

MEŞK VE METOT: SÖZLÜ KÜLTÜRDEN YAZILI KÜLTÜRE ÇALGI EĞİTİMİNDE DEĞİŞİM

Burçin Bahadır Güner

Abstract

Meşk and Method: Change in the Musical Instrument Education from Oral to Written Culture

In Europe, until the middle of the 18th century, music has been taught in oral tradition. Rise of new technologies and also spreading literacy, printed materials became the most significant part of music education. Whereas, In Ottoman Empire, the tradition 'meşk' was not only a method for teaching instrument and transition of musical repertoire. It is always considered that 'the tradition itself'. Beginning from the middle of the 19th century, with westernization, European traditions leaked into the Ottoman Palace. So the tradition began to change. Starting from the 20th century, method books began to appear.

Avrupa'da Çalgı Eğitimi

Avrupa müziğinde, 17. yüzyılda Barok dönemle birlikte genel anlamda çalgı müziğinde bir yükselme meydana gelmiş, buna paralel olarak da virtüöz icracılar ortaya çıkmıştır (Arnold 1965: 72). Çalgıdaki bu değişim doğal olarak eğitimde de farklılıklar meydana getirmiştir.

Avrupa'da 18. yüzyılın ilk yarısına kadar çalgı eğitimi sözel olarak 'usta-çırak' ilişkisi (*apprenticeship*) içerisinde öğretiliyordu. Bu diğer sanatlarda, örneğin resim, heykel ve mimari sanatında da böyleydi. Ressam adayı ustasının atölyesinde ona yardım eder, onu izleyerek, bazen de ustasının izniyle resimdeki bir figürü ya da fonu boyayarak ustalaşır (Gombrich 2004: 248). Çalgı öğretimi de buna benzer biçimde usta-çırak ilişkisi içerisinde öğretiliyordu. 18. yüzyıla kadar çalgı öğrencisi için hazırlanmış egzersizler, etütler, gamlar bulunmadığından ve çalgı müziği de sonraki dönemlere nispeten daha basit olduğundan öğrenci repertuardan seçilmiş bir eser üzerinde çalışarak eğitime başlıyordu. Bu çıraklık döneminde öğrenci belirli pasajları ve süslemeleri çalarak çalgısında ustalaşlıyordu.

18. yüzyıldan itibaren müzikteki değişime paralel olarak bu usta-çırak ilişkisi öğretmen-öğrenci ilişkisine dönüştü. Artık öğrencinin çalışabileceği pedagojik amaçla yazılmış 'pasajlar'¹ bulunuyordu. Bu pasajlar melodik giriş-çıkışları olan tekrarlı motiflerden ve bitiş kadansından² oluşan kısa müzik parçalarıydı. Bu parçalar her zaman öğrencinin önüne yazılı olarak konmuyor, özellikle başlangıçta kulaktan öğreniliyordu.³ Bu pasajlarla öğrenci, ölçü, ton, modülasyon gibi temel kavramları öğrenmekle kalmıyor, dört ya da sekiz ölçülük formlara da aşına oluyordu. Eğitimin ileri

1- Almanca: *satz*, İngilizce: *movement, sentence, set*.

2- Tonal müzikte bir cümle, bölüm ya da parçanın bitişini belirten armonik ya da melodik hareket.

3- Burada, daha sonra meşkten bahsederken üzerinde duracağımız hafıza konusunu da vurgulamakta yarar var. Notanın kullanımı müzik eğitiminde hafızanın önemini ortadan kaldırmamıştır. Müziksel bilginin edinimi ve muhafaza edilmesi öğrenme sürecinin en önemli bölümü olduğundan hafıza halen müzik eğitiminde önemli bir konudur (Seashore 1938:149).

evrelerinde öğrenciden bu parçalar üzerinden doğaçlama yapması ve kendi parçalarını yazması da bekleniyordu (Gellrich ve Sundin 1993: 137). Buna paralel olarak da çalgı ve bestecilik eğitiminin iç içe olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Öğrencinin çalıştığı parçalar, kendi bestelerini yapmak için kaynak teşkil ediyordu. Bu eğitim biçiminde gözden kaçırılmaması gereken şeylerden biri de herhangi bir teknik çalışmanın ya da egzersizin ayrı olarak bulunmamasıdır. Öğrenci gerekli olan teknik beceriyi bu pasajları çalarak kazanıyordu. Gereken en yüksek beceri de repertuardaki en zor eserle sınırlıydı ki zaten 19. yüzyıldan önceki eserler, sonrasına kıyasla daha az teknik beceri gerektiriyordu.

Bugün çalgı metodu olarak adlandırılan basılı eserlerin hem amaç, hem de şablon olarak benzer ilk örneklerinin ortaya çıkması için 18. yüzyılın ikinci yarısını beklemek gerekiyordu. Her ne kadar bu basılı metotlar müzik eğitiminin bir parçası haline gelmeye başlamışsa da hem pahalı, hem de edinmesi zordu. Ancak 19. yüzyıldan itibaren baskı tekniklerindeki değişimle birlikte kolay ulaşılır hale gelip yaygınlaşabilmiştir (Wicke 2006: 16).

Avrupa müziğinde klasik olarak adlandırılan, 18. yüzyılın ortasından 19. yüzyılın başlarına kadar olan dönemde ortaya çıkan çalgı metotları, dönemin adıyla da ilişkili olarak çalgı eğitiminin sistematikleşip, klasikleştiğini göstermektedir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren yazılmış metotlara bakıldığında küçük farklılıklar olmakla beraber aşağı yukarı aynı amacı gözettiği görülmektedir. Çalgı hakkında bilgi, temel müzik işaretlerinin tanıtılması, nota ve sus değerleri, melodi ve gam çalışmaları ortak noktaları oluşturan öğelerdir (bkz. Mozart 1787; Bach 1753).

19. yüzyıldan itibaren Avrupa müziğindeki usta-çırak, öğretmen-öğrenci biçiminde gelişen sözel eğitim geleneği değişmeye başladı. Baskı tekniklerindeki gelişim eğitimde metot kitaplarının yaygınlaşmasını sağlarken, endüstrileşmenin getirdiği, tekniğe, makinalara olan ilgi çalgı icrasında da değişim meydana getirdi (Zhukov 2004: 2).

Burada metot sayısındaki artış hakkında kabaca bir fikir vermesi açısından, dönemsel farklara baktığımızda Romantik Dönem'de yazılmış 246 adet çalgı metoduna rastlıyoruz. Buna karşın Klasik Dönem için bu sayı 146 iken, Barok Dönem için 86'dır.⁴

Çalgı eğitiminde "19. yüzyılın ilk yarısında gam ve arpej çalışmaları müzikal dilin genel dağarcığını öğrenmek anlamına gelirken, yüzyılın ikinci yarısında teknik beceriyi geliştirmek ve mükemmelleştirmek anlamına gelmeye başladı" (Gellrich ve Parncutt 1998: 6). 19. yüzyılda metot sayısının önceki yüzyıla göre iki katına çıkması, şüphesiz baskı teknikleriyle olduğu gibi klasik metotların, teknik çalışmaların ağırlıkta olduğu yeni versiyonlarına olan ihtiyaca da bağlanabilir. 20. yüzyıla gelindiğinde basılı yayınların artışı ile birlikte ses kayıt tekniklerinin de gelişimi ve yayılışı, insanların ünlü virtüözleri dünyanın dört bir yanında dinleyebilmesini sağladı. Teknik mükemmellik her şeyin önüne geçerek insanları adeta büyüledi, genç öğrencilerin çalışma biçimlerini ve hedeflerini değiştirdi. Bu gelişmelere bağlı olarak 20. Yüzyıldan itibaren çalgı eğitimi, teknik mükemmelliği temel alan ve daha sonra üzerinde duracağımız gibi 'virtüöz' icracı yetiştirmeyi amaç edinen bir

4- <<http://imslp.org/wiki/Special:CategoryWalker/Methods/Periods//>>

görünüm aldı. Yüzyılın başında yazılan metotlar bu değişimi açıkça göstermektedir (bkz. Philipp 1908).

Türk Makam Müziğinde Çalgı Eğitimi

Türk makam müziğinde ise çalgı eğitimi geleneğine baktığımızda 'meşk' kavramına rastlıyoruz. Meşk, aslında hat sanatındaki öğretim yöntemine verilen ad olmasına rağmen Osmanlı'da birçok sanat dalının öğretim ve aktarımına verilen genel ad haline gelmiş, daha çok hat ve müzik eğitimi için kullanılır olmuştur. Tüm şifahi geleneklerde benzerlerine rastlanılabilecek meşk yöntemi, usta-çırak ilişkisi ile var olan bir yöntemdir. Meşkte öğrenci önce öğreneceği eserin usulünü öğrenir, daha sonra hoca eseri bölüm bölüm öğrenciye ezberletir. Bu, öğrenci eseri eksiksiz ve hatasız ezberleyinceye kadar sürer.⁵

Osmanlı'da müzik eğitiminde saz meşki nispeten daha zordur. Çalgı öğrencisinin elinde hem saz eseri meşkinde eseri hatırlamada yardımcı güfte gibi yardımcı araçlar yoktur, hem de icra esnasında usul vurmak zor olduğundan daha kuvvetli bir hafızaya sahip olması gerekmektedir. Saz öğrenmeye hevesli bir öğrencinin sazıyla ilgili aşması gereken teknik zorluklar olduğu gibi hem saz hem de sözlü eser repertuarını öğrenmesi gerekir (Behar 2012: 19, 40). Meşkte repertuar öğrenimi ile teknik çalgı eğitimi arasında ayırım yoktur. (Behar 2012: 172). Öğrencinin sazı öğrenebilmesi için özel olarak, pedagojik amaçla bestelenmiş parçalar bulunmadığından öğrenci repertuardan seçilen bir eserle meşke başlardı. Bu iş için genel olarak seçilen bazı eserler olmasına rağmen, seçilmelerinin sebebi eserin teknik yapısı değil öğrenmeyi kolaylaştırmasından dolayı tanınmış olmasıdır (Behar 1993: 96). Kırşehir'de, edvârında müzik eğitiminden bahsederken usulün önemini vurgular. Ayrıca saz çalışma pratiğini de 'idman' olarak nitelendirir (Doğrusöz 2007: 127).

Usul, eseri hatırlamada önemli bir faktör olduğu gibi öğrenciye eseri form açısından analiz edebilme imkânı da verir. Besteci eseri usul kalıbının üzerine kurduğundan usul, eserin melodik iskeletini oluşturur. 18. Yüzyıl öncesinde Avrupa'daki çalgı eğitiminde kullanılan yöntem benzer şekilde çalgı ve bestecilik eğitiminin iç içe olduğu söylenebilir. Fakat Avrupa müziğinden farklı olarak meşk geleneğinde belirli bir seviyeye gelmeden, tavır kazanıp repertuarını geliştirmeden beste yapması özendirilmez ve hoş karşılanmaz (Gellrich ve Sundin 1993: 137; Behar 2012: 63).

Osmanlı geleneğinde notasyonun yokluğu ne eğitim ne de aktarımda hiçbir zaman problem olmamıştır. Zaman zaman icat edilen müzik yazıları kullanılmamış ve küçümsenmiştir (Behar 2012: 59, 80). Buna karşın 17. ve 18. yüzyıllarda Kantemir ve Ali Ufki'nin icat ettikleri notasyonlarla kaydettikleri eserlerin tamamı ile Hamparsum notasyonu ile kaydedilen eserlerin büyük bir bölümü saz eserlerinden oluşmaktaydı (Behar 1993: 23). Birçoğunu peşrevlerin oluşturduğu 350 kadar saz eserinin bulunduğu *Kantemir'in Kitab-ı İlmü'l-Musiki 'alâvechi'l Hurûfat* adlı eserinin teorik bölümünün birçok kopyası olmasına rağmen saz eserlerinin bulunduğu repertuar bölümünün pek ilgi görmemiş olması meşkin gelenekteki önemini göstermektedir (Popescu-judet 2000: 63).⁶ Kantemir'in repertuarın önemli bir

5- Dinleme ve ezberlemenin önemi batı müziği eğitiminde de üzerinde önemle durulan bir konudur. Örneğin Suzuki metodu, notasız, doğrudan doğruya dinleme ve öykünmeye dayalı bir sistemdir (Toksoy 2009: 50).

6- Cem Behar, <<http://www.ottomanhistorypodcast.com/2013/04/music-modernization-tradition-ottoman-empire-behar.html>>

bölümünü kaydetmiş olmasına karşın bugün bilinen saz eseri repertuarının büyük bir bölümü Tanburi İsak tarafından aktarılmıştır. İki kuşak sonra da Tanburi İsak'ın öğrencisi Oskiyam'ın öğrencisi olan Dr. Suphi Ezgi, meşk geleneğinin ortadan kalkmaya başlaması sonucu repertuarı yazıya geçirme zorunluluğu hissetmiştir (Feldman 1990: 88). Osmanlı dönemi müzisyenlerinin batı müziği notasyonundan, genel anlamda da batı kültürü ve müziğinden haberdar olması çok öncelere dayansa da asıl keskin değişim II. Mahmut döneminde Muzıka-i Humayun'un kuruluşu ile başlar. Batı müziği eğitimi de Donizetti Paşa tarafından yine bu kurumda verilmeye başlanır. Kapatılan Mehterhane'nin yerine kurulan bu kurumla birlikte batı müziği saraya resmen girmiş olur (Paçacı 1998: 10). Saraydaki ikili müzik yaşamı toplumsal hayata da aksetmeye başlar. 1870'lerden itibaren notacı Hacı Emin Efendi batı notasıyla Türk makam müziği eserleri yayınladı. Bu notalara olan ilgiyle birlikte notaların arkasına batı müziği temel kuralları ilave edilmeye başlandı (Paçacı 1998: 104).

Zekai Dede'nin de hocalık yaptığı 1873'te kurulmuş olan Darüşşafaka'da Türk makam müziği eğitimi batı notasıyla birlikte öğretiliyordu. Zekai Dede'nin ölümünden sonra yerine geçen oğlu Hafız Ahmet Irsoy, daha sonra 1916 kurulan Darü'l-Elhan'da da Rauf Yekta Bey ve Ali Rifat Bey ile birlikte önemli çalışmalar yapmışlardır (Paçacı 1998: 105). Kurumun hazırladığı Darü'l-Elhan külliyatı ve Rauf Yekta Bey'in teori kitabı Türk makam müziğinin özellikle Cumhuriyet dönemindeki modern eğitim yöntemlerini şekillendirmiştir. Daha sonra Saadetin Arel ve Suphi Ezgi'nin çalışmaları bugün kullanılan teorik sistemi (Arel-Ezgi-Uzdilek) oluşturmuştur.

1926'da Darülelhan'ın alaturka şubesi kapatılarak Türk makam müziği eğitiminin yasaklanmasından sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda 1943 yılında Türk makam müziği teorisi, 1951 yılında da Türk sazları eğitimine başlanmıştır. 1975'te kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda da 1976'dan itibaren teori ve icra üzerine eğitim verilmeye başlanmıştır.

Türk makam müziğinde çalgı metotlarına geçmeden önce çalgı müziği, eğitimi ve repertuarıyla ilgili önemli bir kavram olan virtüöziteden de bahsetmekte yarar var.

Virtüözite

İtalyanca erdem, fazilet anlamındaki 'virtu' kelimesinden sıfat olarak 'virtuoso' biçiminde türeyerek kullanılan terim daha çok güzel sanatlarda özellikle de müzikte yaygın olarak kullanılmaktadır.

"Bugünkü kullanımının aksine özellikle 18. yüzyıldan önce sadece çalgı icrasına değil, teorik bilgi, bestecilik gibi bir müzisyende bulunan tüm 'erdem'lere atıfta bulunan kavram, çalgı müziğindeki değişimle anlamca daralarak, özellikle romantik dönemdeki değişimin de etkisi ile çalgı üzerindeki fiziksel yetkinliği, hüneri, hız, hâkimiyet gibi teknik kabiliyeti tanımlama amacıyla kullanılır olmuştur" (Pincherle 1949: 227).

Her ne kadar virtüözitenin yükselişinin müziğin gerçek güzelliğini, anlamını öldürdüğü konusunda görüşler olsa da (a.g.e: 226) kavram özellikle çalgı yapımında, bestecilikte ve çalgı eğitiminde değişikliklere neden olmuştur (Behar 1992: 85).

Türk makam müziğinde ise 20. yüzyılın başına, Tanburi Cemil Bey'in icrada yaptığı devrime kadar virtüözülükten bahsetmek güçtür. Türk makam müziği insan sesini esas alan bir müzik olduğundan

çalgının görevi sadece eşlik ile sınırlıydı. Kantemir'e göre ustalık bu eşlik sırasında kendini gösteriyordu. Kantemir, edvarında taksimden bahsederken sesle yapılan taksimi anlatarak çalgı ile yapılan taksim bundan farklı olmadığını söyleyerek açıklama gereği görmez (Kantemiroğlu 1976: 102,103). Peşrev, saz semaisi gibi saz eserlerinin de aslında sözlü eserlerin ağırlıklı olduğu bir performansta ancak fonksiyonel rolleri vardı (Behar 1992: 88). Taksimde ise önemli olan ve icracıdan beklenen teknik mükemmellik değil makam seyri ve geçkilerdeki beceri, melodilerdeki orijinallik (Signell 1974: 45, Feldman 1993: 4, 21).

Türk makam müziğinde virtüözlük ilk defa Tanburi Cemil Bey ile ortaya çıkmış bir olgudur. Onun icrasındaki farklılık ve teknik beceri hemen kabul görmemiş ve yadırganmıştır. Bu yeni üslup ancak taklitleri sayesinde yayılmış ve zamanla meşruluk kazanmıştır. Sadece tanbur icrasını değil diğer Türk makam müziği çalgılarındaki icra üslubunu da etkilemiştir. (Behar 1993: 107).

Tanburi Cemil Bey'den de etkilendiği bilinen Şerif Muhiddin Targan, udda hem icra hem de bestecilik konusunda büyük bir yenilik yaratmıştır. Batı müziği çalgı tekniklerini ud üzerinde uyguladığından ve Bağdat Konservatuari'ni kurup burada eğitim verdiği için olsa gerek, bu yeni üslup daha çok Arap dünyasında etkili olmuş, Türkiye'de pek takipçi bulamamıştır.

Burada görüldüğü gibi virtüözite, gelenekteki estetik anlayışla birlikte şekillenmekte; kendini göstermektedir. Bu yüzden virtüözite kavramı bir müzik kültüründen diğerine farklılık gösterecektir. Doğu'da, özellikle İslam kültürlerinde çalgısal doğaçlamanın kültürel anlamı, örneğin batı müziğindeki farklı olduğundan, çalgıda ustalık tamamen farklı kıstaslarla belirlenmektedir.

Türk Makam Müziğinde Çalgı Metotları

Osmanlı geleneğinde, çalgı eğitimiyle ilgili bazı edvar ve risalelerde karşımıza çıkan bilgiler, çalgı üzerindeki perdeleri tarif etmekten pek öteye geçmediğinden metot olarak kabul etmek zordur. Bunlar çalgı öğretmekten çok teoriyi çalgı üzerinden anlatma amacıyla gözükmektedir. Doğrudan doğruya icraya dair bilgi yoktur (Behar 1992: 96).⁷

Türk makam müziğinde bilinen basılı ilk çalgı metodu 1900 yılında yayınlanan Hafız Mehmed'in 'Ud Muallimi' adlı ud metodudur. Yazar mukaddimede eserinin 'ilk' oluşunu belirterek metodu yazma amacını şu şekilde açıklar:

Bâhusus son zamanlarda ud şehrimizde pek ziyade ta'mim ederek heman bilcümle musiki meraklıları işbu âlât-ı musikîyede kesb-i meleke etmeğe çalışmaktadırlar. Avrupa'da âlât-ı musikîyenin her biri için yüzlerce eser vücuda getirilüb işbu âlât ile tarz-ı ta'lîmin her türlü teferru'âtıkavâid-i kat'iyye şeklinde ta'yin olunduğu gibi Şark'ta ve hasseten memâlik-i Osmaniyye'de münteşir bulunan udun ta'lim ve tedrisi husûsundataf-ı kemtârenemden nâçizâne ihtirâ' edilen bir usûlüntatbiki zımında "Ud Muallimi" nâmıyle bir eser vücûda getirmeğe gayret etdim.

60 sayfadan oluşan metot temel nota bilgileri ve basit ud temrinlerinden oluşur. Yazar, eğer ilgi görürse devam edeceğini belirtir (Paçacı 2010: 159). Ayrıca metodun yazıldığı dönemde udun popülerleşmesinin de eserin yazılış amaçlarından biri olduğu görülüyor. Çalgı metotlarının

7- Cem Behar bahsedilen bölümde bu edvar ve risalelerden örnekler veriyor.

ortaya çıkmasında popülerlik önemli bir faktör olsa gerek ki göreceğimiz gibi 20. yüzyılın ilk yirmi yılında basılan metotların çoğu ud metodudur. Burada esas, yazılan metodun basılıp yayınlanmış olmasıdır. Aynı dönemlerde yazılmış fakat yayınlanmayıp özel koleksiyonlarda bulunan ney metotları olmasına rağmen ilk ney metodu Süleyman Erguner tarafından 1986 yılında yayınlanmıştır.

Hafız Mehmed'in *Ud Mualliminden* sonra anlamlı şekilde *Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü* adıyla 1910 yılında Ali Salâhî Bey tarafından yayınlanan bir diğer ud metodu da 80 sayfa olup genel nota bilgisi, ud alıştırımları ve bazı şarkı notalarını içermektedir. Ali Salâhî Bey de eseri yazma sebebinin özellikle müzikle ilgili çeşitli yayınlara olan ilgiden kaynaklandığını belirtiyor. Metot 1924 yılında İlaveli *Ud Muallimi* adı ile küçük değişikliklerle birlikte ud ve mızrap tutuşlarını gösteren fotoğraflar da eklenerek tekrar basılmıştır (Paçacı 2010: 160; Behar 1993: 104). Udi Mehmed Fahri (Kopuz) Bey'in de *Nazarî ve Amelî Ud Dersleri* adıyla yayınladığı metot iki baskı yapmış, ikinci baskı 1920'de yayınlanmıştır.

Bilinen ilk basılı tanbur metodu Dr. Suphi Ezgi tarafından hazırlanmış fakat tamamlanamamıştır. Metot 1940'lı yılların sonlarında Musıki Mecmuası'nda yayınlanmıştır ve Tanburi Cemil Bey öncesi tanbur icra geleneğinin izlerini taşımaktadır (Behar 1993: 109). İlk kanun metodu ise Kanuni İsmail Şençalar tarafından 1976'da yayınlanmıştır (Kahyaoğlu 2009:4). Bununla birlikte yazılmış fakat yayınlanmamış birçok metot bulunmaktadır. Çeşitli kaynaklarda adı geçen ya da varlığından söz edilenleri şunlardır:

Tanburi Cemil Bey'in kemençe metodu (Paçacı 2010: 124) ile birlikte Cüneyd Orhon'un da yayınlanmamış bir dört telli kemençe metodu olduğu biliniyor. Neyzen Emin Dede (Yazıcı) 'nin tarihi bilinmeyen el yazması ney metodunda Hamparsum notasıyla yazılmış eser ve alıştırımlar bulunmakta. Ziya Santur'un 1947'de (ney ve santur) (Sarı 1989), Avni Zaimler'in 1948'de (ney), Neyzen Emin Dede'nin öğrencisi Hayri Tümer'in 1964'de (ney) ve Esat Bakırcıoğlu'nun da 1980'lerde (ney) yazdığı fakat yayınlanmamış el yazması bulunmaktadır (Behar 2008: 126). Çinuçen Tanrıkorur yazdığı ud metodu 1971 yılında TRT'nin düzenlediği metot yarışmasında ödül almış fakat yayınlanmamıştır. Bununla birlikte günümüzde, özellikle udda, yalnızca teknik çalışmaları içeren metotlarda yayınlanmaya başlanmıştır. (bkz. Yahya 2000; Aslan 2011)

Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren yayınlanan Ud, Tanbur, Kemençe, Santur, Kanun ve Ney metotlarını karşılaştırmalı olarak incelediğimizde şu bulgulara rastlıyoruz (Güner 2013: 74).

Temel müzik bilgisi genel olarak notaların isimlerini, portedeki yerlerini, nota ve sus değerlerini kapsamaktadır. Hemen hemen hepsinde Batı müziği ve Türk makam müziğindeki değiştirme işaretlerinin tablosu mevcuttur. Tempo ve nüans işaretleri, vibrato, staccato, gibi teknikler bazen metodun başında, bazen de metot boyunca ihtiyaç duyuldukça ilgili çalışmalarla birlikte verilmektedir.

Makam teorisi çok az metotta bütünüyle işlenmiştir. Bu, bazen metodun teknik yönünün baskın olmasıyla, bazen de teori konusunun başka kaynaklardan öğrenilmesi gerektiğine olan inancıtan kaynaklanıyor gibi görülmektedir. Bazen de öğrencinin örnek eserlerle makamları

öğrenmesi beklenmektedir. Özellikle Süleyman Erguner ve Ahmet Kaya'nın ney metotları makam teorisi açısından küçük birer teori kitabı görünümündedir. Türk makam müziğinde metot ihtiyacının birinci sebebinin teknikle ilgili olması teoriyi ikinci plana atmaktadır. Usul ise metotlarda çok az üzerinde durulan bir konudur.

Metotlarda batıdaki örneklerine göre üzerinde daha fazla durulan bir konu çalgının tarihçesi konusudur. Farabi ve El-Kındî'ye uzanan tarihi bilgiler, ayrıntılı çizimler, ölçüler, özellikle neyin mistik boyutu ve Mevlana/Mevlevilik, ney yapımı gibi bilgiler, belli başlı yapımcıların listesi metotlarda dikkat çekmektedir. Bu tarihsel anlatımlara bakıldığında yazarların ortak tarihsel kaynak ve rivayetlerden yararlandığı görülüyor.

Egzersizler metodun hedeflediği teknik seviyeye göre değişim göstermektedir. Melodik/makamsal etütler bazı metotlarda metodun tamamını oluştururken, bazılarında belli makamı/gamı/pozisyonu öğretme amacıyla eklenmiştir. Repertuar konusunda da aynı anlayış geçerli olmakla beraber, tüm metotlar incelendiğinde ortak bir çalgı eğitim repertuarından söz edilebilmektedir. Metodun içerdiği makamlar farklı olduğu gibi, eser seçiminde çeşitli makamlarda en çok bilinen ve makamın genel seyrini gösteren eserlerin seçildiği görülmektedir. Bazı metotlarda ise sadece yazarın kendi bestelediği parçalar veya etütler bulunmaktadır. Saz eserleri genelde bir hane ve bir teslim biçiminde verilmiş ve bazen de yalnızca çalışma açısından gerekli bir bölüm verilmeyle yetinilmiştir.

Taksim konusu birçok metotta işlenmiştir. Genellikle taksim olgusundan bahsedilip örnek taksim notaları verilmiş ve iyi icracıların taksim kayıtlarının dinlenilmesi önerilmiştir.

Türk makam müziğinde özellikle peşrev ve saz semaisi gibi saz eserlerinde 3. haneler en çok virtüözite gerektiren bölümler olmasına rağmen, metotlarda özellikle vurgulanmamış.

İncelediğimiz metotlar arasında Asrî Kemeçenin yapısı itibarıyla farklılık gösterdiği söylenebilir. Eser çalgı eğitiminden çok modern bir çalgı eğitim metodu oluşturmak için gereken standardizasyonu temel almaktadır. Bu yüzden onu bir ön-metot olarak adlandırabiliriz.

Bu kitap ile birlikte, içeriği hakkında bilgimiz olmasa da fihristine baktığımızda Santur Metodu'nun da benzer bir yaklaşımla yazıldığını tespit edebiliyoruz. Arel'in tavsiyeleriyle Darülelhan bünyesinde yazılan bu iki metot özellikle bir çalgı metodolojisi oluşturma endişesi duyması bakımından dönemin anlayışını yansıtmaktadır. Batı Müziği ses sistemini ve oluşturduğu kemeçe beşlemesiyle batı müziği çalgı ailesini dönemin müzik politikalarına uymak gayesiyle örnek alan Arel'in, batının çalgı metotlarını da aynı şekilde örnek aldığını söylemek mümkündür.

Mutlu Torun'un ud metodu kapsamı açısından bazı metotlara örnek teşkil etmiş görünmektedir. Mutlu Torun ve Şerif Muhiddin Targan'ın ud metotları dışında diğer metotlar virtüöz icracı yetiştirme çabasında görünmemektedir. Teknik, teori ve repertuar açısından en kapsamlı metotlar Mutlu Torun'un ud metodu ile Süleyman Erguner ve Ahmet Kaya'nın ney metotlarıdır. Sadun Aksüt'ün tanbur metodu ile Pınar Somakçı'nın kanun metodu konservatuar eğitimi göz

önünde tutularak hazırlandığından diğer metotlara göre farklılık göstermektedir. Saydığımız metotlar içerisinde en son yayınlanan, Burcu Karadağ'ın 'Meşk'te Ney Eğitimi' isimli çalışması, adından da anlaşıldığı gibi, meşki temel alan, metodu ise meşke yardımcı olarak kullanan bir anlayış ile yazılmıştır.

Çalgıda ekol/tavır/üslup konusu sadece ney metotlarında karşımıza çıkmaktadır. Süleyman Erguner, metodunda 'Erguner' tavrını benimserken, Ahmet Kaya ve Burcu Karadağ, 'Niyazi Sayın' tavrını benimsediklerini belirtmektedir. Ney metotlarındaki bir diğer farklılık ise ses kayıtları içermeleridir. Süleyman Erguner'in metodunda çalışma örneklerini içeren bir CD bulunmaktadır ve Ahmet Kaya ve Burcu Karadağ ise çalışma örneklerini web sitesi üzerinden yayınlamıştır.

Metot yazarlarının hemen hepsi metodun tek başına yeterli olamayacağını, Türk makam müziğinde dinlemenin çok önemli olduğunu belirterek meşkin önemini vurgulamaktadırlar.

İncelediğimiz metotların pedagojik açıdan en kapsamlı ve iddialı olanları bile meşkin önemini şu sözlerle belirtmektedirler.

...tamamen notaya dayalı eğitimde kulak eğitimi, ezbere icra gibi konular zayıf kalmıştır. Bu açıdan, metotlardan yapılan çalışmada geleneğimizdeki semai sistemin avantajlarından yararlanmak faydalı olur (Torun 1996: 15).

Eser icrasında ve hele taksimlerdeki Türk musıkisi üslûbunu keşfetmenin dinlemekten başka yolu yoktur (Torun 1996: 359).

...meşk usulü yaşamaktadır. Ancak metotlar ve kitaplar buna yardımcı unsurlardır (Erguner 1986: 4).

Müzik kitaplarından nazari bilgiler edinebilirsiniz. Ancak usta-çırak ilişkisine dayanan sistemle ve iyi müzisyenleri dinleyerek iyi müzisyen olabilirsiniz (Kaya 2003: 253)

Meşkin, dinlemenin önemini vurgulayan bu üç yazardan ikisi; Süleyman Erguner ve Ahmet Kaya metotlarını işitsel malzeme ile destekledikleri gibi, Mutlu Torun da daha sonra çıkardığı *Ud Metodu – Görerek Dinleyerek* başlıklı metodu ile basılı malzemenin yanında görsel ve işitsel malzeme ile de çalgı eğitimini desteklemeyi amaçlamıştır.

Genellikle makamsal ve modal yapının geliştirilmesine ağırlık veren ve meşk sisteminin önemini göz ardı etmeyen metot yazarları, genellikle çalgıyı en ince detaylarına kadar bilen, çalgılarına hâkim kişiler olmuşlardır. Türk makam müziği çalgı metotlarını, batı müziğindeki metotlardan ayıran özellikler metotlar arasında farklılık gösterse de temelde teknikten çok çalgı bilgisi ve repertuar üzerinde durması ve meşke verdiği önem olarak özetlenebilir.

Batı müziğinde çalgı eğitim metotları yazılı kültürün içerisinde ve çalgı müziğindeki gelişime paralel olarak doğal bir süreçte ortaya çıkmıştır. Buna karşın Türk makam müziğinde 20. yüzyılın başından itibaren yazılan metotlarda amaç metottan metoda farklılık göstermektedir. Bu farklılıklar, çalgının geliştirilmesi, modern eğitim kurumlarında meşkin zorluğu, çalgıların popülerleşmesi, batı

müziğinin giderek yaygınlaşması, makam müziği geleneğinin her yönüyle yazıya geçirilme arzusu ve bunun doğal sonucu, geçmişin sözlü geleneğine karşı negatif tutum şeklinde sıralanabilir. Sonuç olarak, Türk makam müziği çalgı metodolojisinde meşk geleneği göz önünde bulundurularak modern çalgı ve kompozisyon tekniklerine uygun bir çalgı eğitimine ve buna bağlı metotlara olan ihtiyaç gözlemlendi. Metotlardaki repertuar incelemesi sonucu da eğitime yönelik eserler bestelenmesi ya da var olan eserlerin pedagojik amaçla uygulamada kullanılması önerilebilir. Buradaki eserin teknik ya da makamsal özelliği ve buna ilişkin kullanım amacı göz önünde bulundurulmalıdır.

Referanslar

- Arnold, Denis. 1965. "Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatoires" *The Galpin Society Journal*, (18): 72
- Akan, Emin. 1989. *Tanbur Metodu – Türk Musikisi Nazari Bilgileriyle*. İzmir: E.Ü. Devlet T ü r k Musikisi Konservatuvarı Yayınları.
- Aksüt, Sadun, 1994. *Tanbur Metodu*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Aslan, Enver Mete. 2011. *Ud Alıştırmaları – Teknik Çalışmalar*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753. *Versuchüberdiewahre Art das Clavierzuspielen*, H.868, 870.
- Behar, Cem. 30.06.2013. "Gelenekten Geleceğe Osmanlı ve Müzik" <<<http://www.ottomanhistorypodcast.com/2013/04/music-modernization-tradition-ottoman-empire-behar.html>>
- Behar, Cem. 2012. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, Cem, 2008. *Musikiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, Cem. 1993. *Zaman, Mekân, Müzik – Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*. İstanbul: AFA.
- Çakmakoğlu, Beril ve Mehmet Yalgın. 2006. *Kemençe Metodu 1*. İzmir: (y.y.)
- Doğrusöz, Nilgün. 2007. "Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvarı" Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.
- Erguner, Süleyman 1986. *Ney – Metod*. İstanbul: Yaşar Matbaası.
- Erguner, Süleyman. 2007. *Ney – Metod*. İstanbul: Erguner Müzik.
- Esen, Hasan. 2006. *Klasik Kemençe Metodu*. İstanbul: Eyüp Müsiki Vakfı Yayınları.
- Feldman, Walter. 1991. "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire" *Asian Music*, 22 (1): 88.
- Feldman, Walter. 1993. "Ottoman Sources of the Development of the Taksîm" *Yearbook for Traditional Music*, 25: 1-28.
- Gellrich, Martin ve Bertil Sundin. 1994. "Instrumental Practice in the 18th and 19th Centuries" *Bulletin of the Councilfor Research in Music Education: ISME Research Seminar (Winter 1993/1994)*, 119: 137-145.
- Gellrich, Martin ve Richard Parncutt. 1998. Piano Technique and Fingering in the Eighteenth and NineteenthCenturies: Bringing a Forgotten Method Back to Life, *British Journal of Music Education*, 15(1): 5-23.
- Gombrich, Ernst. 2004. *Sanatın Öyküsü* (çev:Erol Erduran-Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Güner, Burçin Bahadır. 2013. *Ud, Tanbur, Kemeñçe, Santur, Kanun ve Ney Metotlarının Karşılaştırmalı Olarak Değerlendirilmesi*, Lisans Bitirme Çalışması, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, İstanbul: Türkiye.
- Isodor, Philipp, 1908. *Exercices d'extension pour les doigts*, Philedelphia, Theodore Press CO.
- Kahyaoğlu, Yılmaz. 2009. "Geleneksel Türk Müziğinde Metod İhtiyacı ve Kanun Metodları Üzerine Bir İnceleme" *Bildiriler - 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, O.M.Ü.,
- Kantemiroğlu, 1976. *Kitab-ı İlmü'l-Musiki 'alâvechi'l Hurûfat* (çev: Yalçın Tura). İstanbul: Tura Yayınları.
- Karadağ, Burcu. 2013. *Meşkte Ney Eğitimi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karaduman, Halil. 2007. *Kanun Metodu*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Karakaya Oğuz. 2012. *Kanun Metodu*. Konya: Aybil Yayıncılık.
- Kaya, Ahmet. 2003. *Ney Metodu*. İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.
- Kaya, Ahmet. 2011. *Ney Metodu*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Mozart, Leopold. 1787. *VersucheinergründlichenViolinschule*.
- Mutlu, Ümit. 1998. *Kanun Metodu*. İzmir: (y.y.)
- Paçacı, Gönül. 1998. "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni" *Cumhuriyet'in Sesleri*, ed. Gönül Paçacı: 10-29. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Paçacı, Gönül. 1998. "İki Musikinin Karşılaşma Süreci ve Eğitim" *Cumhuriyet'in Sesleri*, ed. Gönül Paçacı: 104-107. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Paçacı, Gönül. 2010. *Osmanlı Müziğini Okumak – Neşriyat-ı Musiki*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Pincherle, Mark ve Willis Wager, 1949. "Virtuosity" *The Musical Quarterly*, 35(2): 226-227.
- Popescu-Judet, Eugenia, 2000. *Prens Dimitrie Cantemir – Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı* (çev: Selçuk Alimdar). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sarı, Ayhan. 1989. "Türkiye'de İlk Santur Metodu, Ney Metodu ve Ziya Santur" Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, Türkiye.
- Seashore, Carl E. 1938. *Psychology of Music*. New York and London: McGraw-Hill.
- Signell, Karl, 1974. "Eshetics of Improvisation in Turkish Art Music" *Asian Music*, 5(2): 45-49.
- Somakçı, Pınar. 2001. *Kanun Öğretimine Giriş*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Yayınları.
- Şençalar, Kadri. 1976. *Ud Öğrenme Metodu*. İstanbul: Müzik Dünyası Yayınları.
- Targan, Şerif Muhiddin. 1995. *Ud Metodu*. İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.
- Taşçı, Ahmet Lütfü. 197?. *Kanun Öğrenme Metodu I. Cilt*. Elazığ: (y.y.)
- Tinel, Dr. Zühdü Rıza. 2010. *Asrî Kemeñçe (Haz: Dr. Ayhan Sarı)*. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- Toksoy, Atilla Çoşkun. 2009 "Günümüz Müzik Eğitiminde Kullanılan Metotlara ve Yaklaşımlara Genel Bir Bakış" *Müzik Bilim Dergisi - Journal of Music and Science* 6. yıl seçme makaleler: 45-56.
- Torun, Mutlu. 1996. *Ud Metodu – Gelenekten Geleceğe*. İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.
- Torun, Mutlu. 2000. *Ud Metodu – Gelenekten Geleceğe*. İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.
- Yahya, Gülçin. 2000. *Ud Alıştırmaları*. İstanbul: Yurt renkleri Yayınevi.
- Wicke, Peter. 2006. *Mozart'tan Madonnaya – Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi* (çev: Serpil Dalaman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zhukov, Katie, 2005. "Teaching Styles and Student Behaviour in Instrumental Music Lessons in Australian Conservatoriums". Doktora Tezi, University of New South Wales. USA.
- Wikipedia. 30.06.2013. "Methods by Period". <<http://imslp.org/wiki/Special:CategoryWalker/Methods/Periods/>>