmedilirler, bir nevi dondurulurlar. Feldman, Ali Ufki ile Kantemiroğlu'nda yer alan saz eserlerinin birbirlerinden çok farklı olmadığı sonucuna varır. Feldman'a göre 17. Yüzyılın ikinci yarısındaki saz eserleri meşk sırasında değişime uğruyor ve aktarıldıktan sonra icra edilirken günün zevkine göre adapte ediliyordu elbette (Behar, 1998, s. 15). Dolayısıyla, meşk sistemi aktarım süreci içinde, zamanın getirdiği farklı üslupları, "dönemin" müzik zevkinin gerektirdiği süslemelerin de eserlere yansıtıldığını vurgular.

Türkiye'de İcra Uygulamaları Örnekleri

17. ve 18. yüzyıl edvarlarının günümüz Türkçesi'ne ve günümüzde kullanılan nota yazım sistemine çevrimi, dönemsel müziğin seslendirilmesi konularının da tekrar düşünülmesine neden olmuştur. Bugün Türkiye'de klasik Türk müziği eserleri, yeni yazılmış notalar üzerinde ses ya da enstrümanla seslendirilmektedir. Diğer taraftan, dönemin müzik kriterlerine ve özelliklerine uygun seslendirilme faaliyetleri bu yüzyılın başında şekillenmeye başladı. Bu da Osmanlı döneminden kalma nota, dönemin müziği hakkında ipucu veren eserlerin yeni yeni gün ışığına çıkması ve günümüz yazısına çevrilmesiyle gerçekleşti. Diğer taraftan notaların çevrimi müziğin dönemsel icrasına yeterli olmadı. Müziği eski dönemdeki yazmalar üzerinden okuyabilmek için, o dönemin stil özelliklerini, bestecilerin özelliklerini ve en önemlileri de perde ve makam yapılarını ve enstrümanlarını bilmek gerekliliği doğmaktadır.

Türkiye'de dönemin eserlerinin dönem üslubuna göre seslendirilmesi fikri ve icrası üzerine çalışmalarda Kantemiroğlu Topluluğu dikkat çeker. Yalçın Tura'nın Kantemiroğlu'nun *Kitabu 'İlm'l Musiki 'ala vechi'l-Hurufat* eserinin üzerine çalışması ve burada günümüz notasına çevirdiği eserlerin, kitaba ek olarak verilen CD'ye kaydedilerek sunulması bu alandaki ilk örnek çalışmalardandır. Burada, bugün kullanılan enstrümanlarla, ancak dönemin müzik tarzına uygun olduğu düşünülen şekilde icra yapılmıştır. Bu konuda bir konser öncesi röportaj veren Murat Aydemir, icra ile ilgili Yalçın Tura'nın dönemin icrasına göre düzeltmeler yaptığından bahseder:

"Yalçın hoca, Kantemir'in notlarına dayanarak müdahalelerde bulundu. Kantemir'i bugünkü şekliyle çalsaydık çok başka bir şey çıkabilirdi ortaya. Bugün kullandığımız nota sisteminden çok farklı olması gerektiğini gösterdi bize. Eserleri yorumlarken ilk, hızlı bir biçimde çaldık, Yalçın hocanın müdahalesinden sonra neredeyse yarı yarıya ağırlaştı. Çünkü o dönemin tekniği bunu gerektirmiş. Bizim de kattığımız küçük şeyler oldu, mesela şu eserlerde rebab çalınsın şunlarda çalması denildi. Bazı eserlerde kendimize göre ufak partiyonlar yaptık." (Haksun, 2001)

Diğer taraftan dönem eserlerinin seslendirilmesinde önemli noktalardan birisi de Türk müziğinde halen tartışılan akort sorunudur. Batı müziğinde kullanılan 440 frekanstaki la sesi, Türk Müziği akordunda sol anahtarındaki 4. çizgide yer alan re (neva) sesi olarak kabul edilir. Dolayısıyla tüm sazların akortları da buna göre yapılır. Kantemiroğlu, edvardaki eserleri bugün Batı klasik müziğinde kabul edilen frekansa göre yazmıştır ve icad ettiği nota yazımındaki simgelerin batı notasıyla karşılıklarını el yazısıyla yazıp bir belge olarak bırakır. Yalçın Tura araştırması sırasında bulduğu bu belgeye göre nota çevirimlerini tekrar düzenler. Ancak eserlerin bugün seslendirilmesi sırasında yine günümüzde kullanılan akort sistemine uygun şekilde icra edilmiştir. Grup üyelerinden Hüseyin Tuncel şu şekilde açıklar:

“Kantemir kendine ait bir nota sistemi bulmuş, eski Türkçe harfleri kullanarak. Ses Batı müziği karşılığında duyuluyor. Kitapta bütün dünyadaki müzisyenlerin anlayabilmesi için böyle bir sistem düşünülmüş. Fakat biz onu Türk müziği sistemine transpoze çaldık.”(Haksun, 2001)

Kantemiroğlu Topluluğu'nun icrasında dönemin üslup özelliklerinin seslendirilmesi ön plana çıkmıştır. İcralar sırasında ritim, perdelerin icrası ve süslemeler konusundaki tercihler tamamen dönemin üslubuna “en” uygun olduğu düşünülen şekilde canlandırılmıştır. Avrupa klasik müziğinin tekrar seslendirilmesi çalışmalarında eleştirilen ses ve melodi üzerindeki vurgu, Türk müziğinin makamsal yapısı açısından da önem arzeder. Çünkü sadece dönemin müzikal sesini elde etmenin yanında, o dönemin makamsal anlayışına vurgu yapılarak eserlerin seslendirilmesi ayrıca önem taşır. İcrasında amaç dönemin üslubunu bugüne bir şekilde çıkarmak olsa da, diğer taraftan günümüze meşk yöntemiyle aktarılan eserlerde ne kadar farklılıklar olduğu da ortaya çıkmaktadır.

“...Onların notaya aldıkları bazı eserlerin, kulaktan kulağa geçerek iki yüz, iki yüz elli yıl sonra başkaları tarafından notaya geçirilmiş şekilleri karşılaştırıldığında, çok kere, birbirleriyle neredeyse en ufak ilişkisi olmayan başka başka eserlerle karşılaşmakta, geçen zamanın, müzikte seslendirmede ne büyük değişimlere yol açtığı gözler önüne serilmektedir” ((Tura)Kantemiroğlu, 2001, s. XXXVI).

Dönemin müziğinin seslendirilmesinde, en önemli araçlardan birisi de enstrümanlardır. Avrupa klasik müziğindeki icra uygulamaları tartışmalarında da oldukça önemli bir yer edinen enstrümanların kullanımı, özellikle dönemin “ses”ini tekrar üretebilmek için önemli bir konumda yer alır. Osmanlı döneminde notaları elimizde olan dönemlerde kullanılan enstrümanlarla ilgili belirli edvar ve kitaplarda, seyahatname-lerde bilgi bulmak mümkün ancak bu enstrümanlardan günümüzde halen kullanılmayan ya da şekli değişen enstrümanlar mevcuttur. Bu anlamda, Osmanlı kaynakların-

daki en önemli görsel malzemeler minyatürlerdir. Her ne kadar çizeri tarafından bazı abartılar, ya da gerçek görüntülerden uzak kurgular barındırırsa da minyatürler dönemin performanslarının iç ya da dış mekanda olup olmadığı, iç mekandaki etkinliklerde hangi enstrüman, dış mekamlarda hangilerinin kullanıldığı, enstrümanların ölçülendirilmesi, nasıl tutulduğu ve nasıl çalındığı gibi konularda oldukça bilgi verir. Minyatürün üzerinden kaç telli olup olmadığı konusunda net bir bilgiye ulaşmasak da bazı ipuçları ve ölçülendirme teknikleriyle boyut ve tel sayıları hakkında tahminlerde bulunmak mümkündür.



Foto 1: Minyatür örneği. 1582 yılından İstanbullu sazendeler (<http://www.dunyabizim.com/muzik/21974/turk-muzigine-yakinlasmak-icin-36-kiymetli-kitap>)

Türkiye'deki icra uygulamalarının denendiği topluluklar arasında Bezmarra Topluluğu öne çıkar. Bezmarra Topluluğu 1995 yılında Fikret Karakaya tarafından kurulan ve ilk albümünü Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü tarafından yaptırılan bir topluluk. Karakaya, topluluğun isminin "toplantıyı meclisi süsleyen"³ anlamında bir kelime olmasının yanı sıra eski ve unutulmuş bir makam ismi olduğundan bahseder ve "Unutulmuş bir musikiyi unutulmuş sazlarla icra eden bir grubun adı" (*Dışarıdakiler: Yitik Sesin Peşinde*, 2007) olarak tanımlar.

Bu performans şeklini, Avrupa'daki icra uygulamaları örneklerinden etkilenecek tercih ettiklerini ifade eden ve projede yer alan Aksel Tibet, "Ben klasik müziğe ilgi

³ Bezm: Toplantı, meclis, âra: süsleme anlamında bir örnek

duyarım. Barok müzikte son 20-30 senedir dönemin enstrümanlarıyla ve dönemin çalgı topluluklarıyla yorumlama eğilimi çıkmıştır. Bu neden Osmanlı müziğinde olmasın dedik ve Fikret Karakaya'nın da aklında böyle bir fikir varmış. Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü'nün desteklemesiyle başlandı bu projeye" (*Dışarıdakiler: Yitik Sesin Peşinde*, 2007) şeklinde anlatır.

Bezmara Topluluğu'nu öne çıkaran en önemli detaylardan birisi, dönemin sesini elde edebilmek için dönemin enstrümanlarını kullanmalarıdır. Bugün Bezmara Topluluğu'nda kullanılan enstrümanlar; daire, kudüm, kemançe, ney, şahrud, kopuz, santurdur. Daire, kudüm ve ney halen kullanılan enstrümanlar olsa da örneğin şahrud ve kopuz bugün üretimi olmayan ve günümüz müziğinde kullanılmayan enstrümanlardır. Bu anlamda projenin başlangıcında dönemin enstrümanlarını tekrar üreterek seslendirme yoluna gitmişler, enstrümanlarını üretirken de daha önce bahsettiğim ve en önemli görsel materyal olan minyatürlerden yararlanmışlardır. Enstrümanın çalan kişiye oranı üzerinden ölçüm yapılarak yaklaşık olarak ölçüsü bulunsa da hangi ağaçlardan yapıldıkları bilinmemekte ancak bazı eserlerde yapım aşamalarından bahsedilmektedir. Enstrümanların tekrar üretimi, minyatürlerdeki bu görüntüler ve tarihi belgelerdeki bu bilgiler üzerinden hareketle tekrar üretilir.

Repertuarlarını Ali Ufki'nin *Mecmua-i Saz ü Söz* ve Kantemiroğlu'nun *Kitabu 'İlm'l Musiki 'ala vechi'l-Hurufat* eserinden oluştuğu görülür. Ancak Tarab-ı Kevser albümünde 18. Yüzyılın önemli yazmalarından birisi olan ancak daha önce özel koleksiyonlarda olması sebebiyle gün ışığına çıkmayan, ancak 10 yıl önce üzerinde çalışılabilmiş ve 2016'da yayınlanabilen Kevseri Mecmuası'ndan seçtikleri 12 adet eseri de seslendirdiler.

Projeye, bugün kullanılmayan enstrümanların yeniden üretimi ile başladıkları için saz eserlerine ağırlık vermişler ve öncelikli olarak Kantemir Edvarı'ndan eserler çalmaya başlamışlardır. Daha sonra Ali Ufki Bey'in Mecmuası'ndan da repertuarlarına eserler katan topluluk bir süre sonra hanendelerin de gruba katılmasıyla Mecmua'da bulunan sözlü eserleri de seslendirmeye başladılar.

Grup üyelerinden şahrud icra eden Akgün Çöl ise Bezmara Topluluğu'nun icrası için "... sadece çalınmamış repertuarı çalmak, kullanılmamış enstrümanları kullanmakla bitmiyor, aynı zamanda o yüzyılların seslerini de elde etmeye çalışıyoruz. Belki günün müzik anlayışına biraz ters düşebiliyor ama Bezmara bu konuda bir ilk ve tek olma özelliği taşıyor." İcra uygulamaları çalışmaları, Avrupa'da 100 yıllık bir geçmişe sahip olsa da, Türkiye'de de son yıllarda geçmiş dönem eserlerini tekrar seslendirme, canlandırma hareketleri ivme kazanmıştır. Özellikle meşk sisteminin kullanılması ve nota yazımının ikinci plana atılmasıyla bugüne ulaşan ve nota örnekleri içeren

en eski eserler 17. Yüzyıldan kalması sebebiyle çok da bu icra uygulamaları üzerine çalışılmamış, ancak bu eserler günümüz notasına çevrildiğinde bununla ilgili çalışmalar yapılabilmıştır. İcra uygulamaları konusunda en önemli kaynakları yazmalar oluşturmalarına rağmen, minyatürler de önemli kaynaklar olarak yer alırlar. Türk müziğinde makamsal yapının varlığı ve bugün bile çok tartışılan perde ve makam özellikleri, dönemsel müziğin tam anlamıyla elde edilmesini biraz zorlaştırmakla birlikte, döneme ait en yakın sese dönemin enstrümanlarının kullanımı ve o dönemde yazılan nota örneklerinden hareketle yapılan müzik üzerinden ulaşılabilmektedir. Bu anlamda Kanemir Topluluğu ve Bezmara topluluğu, dönemsel eserleri seslendirme üzerine Türkiye'de önemli çalışmaların ilk örneklerini vermişlerdir. Özellikle Bezmara Topluluğunda, enstrümanların tekrar üretilmesi, performanslarını dönemin seslerine yaklaştırması açısından önemli bir unsurdur. Ancak dönemin müziğinin seslendirilmesi, aynı zamanda makamsal yapının incelenmesi ve o dönemden kalan notaların da incelenerek icraya uygulanmasıyla mümkündür. Avrupa'da performans çalışmalarında olduğu gibi geçmiş döneme ait icrayı bugün yapmak mümkün olmayabilir ancak dönemsel özellikle göz önüne alınarak gerçekleştirilen tekrar seslendirilme ile yeni bir geçmiş dönem icrası yaratılabilir.

KAYNAKLAR

- Béhague, G. H. (1992). Music Performance. In R. Bauman (Ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments* (pp. 172-178). New York: Oxford University Press.
- Behar, C. (1990). *Ali Ufki ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bithell, C. (2006). The Past in Music: Introduction. *Ethnomusicology Forum*, 15(1), 3-16.
- Butt, J. (2003). Authenticity. In *Grove Music Online*.
- Cry, M. (2016). Performance Practice in Western Art Music. *Oxford Bibliographies*. Retrieved from <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0189.xml#backToTop>
- Dışarıdakiler: Yitik Sesin Peşinde.* (2007) /Interviewer: B. Belgeseli.
- Eken Küçükaksoy, M. (2013). Etnomüzikolojide Performans Çalışmaları: Tanım ve Yaklaşımlar. In A. Öztürkmen (Ed.), *Müzik, Dans ve Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Girgin, G. (2006). *Müziği Yazmak*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Haksun, A. (2001). Eskiden Ne Dinliyorduk? *Radikal*. Retrieved from <http://www.radikal.com.tr/kultur/eskiden-ne-dinliyorduk-610990/>
- Kantemiroğlu. (2001). *Kitabu 'İlm'î Musiki 'ala vechi'l-Hurufat: Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı* (Y. Tura Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Shull, J. (2006). Locating the Past in the Present: Living Traditions and the Performance of Early Music. *Ethnomusicology Forum*, 15(1), 87-111.
- Uygun, M. N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.