MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ

KADEM

Üç Aylık Mûsikî ve Edebiyat Dergisi / 15 / BAHAR 2014 / 15 ₺



SÂMİHA AYVERDİ İLE GÜNÜMÜZ MESELELERİNE BAKIŞ / Derleyen: Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK • MEDENİYETİMİZİ NASIL İHYA EDERİZ? / Dr. Savaş Ş. BARKÇİN • TÜRK MÛSİKÎSİNİN MÂNÂ VE MÂHİYETİ / Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR • ÇOMÜ'NÜN SESİ HER YERDE YANKILANIYOR / Röportaj: Fatmanur GÜDER • YÜRÜK SEMÂÎ FORMUNDAKİ ESERLERDE USÛL-VEZİN MÜNÂSEBETİ Prof. Dr. Bülent Behlül ALTUNKESER • SÂFİYÜDDİN ABDÜLMÜ'MİN URMEVÎ / M. Sadreddin ÖZÇİMİ • BİR CD ÇALIŞMASINA İLMÎ YAKLAŞIMLAR / Yüce GÜMÜŞ • İRFANDAN MÜZİĞE, MÜZİKTEN KÜLTÜRE-V "CİNUÇEN TANRIKORUR" / Dr. Mehmet Emin KAKAN TABAR MÜZİK KÜTÜPHANESİ'NE DÂİR / Röportaj: Yüce GÜMÜŞ • ÖZ MÛSİKÎMİZ / Hafız Ahmet ÇALIŞIR • SADUN AKSÜT: "GENÇLERİMİZ MÜZİĞİMİZİ DİNLEMEYE ALIŞIRLARSA, GÖRECEKLER VE DUYACAKLAR Kİ ESERLERİMİZ ÇOK GÜZELDİR VE DERİNDİR." Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ • İKRAM / Emrah ALTUNTECİM • KİTAPLIK / Orhan DURSUN • KADEM NOTA ARŞİVİ / Yasin HANÖNÜ

SALİH BİLGİN İLE NEY DERSLERİ

EDİTÖRLERDEN...

Değerli okurlarımız;

Ülkemizde geçtiğimiz on yıllarda yapılması hayal dahî edilemeyen ve büyüklerimizin buğulu gözlerle ortaya çıkmasını beklediği kültür ve sanat alanına dâir pek çok mesele bugün gerçekleştirildi ve hâlen gerçekleştirilmektedir. Gözden kaçıranlar için buradan birkaç örnek vermekle iktifâ ediyoruz. Meselâ bugün; zamanında Kültür Bakanlığı'nın lâv edilmesine –üzülerek ifade ederiz ki- sebebiyet vermiş bir bestekârımıza ait albümler yapılıyor ve bu kıymetli çalışmalar elden ele dolaşıyor, bu büyük şahsiyet adına üniversitelerimizde enstitüler kuruluyor, sempozyumlar düzenleniyor. Bugün açılması hayal bile edilemeyen şehirlerimizde, nitelikli müzik, sanat, edebiyat eğitimi veren konservatuvarların, üniversitelerin faaliyete geçtikleri haberlerini alıyor ve buradan yetişen gençlerin mesleklerini ülkemizin dört bir yanında başarıyla icra ettiklerini görüyoruz. Restore edilip eski heybetine kavuşturulan tarihî miraslarımızla gurur duyuyor, hemen her yerde klasik sanatlara ilginin olduğunu görüyor ve talep eden her kişiye, bu isteklerinin karşılığını veren bir hocanın, bir yayının varlığı ile gururlanıyoruz. Örnekler çok…

İşte dergimiz, tüm bu hususları kendisine düstur edinmiş bir şekilde yoluna devam ediyor. Bu yolun başında dergimizin ismi ve içeriği şekillenirken mûsikî ve edebiyat ibâresiyle huzurlarınıza çıktık. Lâkin böylesine bir mirasın üzerinde iki alanla sınırlı kalmamız mümkün değildi. O nedenle her sayımızda olduğu gibi elinizdeki 2014 bahar sayımızda da medeniyetimize dâir pek çok ayrıntıyı beğenilerinize sunmaya çalıştık.

Dergimiz yazarlarından ve yayın kurulumuzun kıymetli üyesi Dr. Murat Sâlim Tokaç, vermiş olduğu bir röportajda medeniyetimizi kısaca şöyle ifade etmiştir: "*Medeniyetimiz bir çınara benzer. Bu çınara salıncaklar kurulmalı, çocuklar dallarına tırmanmalı, yetişkinler gölgesinde dinlenmeli ve gençler bu çınarın çıkarttığı her bir sesten ilham alıp sahip oldukları heybetin farkına varmalı...*"

Bu çınarın gölgesinde, elinizde Kadem Mûsikî ve Edebiyat Dergisi ile buluşmak dileğiyle...

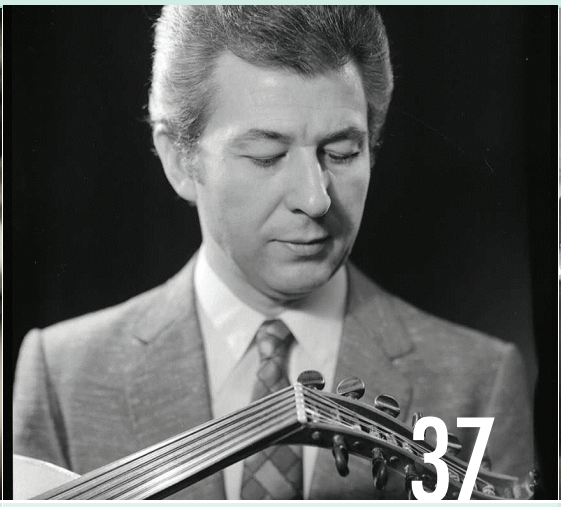
Büyük mütefekkir, mutasavvıf, yazar Sâmiha Ayverdi Hanımefendi'yi vefatlarının 21. senesinde hasretle, minnetle, hürmetle yâd ediyoruz. Mekânları cennet, ruhları şâd olsun…



içindekiler







04 **SÂMİHA AYVERDİ İLE GÜNÜMÜZ MESELELERİNE BAKIŞ**
Derleyen: Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa Bilecik

06 **MEDENİYETİMİZİ NASIL İHYA EDERİZ?**
Dr. Savaş Ş. BARKÇİN

11 **TÜRK MÛSİKÎSİNİN MÂNÂ VE MÂHİYETİ**
Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR

17 **ÇOMÜ'NÜN SESİ HER YERDE YANKILANIYOR**
Röportaj: Fatmanur GÜDER

22 **YÜRÜK SEMÂÎ FORMUNDAKİ ESERLERDE USÛL-VEZİN MÜNÂSEBETİ**
Prof. Dr. Bülent Behlül Altunkeser

32 **SÂFİYÜDDİN ABDÜLMÜ'MİN URMEVÎ**
M. Sadreddin ÖZÇİMİ

34 **BİR CD ÇALIŞMASINA İLMÎ YAKLAŞIMLAR**
Yüce GÜMÜŞ

37 **İRFANDAN MÜZİĞE, MÜZİKTEN KÜLTÜRE -V "CİNUÇEN TANRIKORUR"**
Dr. Mehmet Emin KAKAN

40 **TABAR MÜZİK KÜTÜPHANESİ'NE DÂİR...**
Röportaj: Yüce GÜMÜŞ

43 **ÖZ MÛSİKÎMİZ**
Hafız Ahmet ÇALIŞIR





44 **SADUN AKSÜT: "GENÇLERİMİZ MÜZİĞİMİZİ DİNLEMEYE ALIŞIRLARSA, GÖRECEKLER VE DUYACAKLAR Kİ ESERLERİMİZ ÇOK GÜZELDİR VE DERİNDİR."**
Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ

52 **İKRAM**
Emrah ALTUNTECİM

54 **KİTAPLIK**
Orhan DURSUN

56 **KADEM NOTA ARŞİVİ**
Yasin HANÖNÜ

65 **NEY DERSLERİ**
Salih BİLGİN

MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ
KADEM
Üç Aylık Mûsikî ve Edebiyat Dergisi

ISSN: 1309-9795

Atatürk Caddesi Adile Naşit Sokak
No: 8/A Sahrayıcedit - İstanbul
www.kadem.org
www.musikiveedebiyat.com
e-posta: bilgi@kadem.org

Araştırma Kültür Düşünce Eğitim ve Mûsikî Derneği
(AKDEM) İktisâdi İşletmesi adına Sahibi
Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK
(fbilecik@kadem.org)

Editör ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürleri
Yard. Doç. Dr. Nevnihal BAYAR
(nevbayar@kadem.org)
Yüce GÜMÜŞ (yucegumus@kadem.org)

Yayın Kurulu
(Sıralama soyadlara göre alfabetik olarak yapılmıştır.)
Prof. Rûhi AYANGİL (Mûsikî)
Dr. Savaş Ş. BARKÇİN (Mûsikî)
Yard. Doç. Dr. Nevnihal BAYAR (Dil)
Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK (Dil)
Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK (Sanat Tarihi)
Prof. Dr. Osman BİLEN (Felsefe)
Yard. Doç. Dr. Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU (Sanat Tarihi)
Prof. Erol DERAN (Mûsikî)
Yüce GÜMÜŞ (Mûsikî)
Niyâzi KÜLAHLI (Mîmârî)
Yard. Doç. Dr. Ünal ŞENEL (Edebiyat)
Dr. Murat Sâlim TOKAÇ (Mûsikî)
Prof. Dr. Mutlu TORUN (Mûsikî)
Prof. Dr. M. Baha TANMAN (Sanat Tarihi)
Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN (Gelenekli Sanatlar)
E. Seval YARDIM (Edebiyat)

Redaksiyon
Dr. Ayşe SADIKOĞLU
Nota Yazım
Yüce GÜMÜŞ

Görsel Yönetmen
Tekin ÖZTÜRK

Dağıtım Organizasyonu ve Abonelik Servisi

Serdar BAŞER
(0 536 776 42 97 - serdarbaser@kadem.org)
Reklam ve Halkla İlişkiler
Gülşah ÖZTÜRK

Kapak Resmi
Ravza-i Mutahhara
Kapı Üstü Süsleme ve Hattı
Fotoğraf: Ahmet Çağrı Gör

Grafik Tasarım
Tekin ÖZTÜRK
www.tekinozturk.com.tr

Basım Yeri
Aktif Matbaa ve Reklam Hiz. San. Tic. Ltd. Şti.
Halkalı Caddesi No: 245 Sefaköy-Küçükçekmece
İstanbul Tel: 0212 698 93 54 - 55

Fiyatı
Tek Sayı: **15** ₺
1 Yıllık (4 Sayı) Abone: **60** ₺

Yerel süreli yayın.

Sâmiha Ayverdi ile Günümüz Meselelerine Bakış

Derleyen: Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa Bilecik*

"Millî Vicdanımız", Kıymetli Büyüğümüz, Merd-i Hüdâ Sâmiha Ayverdi Hanımefendi'yi vefatlarının 21. yılında hasretle, minnetle, hürmetle yâd ediyoruz. Lâyık olabilmek niyazıyla…

Bilindiği üzere Sâmiha Ayverdi; 19. asrın en büyük edebiyatçı, mütefekkir ve mutasavvıflarından biri olarak tanınır. Ancak O'nun tarihî kimliği üzerinde pek fazla durulmamıştır. Oysa "daha üç dört yaşından îtibâren babasının, evinde tertiplediği selâmlık sohbetlerine katılmış, burada Ziyâ Paşa, Cevdet Paşa, Ahmet İzzet Paşa, Çürüksulu Mahmut Paşa ve Ressam Ali Rıza Bey gibi zevâtın konuşmalarını dinleyerek büyümüştür. Bu sohbetler O'nun, öğrenmeye hevesli tabiatını beslemiş ve kuvvetli hâfızasına yerleşerek eserlerine malzeme kaynağı olmuştur.


Sâmiha Ayverdi

1905-1993 yılları arasında yaşadığına göre İkinci Sultan Hamid, İkinci Meşrûtiyet, İttihat ve Terakki, Balkan Harbi, Birinci Dünya Savaşı, İstiklâl Savaşı ve Cumhûriyet devirlerini idrak etmiştir."[1] Ender rastlanacak bir hafızaya sahip olan yazar; gördüklerini ve yaşadıklarını âdeta zihnine nakşetmiştir. İşte bu nakışların yanı sıra yaptığı araştırmalar ve okumalar, O'nun fevkalâde birikimini ve meselelere vukûfunu gösteren tarihî eserlerini meydana getirmiştir. Sırasıyla:

Edebî ve Mânevî Dünyâsı İçinde Fâtih (1953)
Boğaziçi'nde Târih (1966)
Misyonerlik Karşısında Türkiye (1969)
Türk-Rus Münâsebetleri ve Muhârebeleri (1970)
Türk Târihinde Osmanlı Asırları – 3 Cilt (1975)
Türkiye'nin Ermeni Meselesi (1976)

olarak adlandıracağımız her biri ayrı bir hazine değerindeki eserler, okuyucuları hayretten hayrete sevk eder.

"Tarih tekerrürden ibarettir" derler. Bu ifadenin ne kadar doğru ve yerinde olduğunu bütün milletler yaşayarak tecrübe etmişlerdir. Kendi milletimizi de bunun dışında tutmak mümkün değildir.

Son zamanlarda gerek herkesin merakla takip ettiği "Muhteşem Yüzyıl" dizisinin gündemimize getirdiği Kanûnî devri, Hürrem Sultan, Pargalı İbrahim, Şehzâde Mustafa gerek Kırım hadisesi, içeride ve dışarıda yaşananlar… Bu konularda doğru yorum yapabilmek her şeyden önce meseleleri bilmeyi gerektirir. Kulaktan dolma, internetten, gazetelerden sızma, eş-dost meclislerinden artakalma bilgilere rağbet, insanı sadece sığlaştırır, gaflete sürükler.

Bu düşüncelerle gerçekten emniyet edebileceğimiz, ömrünü yalan dolanla, küçük hesaplarla kirletmemiş, hakikî bilgi sahibi, tarihçi, münevver bir Allah adamının sözlerine kulak verelim, bu rahmet pınarından kana kana içelim istedik. Sâmiha Ayverdi'ye kulak kesildik:

"Bu medeniyetin merkez yerinde bulunan hükümdar (Kanûnî), ne ceddi Fatih gibi iki cihanın ötesine geçmiş bir zekâ ve dehâ şimşeği ne de babası Yavuz gibi prensip adına kendini helâk edercesine harcayan büyük bir serdardı. Muhakkak ki politik kabiliyeti üstün büyük bir devlet reisi ve muhitini ustalıkla kullanmasını çok iyi bilen büyük bir idareci idi. Devri, Osmanlı tarihinin en parlak ve göz kamaştırıcı zaferleriyle dünyayı karşısında el bağlatmış olmasına rağmen iştirâk ettiği seferlerde ordularına bizzat kumanda etmez, askerin sevk ve idaresini, stratejide kendinden üst olan serdarlarına bırakmak anlayışını gösterirdi."[2]

"Bir yanda Osmanlı fütûhatı vakur ve rahvan adımlarla yol aladursun, artık haris fakat hârikulâde zeki, mâlumatlı ve dirayetli bir devlet adamı olan Makbul İbrahim Paşa, uzun bir saltanat ve devlet mesuliyetinin yükünü fazlasıyla omuzlarında hisseder olan padişahın yardımcısı değildi. Zîra Hürrem Sultan, kendi oğlu olmayan Şehzâde Mustafa'yı bir veliaht olarak yetiştiren İbrahim Paşa'nın bülend (yüce) himmetini affedemiyordu. Çünkü Şehzâde

* Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi

Mustafa, babasının yerini tutacak kıvama gelmiş bahadır bir yiğit idi.

Dünyayı yenmiş padişahın en büyük günâhı, Hürrem Sultan'ın sevk ve idare ettiği tezvir savaşında yenilerek şehzâdeyi himaye eden vezirini katlettirmiş olmasıdır."[3]

"Sevâbın da günâhın da üreyip çoğalması ve tehlikeli ihtilâtlar yapması, beklenen bir neticedir. Sultan Süleyman'ın Hürrem Sultan iptilâsının da şahsî zevk hudutları içinde sınırlanıp, mücerret ve mevzîî kalamayacağı tabiî idi. Elbet ki bu iptilâ hatasından vahim netice ve kararlar doğacak, ters atılmış bir adım türlü yanlışlara yol açacaktı. Nitekim padişahı avucu içine almış olan bu kadının saray entrikalarına ve huzursuzluklara sebebiyet vermesi bir tarafa, Şehzâde Mustafa gibi bir bahadır taht namzedini, kendi oğullarının önünde olması yüzünden canına kıydıracak kadar ileri gitmesi, olduğu yerde kalmayan ihtiraslarının devlet bünyesine sıçrayan en tehlikeli ihtilâtlarından biri olmuştur.

Bu kadının padişah üstündeki mutlak nüfuzu ve padişahın da karısının arzularına kayıtsız şartsız itaati, saltanatının son devirlerinde hükümdarı ikinci bir hataya daha götürmüştür. Şöyle ki, Hürrem Sultan oğulları arasında Şehzâde Bayezit gibi vakur, zeki ve dinamik bir şehzâdeyi gereği gibi korumayarak, gevşek ve içki düşkünü Şehzâde Selim'in zaferine yardımcı olmuştur.

Ne ki, taht üstünde oynanan bu oyunun acısını Kanûnî devri pek duymamışsa da atılan tohumun olgunlaşıp boy göstermesi, ilerisi için hiç de hayırlı olmamıştır."[4]

Gelelim Kırım'a:

"Fatih devrinden beri Türk himayesinde yarı müstakil ve protokolde ise hükümdarlara mahsus muamele ve teşrîfata tâbi olarak hükümet eden Kırım hanları, seferlerde hafif süvari kıtalarıyla Osmanlı ordusuna katılır ve bu çevik asker, bilhassa akın ve çapul hizmetinde başarı gösterirdi. Kırım hanlarından Kalgay ve Nureddin Sultanların Kırım yarımadasından başka, Tatar, Nogay ve Kazak kabileleriyle meskûn geniş stepleri dahî idareleri altında bulundurdukları ve askerleriyle Moskova'ya kadar ılgar edip gerek Rusya'dan gerek Lehistan'dan vergi almış bulundukları tarihî bir gerçektir ama Giray sülalesinden seçilen hanların Kırım'ın tarih sahnesinde sürdüğü refahlı, huzurlu ve itibarlı hayat da, koyu bir cehalet içinde perişan ve sefil yuvarlanıp giden Rusya'nın uyanıp bir Osmanlı peyki olan bu hanlığı kendisine mâl etmek gayreti siyaset sahnesine çıkınca değişti."[5]

"Asırlar süren Türk-Rus muharebelerinin birçoğunun Türkler aleyhine tecellisinde ve Rus birliğinin kurulmasında yalnız Türkistan Türklüğü değil, yüz yıllar boyu birbirlerini yiyen bütün Müslüman milletlerin az çok bir payı olduğunu unutmamak lazımdır."[6]

"Kırım Hanı Hacı Giray Han, Kazan ordusunu arkadan vurarak Rusları büyük bir tehlikeden kurtarmak gafletinde bulundu. Kırım Hanlarının bu gafletli siyasetleri ve Altın Ordu bakıyesi olan Kazan Hanlığı üstünde hak iddia etmek suretiyle attıkları ters ve son derece tehlikeli adımın karşılığı, ileride Kırım'da tek Türk bırakmayacak olan Rus darbesiyle cevaplanacaktı."[7]

> *"Nitekim padişahı avucu içine almış olan bu kadının saray entrikalarına ve huzursuzluklara sebebiyet vermesi bir tarafa, Şehzâde Mustafa gibi bir bahadır taht namzedini, kendi oğullarının önünde olması yüzünden canına kıydıracak kadar ileri gitmesi, olduğu yerde kalmayan ihtiraslarının devlet bünyesine sıçrayan en tehlikeli ihtilâtlarından biri olmuştur."*

"Türklerin Rusya üzerindeki hâkimiyetleri de son bulmuş oldu.[8] Artık Türk Hanlıkları Rus ekonomi, siyaset ve ordusuna hizmet eyleyecek bir mahkûm sınıf hâline gelmiş bulunuyordu. Kırım, attığı ters adımın semeresini acı acı görmekte gecikmedi ve İkinci Sultan Mehmet'in himayesine sığınmanın ikbal ve istikbali için tek kurtuluş yolu olduğunu anlayarak Gedik Ahmet Paşa'nın Kefe, Taman, Menkup kalelerini Cenevizlilerden zapt ederek Kırım'a yardımına bin can ile sarıldı.

Ancak aradan asırlar geçtikten sonra Kırım, hayatına mâl olacak bir hata daha işleyerek Rus oyununa gelip istiklâl isteyecek, bu istediği ise tarih boyunca beka ve devamının sonu olacaktı."[9]

Size de tanıdık geliyor mu!

Yine bu Hak ve hakikat âşığı kalemden bazı tespitler:

"Rusya ve Rus rejimiyle idare edilen her memlekette hayat "Hâkim Sınıf" içindir. Eski ve nüfuzlu bir komünist olan Djilas'ın "Yeni Sınıf" isimli kitabında dediğine göre; komünist ülkelerde devlet sadece Hâkim Sınıf'ın bir komitasıdır. O, hukuk ve kanun üstü bir kudrettir. Kanunlar ne olursa olsun, her mesele hükümetin ve parti komitesiyle gizli polisin elinde olduğu herkesçe mâlumdur. Partinin bu idareci rolünden hiç kimse hiçbir yerde ağzını açıp konuşamaz ama gene de her yerde ve her meselede salâhiyetin onun elinde olduğunu bilir. Gizli polisin de vatandaşları kontrol altında bulunduracağına dair bir kanun yoktur ama polis buna rağmen her şeye hâkimdir. Gücü herkesi içine alır. Hâkimlerin ve savcıların gizli polisin kontrolünde bulunduğuna dâir de bir kanun yoktur ama herkes bunun böyle olduğunu bilmektedir."[10]

Kıssadan hisse vesselâm!..

Dipnotlar

1 İsmet Binark, **Sâmiha Ayverdi Bibliyografyası,** Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999.
2 Sâmiha Ayverdi, **Türk Târihinde Osmanlı Asırları**, cilt 1, İstanbul 1977, s. 342.
3 A.g.e., cilt 1, s. 367.
4 A.g.e., cilt 1, s. 343.
5 A.g.e., cilt 1, s. 406.
6 Sâmiha Ayverdi, **Türk Rus Münâsebetleri ve Muhârebeleri**, İstanbul 2004, s. 67.
7 A.g.e., s. 67.
8 A.g.e., s. 68.
9 A.g.e., s. 69.
10 A.g.e., s. 20.



Medeniyetimizi nasıl ihya ederiz?

» Dr. Savaş Ş. BARKÇİN*

Bugün düşünen, araştıran ve gelenek endişesi taşıyan herkesin merak ettiği konulardan birisi, "Bize ulaşan kadim medeniyet eserlerini bugün nasıl yeniden üretmeliyiz?" sorusudur. "Medeniyet eseri" derken bir binayı, bir kundurayı, bir şiiri, bir hat yazısını, bir pencereyi, bir yöntemi, bir insanı, kısacası hayatın içerdiği her şeyi kastediyoruz. Zaten medeniyet diye, bütün bu hayat alanlarının aynı kaynağa bağlanmasına, aynı aklı ve zevki yansıtmasına denir.

Medeniyetin ihyâsından ve inşâsından bahsetmek kolay bir şey değil. Biz medeniyet dendiğinde genellikle geçmişte kalan bir şeyi anlıyoruz. Medeniyet ile ilgili kurduğumuz cümleler çoğu kere edilgendir: "Tarihimizi yok ettiler. Bize kendi alfabemizi, dilimizi, tarihimizi öğretmediler." Bu cümleler asla yeni, sağlam ve özgün şeyler yapacak insanların sarf edeceği türden cümleler değildir. Ama insanlarımızın çoğu bu edilgenliğe sığınır.

Evet, medeniyeti ihya ve inşa meselesi gerçekten zordur. Çünkü yepyeni, güne hitap eden, ama geleneğe bağlı bir şeyi tasavvur etmek kolay değildir. Tasavvur etmek için geleneğe nüfuz etmiş olmak gerekir. Düşünmek, araştırmak, tartışmak, denemek, yanılmak gerekir.

İşin kolayına kaçıp kopya işler yapmak varken bu sıkıntıya neden girelim ki? Meselâ kadim ilkeleri yansıtan, yepyeni ve özgün bir cami tasavvur ve inşa etmek yerine Mimar Sinan'ı taklit etmek bizi bu çileden kurtarır. Ne düşünme, ne araştırma, ne üretme derdi çekeriz. Üstüne üstlük asırlar boyunca kalıcılığı, özgünlüğü, değeri ispatlanmış bir eseri çoğaltma kolaylığını yaşarız.

Oysa böyle yapanlar da çok iyi biliyor ki, bu kopyalama işi saygın bir iş değil. Sadre şifa da olmuyor. Çünkü bir şeyin çoğalması onu büyütmez. Bir şeyin adedinin artması onun değerini yükseltmez.

Bu kopyacılık, aslında bizdeki Batıcı taklitçiliğin ikiz kardeşidir. Bu kopyacılık inşa demek olmadığı için bugüne kadar Batıcı taklitçilere olduğu kadar, Batıcı taklitçiliğe söven muhafazakârlara da bir fayda sağlamamıştır.

Evet, kopyacılık kolaycılıktır. Ama kopyacılığı bile adam gibi yapamıyoruz. Yine cami örneğinden gidersek, bugün Süleymaniye ve Sultanahmet Camilerini bile dosdoğru taklit ettiğimiz söylenemez. Kopyalarda bir sarsaklık, bir yapaylık, bir iğretilik gözlemleniyor. Duvarlar benzese mihrap benzemiyor. Kemer benzese nakış benzemiyor. Dışı benzese içi, içi benzese dışı benzemiyor.

Peki yine soralım: Kopyacı insan nasıl bir insandır? Kendine, aklına, geleneğine güvenemeyen insandır... Ayrıca saygınlığı değil sıradanlığı, özgünlüğü değil sıradanlığı talep eden insandır. Kolaycı insandır, aklını ve gönlünü önemsemeyen, aslında kendini hor gören insandır.

Bu acı gerçeği lütfen tam olarak kavrayalım ki, şimdi anlatacaklarımızın gerçekten ihtiyaç duyduğumuz şeyler olduğuna kāni olalım.

Biliyorsunuz, eskiden kervansaray denen bir tür yapı vardı. Onları şimdi ülkemizin birçok yerinde harabe hâlinde veya restore edilmiş şekilde görüyoruz. Bunlar mimarisi, planı ve dış görünüşü ile estetik binalardır. Fakat aslî işlevlerini artık yerine getiremedikleri için ya müze yapılmışlardır ya da el sanatları merkezi...

Bazen bu binaların cephelerine pirinç levhalar asıldığını görürsünüz. Bu levhalarda o kervansarayın ne zaman, kimler tarafından yapıldığı gibi faydalı bilgiler yer alır. Bunlar doğru yazıldıysa elbette... Bir de kimsenin anlamayacağı "niş, kare plan" gibi mimarî tabirler sıralanır. Muhatabı dikkate almayan sakat hitap kültürünün bir sonucudur bu...

* Araştırmacı, Yazar.


Kırkgöz Han Kervansaray

Medeniyetin ihyâsından ve inşâsından bahsetmek kolay bir şey değil. Biz medeniyet dendiğinde genellikle geçmişte kalan bir şeyi anlıyoruz. Medeniyet ile ilgili kurduğumuz cümleler çoğu kere edilgendir: "Tarihimizi yok ettiler. Bize kendi alfabemizi, dilimizi, tarihimizi öğretmediler." Bu cümleler asla yeni, sağlam ve özgün şeyler yapacak insanların sarf edeceği türden cümleler değildir. Ama insanlarımızın çoğu bu edilgenliğe sığınır.

Fakat ne o tanıtım levhası, ne turist rehberi, ne de mimarî uzmanları size o kervansarayın nasıl bir akıl ve gönül ilkesine dayandığını anlatmaz. Anlatmaz, çünkü anlayamaz. Anlatmaz, çünkü anlatamaz. Oysa kervansarayın sadece yapısına bakmak, fotoğrafını çekmek, tarihini veya mimarî özelliklerini okumak o yapının yaslandığı kadim ilkeleri anlamaya yetmez.

Evet, açık ki bizim bir anlam, anlama ve anlatma sorunumuz var. Bunun için yapı ile işlevin, ilke ile çözümün ilişkisini öğrenmek zordur. Onun yerine kervansarayın "ne kadar muhteşem" bir yapı olduğu, "ecdâdımızın ne kadar muazzam işler başardığı" cinsinden tekerlemeler işitirsiniz. Ya da size anladığını iddia edip anlatma çabasına girenler teknik mimarî terimlerini sıralamaya başlar, o zaman zaten film kopar. Çünkü kişi anlamadığı her şeye zihnini kapatır.

O halde kervansaray gibi cami, okul, imaret, hamam, hat sanatı, müzik, tezhip, devşirme veya tımar sistemi gibi medeniyet eserlerinin ve çözümlerinin anlamı nedir? Hangi ilkelere yaslanıyorlar? Onları nasıl anlamalıyız, nasıl anlatmalıyız, nasıl yaşatmalıyız?

Bu ilkeleri ancak mevcut örneklerden süzersek bugünün ihtiyaçları, sorunları ve beklentilerine bu kadim ilkelere göre yeni çözümler geliştirebiliriz.

Bence kadim ilkeleri bugünün sorunlarına uygulamada, yani medeniyeti inşâda dört aşama var:

- Tespit
- Tahlil
- Temessül
- Terkip

Birinci aşama "tespit aşaması"dır. Görülmeyen gösterilemez. Anlaşılmayan anlatılamaz. Anlatılamayan aktarılamaz. Aktarılamayan yaşatılamaz. Dolayısıyla, medenî sürekliliği sağlamak için her bir kadim değerin, nesnenin, binanın, âdetin yaslandığı ilkeyi keşfetmek gerekir. Bunu sadece bir alan uzmanı olarak değil, geleneği ve medeniyeti bütün olarak, bir anlam manzumesi olarak anlarsak yapabiliriz.

İkinci adım, artık görünür hâle getirdiğimiz kadim ilkeyi bugünün ihtiyaçları, beklentileri, insan yapısına göre yeniden yorumlamaktır. Yani "tahlil aşaması"dır. Bu aşamada hem bugünümüzü hem de kadim örnekleri ve ilkeleri iyi bilmek gerekir. Bilmekle kalmamak, yorumlamak da gerekir.

Üçüncü adım ise "temessül aşaması"dır. Çünkü tefekkürün içinde bir inceleme ve örnek alma evresi de vardır. Kendi medeniyetimizin içindeki Mağrip gibi, Endülüs veya Orta Asya gibi kültürler kadar, dünyadaki başka medeniyet örneklerini, hem çağdaş olan, hem de eski uygulamaları araştırmak ve kavramak kendi geleneğimizdeki örnekleri incelemek kadar önemlidir. Zaten medeniyet bu açık olma hâline denir.

Dördüncü aşama, bu temessülü özgün bir çözüm hâline getirmek, yani bir terkip veya sentez ortaya koymaktır. Sentezin iki şartı vardır: Kendi kabı olmak ve kendi dışındaki değerlere açık olmak. Kendisi olmayanın kendi sentezi olamaz. Açık olmayan sentez yapamaz. Bu yüzden komplekssiz bir açıklık, kendine güvenli bir tecessüs şarttır.

Kısaca özetlemek gerekirse, günümüzdeki bir sorunu çözerken önce o alandaki eski uygulamalara bakarız. O uygulamaların ardındaki kadim ilkeleri tespit ederiz. Soruna kadim ilkelerimiz nazarıyla bakarız. O ilkeleri tespit ettikten sonra sorunu tahlil ederiz. Böylece eski örneğin güncel soruna ne kadar ve hangi açılardan katkı vereceğini belirleriz. Onlardan alıp-alamayacağımızı yine ilkelerimiz çerçevesinde seçeriz. Bunu şekilden ziyade ilkeler üzerinden yaparız. Yani "Bugün de kervansarayın aynısını yapalım." demeyiz, ama kervansarayı doğuran ilkeleri keşfederek bugüne has yeni çözümler inşa ederiz. Bundan sonra bu analize dayanarak dünya örnekleri-

ni inceleriz. Sonra da yeni, özgün, yararlı ve evrensel bir çözüm geliştiririz.

Bu dört aşamalı medeniyet inşa silsilesi bir kerede yapılıp biten bir şey değildir. Sürekli işleyen bir çevrimdir. Medeniyet ilkelerini günün değişen ihtiyaç, gelişme ve beklentilerine göre tekrar tekrar yorumlayıp sürekli bir ihya ve inşa yapmak demektir.

Şimdi gelin bu dört aşamayı kervansaray örneğimize uygulayalım.

Öncelikle kervansarayı sadece bir mimarî eseri olarak değil, bir düşünce eseri olarak görmeye başlamamız gerekir. "Kervansaray" iki kelimeden oluşuyor: "Kervan" ve "saray." "Kervan", o dönemin uzun mesafeye, iklim şartlarına ve yüke dayanıklı yük hayvanları ile büyük miktarlarda ticarî malı taşıyan kafileye verilen isimdir. Aslında Farsça'da "kârbân" iken bizde "kervan" olmuş. "Kârbân" bir "işi, ticareti gözeten, koruyan" demektir. Kervan kafile, katar anlamındadır... Bugün "karavan" diye anılan ev gibi tefriş edilmiş motorlu taşıtların adı da bu "kervan" kelimesinden geliyor.

Develer, katırlar ve merkeplerle yapılan bu kervan seferleri artık yok. Fakat unutmayalım ki Anadolu'da 1960'lara kadar kervanlara rastlanabiliyordu...

Kervan özel bir organizasyon... Şehirlere uğrayarak yoluna devam eder. Her bir durakta o yerdeki tüccarların malları kervana dâhil olur. Hatta yolcular da... Bir tren katarı gibi önceden belirlenmiş güzergâhında menziline doğru gider. İpek yolu ve baharat yolu dediğimiz ve binlerce kilometre uzanan eski ticaret yolları işte bu kervanların işlediği güzergâhlardı. Bugün ipek yolu da yok, baharat yolu da... Fakat ticaret bir şehirden diğerine, bir ülkeden diğerine devam ediyor. Hem de daha büyük, daha hızlı bir şekilde. Trenle, karayoluyla, gemilerle ve uçaklarla...

Bugün artık kervanlar yok ama kervan mantığıyla işleyen başka şeyler de yok mu? Meselâ yük taşıyan kamyonlar, tırlar... Bunları günümüzün kervanları olarak görmek pekâlâ mümkün...

Karayollarının kenarında görürüz, "kamyon durağı" denen yerler vardır. Bunlar eskiden kervancıların konakladığı menziller gibidir... O halde gelin kervansaray kavramını bu duraklara uygulayalım.

Eski kervansaraylar uygun ücretli, kervandaki kişilerin istirahat edecekleri odaların, hayvanların bağlandığı ve bakımının yapıldığı ahırların olduğu, merkezinde bir avlu ve ortasında küçük bir mescidin olduğu yerlerdi. Buralarda yemek de verilirdi. Bugüne benzetirsek, otel ve garaj birleşimi olan bir yapıydı.

Pek çok kamu hizmeti gibi kervansaraylar da çoğunlukla vakıf idi. Yani verdikleri hizmet bir hayırseverin Allah rızası için bağışladığı akarla destekleniyordu. Ayrıca tüccarların ve malları sigortalıydı. Gerek Selçuklu'da gerekse Osmanlı'da kervanların can, mal ve ırz güvenliği devletin güvencesindeydi. Eşkıya bizde 1950'lere kadar görülen bir belâydı. Yol kesen, kervanları soyan, insanları öldüren çetelere karşı devlet güvencesi çok önemliydi. Selçuklu ve Osmanlı devletlerinin bu güvencesi aslında onlara uluslararası bir ticarî rekabet üstünlüğü sağlıyordu.



Aksaray'da kervansaray iç görünümü

* Araştırmacı, Yazar.



Tevhit, yani birlik medeniyeti olan medeniyetimizi bu parçalanmadan kurtarmak, onu ihya etmenin ilk adımıdır. Zaten sekülerliğin aslı, hayatı bu şekilde parçalamaktır. Birleyen bir bakış olmadan hayatın ve medeniyetin bütünlüğünü oluşturamayız. Fakat dikkat etmek gerekir ki, birleştirmek aynileştirmek demek değildir. Her alanın, meselâ kunduracılığın veya kervansaray mantığının özgünlüğünü de muhafaza etmek gerekir.

Tüccarlar, büyük pazarları yanında, bu gibi kolaylıklar nedeniyle Selçuklu ve Osmanlı'yı tercih ediyorlardı.

Şimdi kervansaray örneği üzerinden, yukarıda izah ettiğimiz medeniyet inşa silsilesini takip etmeye başlayalım. İlk olarak kervansaray kavramının temel özelliklerini tespit edelim:

- Ticaretin kolaylaştırılması ve teşvik edilmesi
- Korunaklı ve güvenli bina
- Bedava veya düşük kullanım ücreti
- Kişilerin ve taşıtların ihtiyaçlarının aynı anda giderilmesi
- Mescit, lokanta gibi yaşam imkânlarının bir arada bulunması
- İşlevsel tasarım ve estetik yapı.

Peki, bu görünür özelliklerin arkasında görünmeyen hangi kadim ilkeler var? Şunlar:

- İnsanların ihtiyacını tespit et ve çözüm üret.
- Zorlaştırma, kolaylaştır.
- Güvenliği sağla.
- Hareketliliği artır.
- Vakıf hizmeti ver.

Şimdi bu özellikleri ve ilkeleri gelin bugüne taşıyalım. Bugünün kamyoncu duraklarını eski kervansaraylar gibi görmeye başlarsak, aslında kadim değerleri bugüne taşımaktan neyi kastettiğimiz daha iyi ortaya çıkar.

Uzun mesafeli mal taşıyan kamyon şoförlerinin yine durakları olsun. Fakat bu duraklar vakıflarca işletilsin. Kişiler düşük ücretle veya parasız konaklayabilsin. Buralarda tamir hizmetleri verilsin. Kervansaray benzeri imkânları olsun: Lokanta, hamam, alışveriş dükkânları, revir, garaj, vb. Alın size kervansarayı doğuran ilkenin günümüzdeki örneği... Aslında bunun bir benzerini Türkiye Şoförler ve Otomobilciler Federasyonu (TŞOF) hâlen yapıyor. Ülkemizin beş yerinde buna benzer konaklama tesisleri var.

Kervansaraylar ve bu konaklama tesisleri birbirine işlev olarak çok benziyor. Bu işlevi bugün yeni bir form ile yaşatmak belki bize kolay gelebilir. O halde gelin, kervansarayı ortaya çıkaran aynı kadim ilkeleri kervansaraya hiç benzemeyen bambaşka bir alana nasıl yansıtılabiliriz, ona bakalım. Çünkü bugün "Medeniyetimizi ihya etmeliyiz!" dediğimizde gelip tıkandığımız mesele, ilkeleri düşünmeden formlar üzerinde durmaktır. Öyle olunca mimarîde olduğu gibi kunduracılıkta da aynı olan kurucu ilkeleri süzemiyoruz. Ondan sonra da meselâ mimarîyi kendi içinde konuşuyoruz, mimarîyi aslında ilişkili olduğu bütün hayat alanlarından tecrit ederek ele alıyoruz. Kendi içinde konuşunca aslında o alanı kapatıyoruz. Ne tefekküre, ne yeniliğe, ne de canlanmaya yol veriyoruz. Oysa mimarîde kadim ilkeleri tespit eden kişi, aynı ilkeleri imaret kurumunda da, tımar sisteminde de, hat sanatında da görecektir.

Tevhit, yani birlik medeniyeti olan medeniyetimizi bu parçalanmadan kurtarmak, onu ihya etmenin ilk adımıdır. Zaten sekülerliğin aslı, hayatı bu şekilde parçalamaktır. Birleyen bir bakış olmadan hayatın ve medeniyetin bütünlüğünü oluşturamayız. Fakat dikkat etmek gerekir ki, birleştirmek aynileştirmek demek değildir. Her alanın, meselâ kunduracılığın veya kervansaray mantığının özgünlüğünü de muhafaza etmek gerekir.

Şimdi gelin, kervansaray örneğini hem geçmişin tozundan, hem de hayatı parçalayan bakışın esaretinden kurtaralım. Kervansaray kavramıyla bize göre hiç ilişkisi olmayan başka güncel bir meseleyle, internet kavramıyla irtibatını kuralım.

Hepimiz biliyoruz, büyük şehirlerde insanların yoğun olarak bulundukları şehir merkezleri var. İstanbul'da Beyoğlu, Ankara'da Kızılay, İzmir'de Konak gibi... İnsanlar buralara alışveriş yapmak, iş görüşmesi yapmak, vakit geçirmek, ziyaret, buluşmak, yemek-içmek ve eğlenmek amaçlarıyla geliyorlar.

Başka bir şeyi daha biliyoruz: Bugün insanların internet kullanımı çok yaygın ve internete bağımlılığı yüksek. Hemen herkes internete bilgisayar veya cep telefonlarıyla ulaşmak istiyor. Konuşmak, mesajlaşmak, eğlenmek, elektronik ticaret yapmak, bilgilenmek, müracaat etmek, kamu hizmetlerinden faydalanmak için hepimizin internete ihtiyacımız var.

O halde büyük şehir merkezlerinde internete ulaşmak sorunu nasıl çözülebilir? Bu aslında çözül-

memiş bir sorun değil. Dünyanın pek çok büyük şehrinde merkezlerde Wi-Fi hizmeti sağlanıyor. Kiminde bazı bölgelerde, kiminde şehrin bütününde, kiminde sadece hemşerilere, kiminde herkese, kiminde çok düşük ücrete, kiminde de bedavaya...

Burada kervansaray örneğimize bakarak, kadim ilkeler çerçevesinde biz bu sorunu nasıl çözebiliriz, bu düşünce sürecini anlatalım...

Önce yukarıda kervansaray örneğindeki ilk kadim ilkemizi hatırlayalım: "İnsanların ihtiyacını tespit et ve çözüm üret." Bir ihtiyacı tespit ettikten sonra, onu görmezden gelmek değil, ona bir çözüm üretmek gerekiyor. O halde "Bana ne internetten." diyemeyiz. Bu ilke bizi düşünmeye, araştırmaya, başka ülkelerdeki örnekleri incelemeye sevk eder.

İkinci ilkemiz neydi? "Zorlaştırma, kolaylaştır." Yani idarecinin görevi, kişilerin internet kullanmasını yasaklamak değil, kolaylaştırmaktır. İnternet de her araç gibi kötüye kullanılır. Fakat geleneğimizin temel anlayışı, mazarrata yol açması muhtemel işlerin sadece bu ihtimal sebebiyle toptan yasaklanmamasıdır. Mesele; doğruyu teşvik etmek, kötü kullanımı ise aynı anda caydırmak ve sınırlamaktır. Bu nedenle, internet kamuya açık, hızlı, erişilebilir ve yaygın hâle getirilmelidir. Sahtekârlık, ahlâksızlık, hırsızlık, aşırma gibi kötü işler için kullanılsa da, bu onun temelden yanlış olduğunu göstermez. Âletin değerini belirleyen, bizzat kendisi değil ne için kullanıldığıdır. Yerel veya ulusal yönetimler internetin güvenliğini ve mahremiyetini sağlarken, bir yandan da faydalarını yaygınlaştırma çabası içinde olmalıdır.


Kızılören Kervansarayı

Üçüncü ilkemiz "güvenliği sağla" idi. Bu, geçmişte kervanlar için nasıl geçerli idiyse, bugün de internet kullanıcıları için geçerlidir. Kamunun günlük hayattan pazara, okuldan mahalleye kadar her yerde güvenliği sağlama görevi vardır. Bu nedenle devlet veya kamu yönetimleri, somut her işin olduğu gibi internetin de güvenli olmasını sağlamalıdır. Bunu iki açıdan söylüyoruz: İnternete erişen kişilerin mahremiyetinin korunması ve internetin şer amaçlı kullanımının engellenmesi...

Dördüncü ilkemiz "hareketliliği artır" idi. İnternet, adı üzerinde "mobil" bir araç... Kişi mekân değiştirirken somut bir araç değiştirmeden elektronik bağlantılarla işini görmeye devam edebiliyor. İster bilgisayar, isterse cep telefonu ile... O halde interneti ne kadar yaygın, güvenli ve ulaşılabilir kılarsak insanların, fikirlerin, paranın, sözlerin, bilgilerin de hareketi o kadar artar. Hareket ise hem sosyal, hem ekonomik, hem de siyasî canlılık ve verim demektir.

Beşinci ilkemiz şuydu: "Vakıf hizmeti ver." İslâm medeniyetinin ve geleneğimizin en önemli unsurlarından birisi biriktirmek değil dağıtmaktır. Çünkü her kişinin başka insanlara karşı sorumluluğu vardır. Bu dağıtımı sağlayan aracın adı ise "vakıf"tır. Bizde vakıf sadece fakirlere yardım eden binalar, yapılar olarak anlaşılır. Oysa Osmanlı geleneğinde kervansaraylardan kütüphanelere, köprülerden çeşmelere kadar hemen her kamu hizmeti veren yapı bir vakıftı. İnternet de bir kamu hizmetidir. Bu kadar yaygın bir ihtiyaç aslında bir vakıf alanı hâline gelmiş demektir.

O halde şunu söyleyebiliriz: Vakıfların ve belediyelerin en önemli işlevlerinden birisi, şehrin kalabalık merkezlerinde bedava, güvenli ve güvenilir bir internet hizmeti sunmaktır. Böylece insanlar hem kolayca internet üzerinden işlerini görecek, hem de şehir merkezlerine daha fazla rağbet edeceklerdir. Alışveriş merkezleri, kafeler, lokantalar, parklar, sinemalar, tiyatrolar, sergiler, konser salonları, kitap evleri daha çok iş yapmaya başlayacaktır.

Kısacası, eskiden kervanlara hizmet için kervansaray fikri ne kadar akıllıca ve etkin bir çözüm idiyse, bugün de bedava ve yaygın internet hizmeti öyledir.

Şimdi sorabiliriz: Kervansaray ile internet erişimi arasında bir ilişki kurmak biraz alâkasız değil mi? Hayır, aslına bakarsak büyük alâkası var. Zaten her hayat alanının, her sorunun, her konunun arasında var... Hayatın nasıl pek çok alanı varsa ve hepsi birbiriyle ilişkili ise, medeniyet de bu alanları ilişkilerini gözeterek kurgulamak ve yönetmek demektir.

O halde önce kadim medeniyet eserlerine ilgi göstermeli, onlarda mündemiç kadim ilkelerimizi anlamalı, kavramalı, sözden öteye götürüp bugünkü sorunlarımıza çözüm getirmeliyiz.

Medeniyetin ibdâsı da ihyâsı da inşâsı da böyle olur.

* Araştırmacı, Yazar.

Türk Mûsikîsinin Mânâ ve Mâhiyeti[1]

» Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR*



Kimi insanların gıpta ederek baktığı, "keşke bende bir çalgı çalabilseydim, şarkı söyleyebilseydim" dediği, kimilerinin ise hiçbir değer atfetmediği mûsikî ve mûsikîşinaslar âlemi içinde, asırlardır yoğun olarak yaşanan tefekkürler, duygular, düşünceler, hâdiseler, türlü çalkantılar bu mûsikînin mânâ ve mâhiyetinin şekillenmesinde rol oynamıştır. Hayat yaşanılan iyi ya da kötü değerlerle, hâdiselerle, bizler için bir anlam kazanmakta, ruh dünyamız, mizâcımız şekillenmektedir. Mûsikî de de durum aynıdır. Mûsikî ile ilgili olarak tarihî süreç içerisinde yaşanılan hâdiseler Türk Mûsikîsinin mânâ ve mâhiyetini belirlemiştir. Yani anlamını, niteliğini, özünü, esasını, dayandığı temelleri, feyz kaynaklarını ve muhtevâsını belirlemiştir. Türk milletinin fıtrî özellikleri, fıtrî yapısı (yaradılışı), genetik şifresi mûsikîsinde gizlidir. Türk Mûsikîsi'nde de Türk milletinin özellikleri, fıtrî yapısı, genetik şifresi gizlidir. Yani her iki tarafı birbirine eşitlenmiş âdeta bir denklem gibidir.

Türk Mûsikîsinin mânâ ve mâhiyetine geçmeden önce mûsikî nedir? Mûsikîden neyi anlamalıyız? Mûsikîye nasıl bakmalıyız? Mûsikî bizler için ne ifade etmelidir? konularına değinmekte fayda görüyorum.

Mûsikî insanlıkla beraber vardır. Seslerin, nağmelerin, melodilerin sanatı olan mûsikî Latince kökenli musika kelimesinden günümüze kadar gelmiştir. Perilerin dili anlamına gelen bu günkü kullandığımız **müzik** kelimesi ise Fransızcadır. İnsanlar ilk defa hislerini teganniîerle ifade etmişlerdir. İlk kullandıkları mûsikî aleti ise elleri ayakları olmuştur. Kendi vücutlarını mûsikî aleti olarak kullanmışlardır.

İnsanın düşünme özelliğini ayrı bir yere koyacak olursak mûsikî, insanı diğer varlıklardan ayıran hissiyât-ı âliye dediğimiz yüce hislerin başında gelmektedir. Zira güzel olan ve güzeli seven Cenâb-ı Allah, estetik bir duygu olan mûsikîyi insanoğlunun fıtratına nakşetmiştir.

Mûsikî bir sanattır… Mûsikîde bir güzellik, bir âhenk, bir düzen bir intizam vardır. Hep güzeli aramış güzelin peşinde koşmuştur. Sadece mûsikî değil diğer sanatlarda hep güzeli aramaktadır.

Çünkü sanatın icra edilmesindeki asıl gaye mutlak güzelliği yakalamaktır. Mutlak güzellik insanı ilâhî güzelliğe götürmektedir. Kâinâtın en güzel varlığı olan insanın kendisi bir sanat eseri değil midir?.

İnsan estetik duygusu en yüksek olan bir varlıktır. İnsan, kendisine verilmiş olan estetik duygu, kabiliyet ve akıl ile etrafındaki güzelliklerin farkına varmaktadır. Kâinattaki o güzellikler karşısında kendisinin sınırlılığının, kendisinin ne kadar âciz bir varlık olduğunun da farkına varmıştır. Kendisini kuşatan kâinâtın gerçek bir sanat eseri olduğunu görmüştür. Kâinat, öyle bir sanat eseridir ki her saniye değişen bir tablo her saniye değişen bir beste gibi. Yüzümüzü gökyüzüne doğru kaldırdığımızda sanki resmi geçit yapıyormuş gibi akıp giden bulutları, gördüğümüz manzarayı, güneşin doğuşundaki ya da batışındaki renk cümbüşünün her gün farklı ve milyonlarca metrekarelik bir tablo olduğunun, dağların arasından süzülerek bazen ninni yumuşaklığında, bazen de gürül gürül, coşkun coşkun akan bir kahramanlık türküsü söyler gibi nehirlerin çıkardığı nağmeler. Yıldırımların sanki feryat

* Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müdürü

ediyorcasına çıkardığı sesler hep bu kâinatın her an yaptığı bir beste değil midir? Kâinatta var olan bütün mahlûkat ve mevcûdâd kendi lisanı ile Cenâb-ı Hakk'ı tesbîh eder. Her gün kâinattaki mûsikî ile ritim ve ses ile yolculuğumuz devam etmektedir. Gece gündüzü kovalıyor, mevsimler birbirini belli aralıklarla takip ediyor, kalbimiz belli bir ritimde atıyor. Kâinatta da bütün bu düzeni intizâmı gördüğümüze göre işte kâinatın kendisi de bir sanat eseridir. Yüce yaratan kâinatta bütün bu sanatları bir araya getirmiştir. Bu güzelliğin farkında olarak onu bir şiir gibi, bir roman gibi bir beste gibi okuyabilen, üretebilen insan da sanatkâr olmuştur. Sanatkâr eserleri ile insanlığa, topluma katkısı olan, eserleri ile bireyleri eğitebilen, iyiye ve güzele yönlendirebilen, bir kişidir. Sanatkâr mûsikîyi bir ibadet vecdi ile yaptığında Mûsikîmizin derinliklerine ulaşabilecektir. Eline çalgıyı, mikrofonu alan ses çıkaran ya da fırçayı alan resim çizen tefekkürden yoksun kişiyi bu mânâ da sanatçı olarak değerlendirmek mümkün değildir.

> *Mûsikî, maddî ve mânevî boyutları olan bir kültürdür. Kültürün estetik alanındaki bir boyutudur. Toplumun pek çok geleneğini-göreneğini, yaşayış biçimini ve zevklerini, sahip olduğu millî ve mânevî tüm değerlerini âdeta bir ayna gibi yansıtmaktadır. Canlı bir organizma gibidir. Her şeyden nasîbini alır, toplumun her türlü yaşantılarından etkilenir. Cemil Meriç şöyle diyor: "Kendi üzerinde düşünmekten vazgeçen bir toplumda kültür bir tortu, bir teferruattan ibarettir."*



Mûsikîden etkilenmeyen mahlûkat yok gibidir. Eğer varsa da **İmâm Gazâlî (1058-1111) onlar için şöyle diyor:** "Baharın ve çiçeklerin, udun ve saz tellerinin etkilemediği kişinin mizâcı o kadar hasta ve bozuktur ki ilâcı yoktur. Ezgiler, nağmeler söz anlamayan bebeklere ve hatta deveye bile müessirdir. Ağlayan çocuk mûsikînin etkisi ile susar ve uyur. Deve de mûsikînin etkisi ile yükünün ağırlığını unutur."

Refik Fersan anılarında anlatır: 1908 senesi ilkbaharının mehtaplı ve sakin bir akşamında Göztepe'deki evinde feryat eden bülbülün nağmeleri ile mestolan Tanburî Cemîl Bey kemençeye sarılarak bir taksîme başlar. Bunun üzerine mest olan bülbül susar, alçak bir dala konarak her taksimin sonunda feryatlar ederek yeniden nağmelerin başlamasını adeta niyâz eder. Bu manzara karşısında hem Refik Fersan hem Tanburî Cemîl Bey ağlamaya başlar. Öyle anlaşılıyor ki bülbül de kendi lisanı ile Tanburî Cemîl Bey'in nağmelerine iştirâk etmektedir.

Mûsikînin iki ana öğesi olan ses ve ritim Allah tarafından insanın rûhuna yerleştirilmiştir. Allah tarafından insanın rûhuna yerleştirilen bu duyguyu söküp atmak mümkün değildir. Bundan dolayıdır ki İslâm dinî ile mûsikî arasındaki kimi zaman "mûsikî haramdır" değerlendirmelerinin doğru olmadığını buna dayanarak belirtmek gerekir. Hz. Peygamber Kur'ân-ı Kerîm'in güzel sesle ve usûlüne uygun olarak okunmasını emretmiştir.

Dinî mûsikîmizdeki Tecvid (Kur'ân-ı Kerîm'i usûlüne uygun olarak okuma ilmi) ve Kıraat (Kur'ân-ı Kerîm'in usûl ve kaidelerine göre okuma) ilimlerinin mûsikî ile yakından ilgileri vardır. Sözlü mûsikîmizin büyük rağbet görmesi bundan dolayıdır. Cenâb-ı Allah Kur'ân-ı Kerîm'de Hz. Dâvud'a bir mucize olarak verdiği çok güzel ve gür sesi ifade etmiş. (Sebe sûresi, 10 âyet)

Mûsikî, maddî ve mânevî boyutları olan bir kültürdür. Kültürün estetik alanındaki bir boyutudur. Toplumun pek çok geleneğini-göreneğini, yaşayış biçimini ve zevklerini, sahip olduğu millî ve mânevî tüm değerlerini âdeta bir ayna gibi yansıtmaktadır. Canlı bir organizma gibidir. Her şeyden nasîbini alır, toplumun her türlü yaşantılarından etkilenir. Cemil Meriç şöyle diyor: "Kendi üzerinde düşünmekten vazgeçen bir toplumda kültür bir tortu, bir teferruattan ibarettir."

Mûsikî dünya platformunda milletlerin kendi kültürel kimliklerini ifâde edebilecekleri çok etkili bir araçtır. Bugün farklı toplumların, ülkelerin, kültürlerini, mûsikîlerini öğrenmek onlara ulaşmak her zamankinden daha kolay olabilir ancak millî mûsikîleri muhafaza edebilmek de o derece zorlaşmıştır.

Türk Mûsikîsi'ne en az 30 ayrı ad takılmıştır. Türk Mûsikîsi, Osmanlı Mûsikîsi, Saray Mûsikîsi, Dîvân Mûsikîsi, Klasik Türk Mûsikîsi, Türk Sanat Mûsikîsi,

Türk Halk Mûsikîsi… Türk tarihinde hiç bir zaman sosyal sınıf ayrımı olmadığı halde mûsikîmizi ideolojik nedenlerle sınıflara ayırmaya kalkmışlardır.

Türkler töre sahibi bir millettir. Güçlü, kuvvetli, olgun ve bilgili unsurlar Türk milletinin fıtrî yapısında vardır.. kahramanlık, şecaat, ve civanmertlik gibi özelliklerini İslâmiyetle bütünleştirerek bu dinin asırlarca en büyük hâmisi olmuşlar ve böylece İslâm kültürünün de gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır[2].

Türklerde insan sesi önceleri büyü, sonra dinî mûsikîde, ve askerî mûsikîde, son olarak da sanat amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. Kullanma amacına ve icra tarzına göre de sanat amaçlı mûsikîde türler oluşmaya başlamıştır.

Mûsikîmizin tarihi süreç içerisinde yaşadıkları hâdiseler mânâ ve mâhiyetini belirlemiştir. Bu mânâ ve mâhiyetinin oluşmasında üç önemli kurum rol oynamıştır.

1) Askerî Teşkilât (Mehter Mûsikîsi)
2) Dinî Kurumlar (Camii, Mevlevî Dergâhı, Bektaşî Tekkesi)
3) Enderun

Askerî teşkilat içerisinde oluşan Mehter Mûsikîsi'nin temelleri ozan geleneğine kadar uzamaktadır. En eski Türk halk şâirlerine ***baksı, ozan, kam, şaman*** denilmektedir. Bu şâirler dans, oyun, şiir, mûsikîşinâslık, hekimlik, müneccimlik gibi bir çok meziyete ve vazîfeye sahip olan, halk arasındaki önemli kişilerdir. Çeşitli zamanlarda yapılan dinî törenlerde giydikleri kıyafetle ve çaldıkları mûsikî aletiyle törenleri yönetirlerdi. Önceleri dinî törenlerde sonraları din dışı törenlerde kullandıkları en eski mûsikî aleti ***Kopuz*** olmuştur. Ozan bu toplantılarda bir takım şiirler söyleyerek kopuzuyla şiire eşlik ederdi.

Ozanlar eski Türk ordularında da hükümdârın yanında bulunur, kopuzlarla çaldıkları kahramanlık türküleri kavmin üzerinde derin tesirler bırakırdı. Ozanlar İslâmiyet'in kabulünden sonra büyük kültür, sanat merkezlerinde sadece mûsikîşinaslık yapmaya başladılar. Hastaları hekimler tedavi ediyor, şiir ve edebiyatla uğraşmak, medreselerde Arap ve Acem edebiyatını öğrenmiş dânişmendlere düşüyordu. Ozanlar birer Müslüman halk şâiri olarak kalmış, on beşinci yüzyıldan itibaren ***Âşık*** adını almıştır.[3]

Türklerde devletin bağımsızlığını ve egemenliğini temsil eden iki önemli sembol davul ve sancaktır. Hun Türkleri zamanında kurulan tuğ takımlarında davul, kös, boru, zil, zurna hem resmî hem de dinî törenlerde çalmıştır. Selçuklular döneminde Tuğ takımları yerini ***tabılhâne***ye bırakmıştır. Türklerin hakan huzurunda "**nevbet vurma**" geleneği vardır ki (askerî mûsikî icra etme) bu gelenek önce Arap ve diğer İslâm ülkelerine daha sonra da Avrupalılara geçmiştir. *Nevbet vurma* sonraları Mehter Mûsikîsinin doğmasına sebep olmuştur.

Saray, ordu, savaş ve konaklarda kullanılan bu mûsikînin ilk örnekleri "Nevbet Vurma" adını almıştır. Selçuklu Devleti'nin kurulmasıyla başlayan bu geleneğe göre hükümdâr için günde iki, şehzâdeler için günde beş defa nevbet vurulmuştur.[4] Bağımsızlık simgesi olduğu için ayakta saygıyla dinlenmiştir.[5] Şu anda bizim İstiklâl Marşımızı saygı duruşunda dinlediğimiz gibi o zaman da nevbet vurma törenleri saygı ile dinleniyormuş.

1826 yılında II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağının kapatılmasıyla birlikte buraya bağlı olan Mehterhâne de bazı sanatkârlara emekli maaşı bağlanarak kapatılmıştır. Yerine kurulan Mızıka-i Hümâyûn ile bambaşka bir dönemin temelleri atılmıştır.

İlm-i şerîf yani yüce ilim olarak kabul edilen mûsikî Türklerin doğumundan ölümüne kadar hayatının her aşamasında yerini almıştır. Mûsikî artık bir ilim ve sanat olarak görülmektedir. 9-10. yüzyıldan itibaren Mûsikî ilmi ve sanatı üzerine kitaplar yazılmaya başlanmıştır. Fârâbi, İbn-i Sînâ, Sâfiyüddîn mûsikî alanında eser veren ilk önemli nazariyatçılardır.

Yeni usûller ve makamların terkîbleri ile Türk Mûsikîsi çok hızlı bir yükselişe geçmiştir. Osmanlı sultanları, padişahları ve şehzâdeleri besteciliklerinin yanı sıra yeni usûl ve makam terkiplerinde bulunmuşlardır. Mûsikîşinaslar her devirde çok değerli olmuş, korunmuşlar, yeni eserler üretmeleri için teşvik edilmişlerdir. Osmanlı imparatorluğu'nun gücüyle eşdeğer bir mûsikî sanatına ulaşılmıştır. Mûsikî okulları, dernek ve cemiyetler kurulmuştur. Bunun yanı sıra, köy kahvelerinde, bey ve paşa konaklarında, hanlarda mûsikî ve mûsikî sohbetleri yapılmıştır.

Bestekârlara ve ilim adamlarına büyük destek olmuşlardır. Yeni makam ya da usûl terkib eden mûsikîşinasların kese kese altınla taktir edilmesi kimi çevrelerce hep kötü bir olaymış gibi bahsedilir. Güçlü bir imparatorluk için sanatın ve sanatkârın desteklenmesi kadar doğal ne olabilir ki. Bu gün çeşitli kurumların sanat alanın da açmış oldukları yarışmalar, özendirici projeler, şirketlerin çıkardıkları albümler, özel sanat yayınlarının hepsi sanatı ve sanatkârı desteklemek için değil midir? Koskoca cihan imparatorluğunun mûsikîşinaslarına verdiği üç beş kuruş o zaman rahatsızlık vermemiş de bu gün neden rahatsızlık verir acaba? diye düşünmek lâzımdır…

Mevlevîlerin temel amacı topluma örnek olan, kâmil insan yetiştirmekti. İnsanlara güzel ahlâkın özellikleri olan iyiyi, doğruyu, adaleti, sabrı, hoşgörüyü, tahammülü öğretmekti. Aynı zamanda bulundukları merkezlerin kültür ve sanat akademisi görevini de yüklenmişlerdi.



Bütün bilimler ve ilimler birbirlerinin tamamlayıcısıdır. Meselâ matematik bilimini neyin içinden çıkarabiliriz. Tarihte de, biyolojide de, fizikte de, mûsikîde de, tıpta da... Itrî'nin kaçıncı ölüm yıl dönümünü kutluyoruz dediğimizde matematiği düşünüyoruz. Seslerin frekanslarını matematik ve fizik bilimleri ile bulmaya çalışıyoruz. Mûsikîyi tıpta kullanıyoruz. Mûsikî ile tedavi yapıyoruz. Çok eski dönemlerden günümüze kadar birçok araştırmacı mûsikî ile tedavi yöntemlerini kullanmışlardır. Mûsikî ile tedavi konusunda eser yazan Türk müzikologların bir çoğunun aynı zamanda tıp alanında da yetkin kişiler oldukları dikkat çekmektedir. Ebû Bekir er-Râzi, Fârâbî, İbn-i Sînâ gibi. Et-Tıbbu'r Rûhânî: "Ruh Sağlığı" adlı eserinde melankoliklerin mûsikî ile tedavisi üzerinde durmuştur. İbn-i Sînâ Kitâb'ün-Necat, Kitâb'ün-Şifâ adlı iki eserinde mûsikî ile tedaviden bahsetmiştir. Fârâbî de mûsikî ile tedavi konularına yer vermiştir. Şifâhâneler kumuşlar mûsikî ile tedavilerde bulunmuşlardır.

Meşhur Türk mutasavvuf ve şâir Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretleri (1703-1780) mûsikî konusundaki görüşlerini manzum bir şekilde ifade etmiştir:

Mûsikî hikmete dâir fendir
Bilene bilmeyene rûşendir.
Nice esrârı var idrâk idecek
Yer gelür sîneleri çâk idecek.

Bir taraftan askerî mûsiki gelişirken diğer taraftan da dinî mûsikî gelişiyordu.

Türklerin İslâmiyetle müşerref olmaları ve özellikle dinî ritüellere olan hürmet ve sevgileri mûsikîlerine doğrudan yansımıştır. Daha sonra da sanat ve ilim sahasına dönüşmüştür. Dinî gün ve gecelere yönelik pek çok form oluşmuştur. Bilhassa Türklerin Hz. Muhammed'e olan muhabbetleri, bu mûsikîde bir çok formun oluşmasına sebep olmuştur. Mevlid, Bayram ve Cuma Salâsı, Cenaze Salâsı, Mîrâciyye Tevşih, Naat, İlâhî, Kasîde, Suğl hep bu muhabbetin sonucunda oluşmuştur. Büyük Bestekâr Buhurîzâde Mustafa Itrî Efendi 1000 den fazla eserinden (elimize ulaşan 40 adeti ki çok az kişide notaları muvcuttur) bir tanesi bile bütün İslâm âleminin ortak eseri olmuş 4-5 nota ile muhteşem bir beste oluşmuştur. (Tekbîr, Salât-ı Ümmiye)

Cami, tekke ve Anadolu'da kurulan medreselerde dinî mûsikî gelişmeye başlamıştır. Tekke mûsikîsindeki gelişme daha belirgin bir hâl almıştır. Mevlevî ve Bektâşî tekkelerinde insan sesinin yanında ney, rebâb, kudüm, bağlama, çeng, def çalgıları kullanılmaya başlanmıştır. Klasik ve halk mûsikîsi bestecilerinin çoğu buralarda yetişmiştir.

Mevlevîliğin felsefî temelleri büyük mütefekkîr (düşünür) ve mutasavvıf (tasavvuf ehli) Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (1207-1274) tarafından atılmış, oğlu Sultan Veled tarafından da kurumsallaştırılmıştır. Hazret-i Mevlânâ, Allah'a erişmeyi gerçek padişahlık sayan, Allah aşkında yok olmak sûretiyle gerçek varlık makamına erişebilmeyi ana felsefe olarak benimseyen tasavvufî bir görüşü merkezine almıştır. Hz. Mevlânâ'nın tasavvuf anlayışında hayatın anlamı aşktır. Gerçek aşk Allah aşkıdır. Allah'tan başkasına aşık olmak geçici bir hevestir.

Mevlevîlerin temel amacı topluma örnek olan, kâmil insan yetiştirmekti. İnsanlara güzel ahlâkın özellikleri olan iyiyi, doğruyu, adaleti, sabrı, hoşgörüyü, tahammülü öğretmekti. Aynı zamanda bulundukları merkezlerin kültür ve sanat akademisi görevini de yüklenmişlerdi.

Dede Efendi (1778-1846), Dede Sâlih Efendi 1823-1888, Kutb-ı Nâyî Osman Dede 1652-1730, Zekâî Dede , III. Selim (1761-1808), Itrî (1638-1712), Velî Dede ?-1768), Mânâ ve mâhiyetinin oluşmasındaki diğer önemli kurum Enderun saray okuludur. II. Murad zamanında kurulan ve Fatih Sultan Mehmed zamanında gelişerek en mükemmel hâlini alan saray okulundaki hızlı yükseliş II. Beyazıt, Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman zamanında da devam etmiştir. Osmanlı Devletinin dört bir yanından devşirilen çocuklar önceleri Edirne Sarayı'nda sonraları Topkapı Sarayı'nda padişahın huzurunda yapılan seçimle yıllarca sürecek eğitimleri için Ende-

run'a alınırlardı. Sanat, kültür, politika, askerî alanda yetiştirilirlerdi.[6]

Enderûn-i Hümâyûn da denilen bu saray okulunun müzik bölümü doğrudan doğruya padişâhın şahsına bağlı idi. En seçkin yetenekler buraya alınır, eğitimcileri en rütbeli subaylardan oluşurdu. Enderun İcra Heyeti padişahındı. En yüksek düzeyde mûsikî eğitimi burada verilir, en büyük bestekârlar burada yetişirdi.[7]

İlk eğitime seferli Koğuşu'nda başlanırdı. İslâm dininin öğretilmesi öncelikli idi. Her öğretmenin sorumlu olduğu öğrencileri vardı. Öğretmen biliyorsa Farsça ve Arapça'yı öğrencilerine öğretir, bilmiyorsa başka öğretmene yönlendirirdi. Mûsikîye yeteneği olan öğrenciler koğuşun yanında bulunan meşkhâneye yazdırılırdı. Ses ve saz öğrencileri olarak iki gruba ayrılırlar ve bir üstâdın yanına çırak olarak verilirlerdi. Lalalar (Şehzâdelerin ve çocukların eğitimcisi) mûsikîşinas ise çocuklara ilk dersleri onlar verirlerdi. Öğrenciler bu sanatın bütün inceliklerini öğrendikten sonra Topkapı Saray'ında yapılan Fasl-ı Hümâyûn'a katılırlardı. Okulun süresi 14 yıl idi. Ayrıca öğrencilere binicilik, savaş oyunları, Hat sanatı, kuyumculuk gibi meslek dallarında da eğitim verilirdi. Enderûn-i Hümâyûn II. Mahmut döneminde 1 Temmuz 1909 tarihinde lağvedilmiştir.[8]

Türk Mûsikîsi altın çağını yaşadığı III. Selim Han Döneminden kısa bir süre sonra Dönemin en büyük bestekârı olarak bilinen Hammamî-zâde İsmail Dede Efendi (1778-1842) henüz hayatta iken, Türk Mûsikîsi hızlı bir gözden düşüş yaşamaya başlamıştır. Dede efendi "Artık bu oyunun tadı kalmadı!" çığlığını atarak terk-i diyâr eylemiştir. Dede Efendi hac sırasında rahatsızlanır. Ona refâkat eden öğrencilerinin kolları arasında sürünerek son tavâfını tamamlar. Kelime-i şehâdet getirerek rûhunu teslim eder. Hz. Hatice vâlidemizin ayak ucuna defnedilir.

İbn-i Haldun (1332-1406) Mukaddime isimli eserinde diyor ki: "Mûsikî devletlerin bunalım ve dönüşüm devirlerinde gerileyen sanatların başında gelir. Çünkü bunalım devrelerinde rûhun zevklerinden çok, bedenin zevklerine hizmet edilir. Rûhu ilgilendiren mûsikîye ancak sükûn ve huzur dönemlerinde hizmet edilir.

İbn-ül Emin Mahmut Kemal İnal (1870-1957) ise şöyle bir değerlendirmede bulunuyor: "Son zamanlarda yaşadığımız savaşlardan ve ahlâk konusunda düştüğümüz bunalımlardan sonra bülbüller sustu, kargalar ötmeye başladı"

Türk milleti doğumundan ölümüne kadar hayatının değişik dönemlerinde türküleri, şarkıları, ağıtları, marşları, hoyratları, ilâhileri, ninnileri, kasîdeleri, gazelleri mûsikînin güzel makamları ve ritmleri ile kendini hep mûsikînin içinde bulmuştur.

Bir eserin millî olabilmesi, onun mûsikî kaidelerine göre yazılarak bestelenmesi demek değildir. Millet varlığının, benliğinin, hislerinin kendisinin ne olduğunu bilmelidir. Mûsikî millî karakterin en sadık aynasıdır. Orada yaşanmışları görürsünüz. Gerek şarkılar gerekse türküler halkın terennümleridir, duygularıdır. Bestecilerin meydana getirdikleri eserlerde en büyük ilham kaynaklarından biri de halkın gönlünde yer tutan vatan, millet sevgisi ve buna bağlı duygulardır.. Millî mûsikî, özellikleri ile, sözleri ile, melodi ve tınıları, nağmeleri ile bir yücelik gösterir. Örneğin: Türklerin hafızasında derin acılar bırakmış, Yemen türkülere konu olmuştur. O yılları yaşamış-yaşamamış her kes için bugün bile söylendiğinde Yemen Türküsü'nün mânâsı çok büyük bir yücelik göstermektedir. Millî ruh bilincini ve birliğini sağlamaktadır.

Mûsikî ile herkes yakından uzaktan bilinçli ya da bilinçsiz olarak ilgilenmektedir. Mûsikî denince aslında sadece eğlence olarak algılanıyor. Bir insanın mûsikî tercihlerini de belirlemesi gerekir. Mûsikîden



nasîbini almakta önemli insanın doğrudan doruya hem aklına hem de gönlüne hitap eden bir sanat olduğu için. Bundan dolayı bir şarkı milyonlarca kişiyi arkasından sürükleyerek götürebilir. Gerçek bir sanat eserini ise belki de üç-beş kişi dinleyebilir. Bunlar aklın ve gönlün birlikteliği sonucudur .

Dinlediğimiz şarkılar kulağımızdan akustik bir ses olarak giriyor kulağımızda belli bölgelerde elektriksel sinyallere çevrilip beynimizde işitme korteksinde anlam kazanıyor. O sesin ne sesi olduğunu, kime ait olduğunu, şiddetlimi sevinçli mi olduğunu anlıyoruz. Ne tür bir mûsikî olduğunu anlamamızı sağlıyor.

İcra edilen mûsikî ve mûsikînin nev'i, icra şekli sadece müzisyenler değil dinleyiciler de çok önemlidir. Mevlânâ Celâleddîn-î Rûmî Hazretleri buyuruyor ki: "Tencerenin kapağı tıkırdamaya başlayınca içinde ne pişiyor anlarsınız." Yemek kaynayınca kokusu çıkıyor. Bir insan ağzını açtığında iç dünyasındaki şeyleri başkaları ile paylaşmaya başlayınca içinde olanı konuşuyor. Bir sanatçı da söylemeye, yazmaya, çizmeye başlayınca neler söylediğine göre onun sanata bakış açısını, sanattaki seviyesini anlayabiliyoruz. Bu yüzden iç dünyamız çok önemli. İnsanın gözü ve kulağı bilgileri topladığı iki önemli organıdır. Gözü ile görür, kulağı ile işitir. Gözümüz ile okur, seyrederiz, inceleriz, kulağımız ile duyarız, sesleri ayırt ederiz, dinleriz. Gençler arasındaki en büyük kültürel yıkım mûsikî aracılığı ile yapılmaktadır. Bu gün televizyon kanallarında seyredilen klipler ahlâkî tüm değerlerden uzaktır. Toplumu mânevî değerlerini tamamen yıkmaktadır.



Doğuştan itibaren kendi dilini öğrenerek, kendi ninnileri ile büyüyen bebeklerin artık adımlarını ataratmaz *cıngılbeng cıngılbeng cıngıl cıngıl beng* melodileri ile yürütülmeye başlanması, daha sonra *happy birthday to you* şarkıları ile doğum günlerinin kutlanması, ardından *the since of sielence* şarkıları ile geçen gençlik yılları, ardından toprağa defnedilirken *Chopin'nin Cenaze Marşı* ile gömülen vatandaşlarımız, şehitlerimiz. Bu süreç içerisinde bize ait millî değerleri maalesef göremiyoruz. Bu çağdaşlaşma, modernizm adına yapılan yeniliklerin nelere mal olduğunu göstermektedir. Bu bizim çağdaşlaştığımızın bir göstergesi değil nasıl tahrip edildiğimizin bir göstergesidir. Yahya Kemal'in dediği gibi "Bir tel kopmuş ve âhenk bozulmuştur."

Her alanda olduğu gibi mûsikîmizde öze dönmek, aslî kimliğimize kavuşmak ve onu muhafaza etmek mecburiyetindeyiz. Asil, kahraman büyük Türk milletine, Türk gençliğine yakışanı da budur.

Yine Yahya Kemal'in mûsikîmizin mânâ ve mâhiyetini ortaya koyan bir şiiri ise şöyledir:

Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden,
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden.
Açar bir altın anahtarla rûh ufuklarını,
Hemen yayılmaya başlar, sadâ ve nûr akını.
Ve seslenir büyük Itrî, semâyı örten rûh,
Peşinde dalgalanır bestesiyle Seyyîd Nûh.
O mutlu devrede Itrî'ye en yakın bir dost,
Işıklı danteleler bestekârı Hâfız Post…
Bu neslin ortada dâhîcedir başardığı iş,
Vatan nasıl karışır mûsikîyle göstermiş.
Bu yaz kemençeyi bir dinledinse Kanlıca'da,
Baharda bir gece tanbûru dinle Çamlıca'da.
Bu sazların duyulur her telinde sâde vatan;
Sihirli rüzgâr eser dâimâ bu topraktan.
Evet bu eski nesil bir şerefli âlem açar,
Duyuşta ince zamanlardan inkırâza kadar.
Yüz elli yıl sıradağlar birer birer yücelir
Ve âkıbet Dede'nin anlı şanlı devri gelir.
Bu mûsikîyi o son kudretiyle parlattı;
Ölünce ülkede bir muhteşem güneş battı…

Yahya Kemal BEYATLI

Dipnotlar

1 *Türk Ocakları Genel Merkezinde 25 Aralık 2010 tarihinde verilen konferans metnidir.*
2 **Türk Dünyası El Kitabı,** C.2, s.293,487.
3 Fuat Köprülü, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, s. 242-243.
4 Bahattin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, s. 15-130.
5 Pars Tuğlacı, s. 11.
6 Ülker Akkutay, **Enderûn Mektebi**, s. 25-28.
7 Ülker Akkutay, age, s. 91.
8 Nazmi Özalp, age, s. 6-8.

ÇOMÜ'nün Sesi Her Yerde Yankılanıyor...

» Röportaj: Fatmanur GÜDER

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (ÇOMÜ) Müzik Bölümü Öğretim Görevlisi ve Koro Şefi Mete Gökçe ile koro müziği üzerine keyifli bir söyleşimiz oldu. Türkiye'de Koro Müziği'nin gelişimi için çalışan Gökçe, 'Çanakkale Barış Korosu' gibi birçok gelecek projenin müjdesini de verdi.

Sizi biraz tanıyabilir miyiz?

Mete Gökçe: Ben 1975 yılında Ankara'da doğdum. 2004 yılından beri Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi kültüründe nefes almaktayım. Eksenim koro müziği, hayatımı ve kendimi koro müziği üzerine adamış sayıyorum…



Peki, neden müzik?

Mete Gökçe: Normalde bunu halama borçluyuz diyebilirim. Ben ilkokuldayken halam bizi kız kardeşimle alır, operaya götürürdü. Oralardan başlayan bir kıvılcım olsa gerek. Ortaokula geldiğim zaman piyano derslerine başladım. Daha sonra Kültür Bakanlığı Devlet Çok Sesli Gençlik Korosu'nda korist olmam, Gazi Üniversitesi Müzik Bölümü'nde öğrenci olmam diye devam eden bir hikâye benimkisi…

Aslında ben özellikle müziği seçmedim, yaşayışım kendimi bu dünyanın içinde bulmamı sağladı. Müzik de sizi keşfedebiliyor. Benimki de öyle oldu. Natürel bir buluşma, diyebilirim. Müzik, herkesin hayatında… Herkesin hayatında var olan bir olgunun içerisinde çalışıyorsunuz. Hatta ben buna çalışıyorum da demiyorum. Müzik veya diğer sanatsal alanlarda böyledir; siz çalışmak için bunu yapmıyorsunuz, siz zaten bunu yapmak istiyorsunuz ve bu sizin işiniz oluyor. Böyle garip, ulvî bir yönü de var.

"Yapılan her müziğin bir hikâyesi var. Müzik, bir ifade gücü…"

Dediğiniz gibi herkesin hayatında müzik var. Müzik yöneten biri olarak siz neleri dinliyorsunuz?

Mete Gökçe: Buna bir düşünürden cevap vereyim; Hanns Eisler adında aynı zamanda besteci olan bir Alman düşünür var. O şöyle söyler; *"Sadece müzik dinleyen bir kişi, müziği anlayamaz."* Siz diğer müziklere de dünyanızı kapatırsanız kısırlaşırsınız. O yüzden bütün müzik olgularını dinlemek ve anlamak gerekiyor. Çünkü müzik bir ifade gücü… Yani yapılan her müziğin bir oluşu, bir doğuşu, bir hikâyesi var. Bu yüzden olabildiğince her türlü müziği dinlemeye çalışıyorum.

Ama müziği yöneten, müzik alanında uğraşan bir kişi dışında normal, sokakta yürüyen bir Mete Gökçe daha çok Klasik müzik dinliyor. Bunun haricinde Halk müziğini çok seviyorum. Eski Türkçe popu çok seviyor, dinliyorum. Sanat müziğini de



çok sık olmasa da dinliyorum. Ama tüm müzikleri yüreğimde hissedebiliyorum…

"Türkiye koro müziğinde Avrupa'nın gerisinde."

Türkiye'de ve dünyada Koro Müziği adına yapılan çalışmaları nasıl buluyorsunuz?

Mete Gökçe: Ben ülkemizde polifonik (çok sesli) koro müziği alanında bir şeyler yapmaya çalışıyorum. Polifonik koro müziği Türkiye'de, 1950- 60'larda TRT Çok Sesli Korosu'nun kurulmasıyla çok daha taçlanmaya başlıyor. Şimdi de üniversitelerde, çeşitli derneklerde, devlet kurumlarında sanatsal ifadelerine devam ediyor.

"Çok büyük zenginliklerimiz var; Karacaoğlanlar, Âşık Veyseller…"

Avrupa'da ilk koro kültürlü birlikte şarkı söyleme okulu 950 yılında açıldı. O yüzden Avrupa'da çok daha ileri boyutlarda. Kendi geleneksel yapıları. Buradan kültürle oluşan biçimlerle çok büyük organizasyonlar gerçekleştiriliyor. Almanya'da 40-50 bin koro var. Bulgaristan'da 15-20 bin tane koro var. Genel anlamda kıyasladığımız zaman Türkiye olarak şu anda oldukça geri durumundayız. Korodan önce birlikte şarkı söyleme geleneğimiz çokça eksik. Bu, biraz da toplumun müziği ifade etme biçimiyle alâkalı bir durum. Koroların beslenme alanı insan… İnsanın da şarkı söyleme kültürünün yüksek olması gerekiyor. Bizde de gelenekler var tabiî; bugün bir Anadolu kasabasına gittiğiniz zaman sokakta şarkı söyleyen bir sürü insana rastlarsınız. Örneğin; çobanlarımız yaylada mutlaka bir şarkı söyler, ağıt yakarlar. Anadolu'da çok büyük zenginliklerimiz var; Karacaoğlanlar, Âşık Veyseller… Sonsuz bu isimler…

"Türkiye'de koro kültürü oluşmaya başladı"

Ama maalesef temel müzik eğitimindeki nedenlerden dolayı müzik kültürüne vâkıf olamıyoruz. Şarkı ve koro kültürlerimiz eksik olduğundan toplumsal yapıda duygusal ve şarkı ifade kültürümüz çokça eksik. Koro müziğinde de bu sebeplerle gelen karışıklıklardan başta toplumun müzikal algı ve şarkı söyleme kültürü düşük olsa da yeni yeni hareketlenmeler oluştu. Türkiye'de koro festivalleri oluşmaya başladı. Bunların sayılarını arttırmaya çalışıyoruz. Bizim temelden başlamamız gerekiyor. Meselâ çocuk korolarının sayılarının çok çok artması gerekiyor. Koro kültürünün artmasını istiyoruz. Üniversitelerin koro bölümlerinde akademik alanda Avrupa'da olduğu gibi uzmanlaşacak okul bölümlerinin açılması için uğraşıyoruz. Şu anda Türkiye oldukça pozitife doğru gidiyor. Koro algısının oluşmasında hem eğitsel hem de toplumsal anlamda çok pozitif üretimler gerçekleştiriliyor.

Koro festivalleri hem koro müziğinin akademik yanlarının gelişmesinde hem de toplumsal bilinçlenmede çokça önemli… Akademik alanda iyi bir koro nedir, donanımlı bir koro şefinde bulunması gereken nitelikler nedir, bunlar anlaşılmaya başlandı.. Yalnız toplumsal anlamda polifonik koro kültürü eksik olduğundan, düzeyli ve nitelikli bir koro ya da şef nasıl olmalıdır ayırt edilemiyor. Bu eksikliklerden dolayı, maalesef kültürel festivallerin yanında ticarî koro organizasyonlar içinde, az sayıda ve seviye alanı düşük organizasyonlar içinde bir koro derece aldığı için dünya birincisi, ikincisi, Türkiye dördüncüsü olduk vb. algılarla topluma popüler engajeler yapılıyor. Bu da zemini sağlam olmayan yarışmacı kültürler doğuruyor. Bunu çok doğru bulmuyorum. Bu yüzden koro kültürünün akademik ve toplumsal bilincini, ortak yapıda yükseltmek gerekli. Bu alanda oldukça zamana ihtiyacımız var.

"Çanakkale'de bir koro festivali gerçekleştirmek hayalimdi."

Sizin Türkiye'de ve Çanakkale'de Koro Müziği'nin gelişiminde büyük katkılarınız oldu. Biraz yaptığınız çalışmalardan bahsedebilir miyiz?

Mete Gökçe: Hem toplumsal alana yayılma adına hem de akademik anlamda ben de kendimce bir şeyler yapmaya çalışıyorum. 2004 yılında ÇOMÜ'de çalışmaya başladım. O zamandan beri bir hayalim vardı; Çanakkale'de bir koro festivali gerçekleştirmek. Bunun için hiç acele etmedim. 5-6 yıl bekledim çünkü önce kültürleşmek gerekiyordu. Şu anda görev yaptığım Müzik Bölümü'nde o kültüre ait öğrencilerin oluşması gerekiyordu. Şehrin, yöneticilerin buna destek verebilmesi için o yöneticilere bu kültürü daha iyi, daha canlı yaşatmak gerekiyordu. Önce bu kültürün oluşması için 5-6 yıl boyunca Müzik Bölümü Korosu'yla birçok şey yaptık, çocuk koroları oluşturduk, vs...

"Artık Çanakkale'nin model teşkil eden bir festival kültürü var."

Sonunda *'Ben festival yapmak istiyorum.'* dediğim anda sağ olsun yöneticilerimiz hemen sahip çıktılar. Şimdi Çanakkale'nin birçok yere model teşkil eden bir festival kültürü var. Biz bunu iki kere gerçekleştirdik. Burada Üniversitemizin desteği çok büyük. Rektör Hocamızı buradan analım. En büyük hayalim kendisine bir koro yönettirmek ama bakalım.

Bunların yanında ulusal ve uluslararası alanda şeflik master class ve eğitimleri gerçekleştirmekteyim. Türkiye'den ve diğer yabancı festival ve kuruluşlardan davetler almaktayız. Ama maddî nedenlerden dolayı aldığımız tekliflerin çoğunu dile getirmiyorum bile, çünkü gidemiyoruz. Türkiye'de Çanakkale denilince müzikal ve kültürel anlamda önemli takipçisi olan bir kitleye sahibiz. Artık her iki haftada bir Türkiye'nin birçok yerinden uzmanlar, öğrenciler, koro şefi adayları çalışmalarımızı izlemeye geliyorlar. En güzeli de güzel sanatlar lisesi öğrencileri artık koromuzda şarkı söylemek için burayı tercih ediyorlar. Şu an Çanakkale'de sınava giren her 5 öğrenciden biri koro kültürü nedeni ile üniversitemizi tercih etmektedir.

"Çanakkale'nin her yerinde şarkılar söylendi."

Çanakkale Korolar Festivali büyük bir festival oldu ve çok ses getirdi. Biraz bu festivalden bahsedebilir miyiz?

Mete Gökçe: İlkini 2010 yılında gerçekleştirmiştik. Festival, Çanakkale Valiliği, Çanakkale Belediyesi, Çanakkale Ticaret ve Sanayi Odası ve Üniversitemiz ortaklığında gerçekleşti. İkinci yıl da aynı şekilde oldu. 800'e yakın kişi Çanakkale'ye geldi. Gelen bu 800 kişi korolarda şarkı söyleyen üniversite öğrencileri, güzel sanatlar lisesi öğrencileri, özel öğrenciler, yurt dışından gelen konuklarımızdı. Onun dışında toplumsal alana yayılması amacıyla sokak konserleri gerçekleştirdik. Bunun için özellikle bu yılki festivali yaz ayına aldık. Yaz ayında olması sokak konserlerinin hareketliliğini çok daha iyi bir noktaya getirdi. Akşam saatlerinde korolar, Çanakkale'nin her yerinde şarkılar söylediler. Çanakkale halkı da buna çok güzel reaksiyon gösterdi. Bunun yanında salon konserleri, söyleşiler ve atölyeler gerçekleştirildi.

Festival kültürümüz ülkemizde koro müzikçileri arasında büyük heyecan uyandırdı ve birçok yere örnek model olduk. Şimdi Kıbrıs'ta, Samsun'da, Denizli'de festival hazırlıkları var. Buradaki girişimciler benimle hatta öğrencilerimle irtibat kurarak festival hakkında çeşitli destek ve düşünceler üzerine bilgi alışverişinde bulunuyorlar. Bir de bir not aktarayım; artık Türkiye'de koro müzikçileri birbirlerine "Korocan" diyorlar. Bu da festival ve koro kültürümüzden bir yansıma.

"Çanakkale Korolar Festivali uluslararası boyuta ulaşacak."

Çanakkale Korolar Festivalini 50'ye yakın Müzik Bölümü öğrencisi gönüllü olarak idare etti. Bu çok etkili oldu. Öğrenciler, hayatlarının öğrencilik yıllarında çok büyük deneyimler kazandılar. Bir hafta süren oldukça büyük bir festival gerçekleşti. Şimdi bu festivali Avrupa Korolar Birliği'ne üye yapıyoruz. Yakında oraya ait de bir festival olacak ve daha çok uluslararası fonksiyonlu bir festivale doğru gidecek. Ayrıca uluslararası alanda büyük bir ortaklık teklifi aldık ama henüz açıklamıyoruz. Şu anda temel düzeyde görüşmelerimiz sürüyor.

"Çanakkale'de çocuk koroları oluşturulmalı."

Koro Müziği Türkiye'de çok sağlam temellere dayalı değil dedik, fakat bu tarz çalışmalar yapıldığında ilgi de her geçen gün artıyor...



Mete Gökçe: Çünkü bu festivaller, toplumla o festivali oluşturan öğeler arasında kültürleşme doğuruyor. Çanakkale içinde de bu dinamiklerin artması gerekiyor. Meselâ bir sürü ilkokulumuz var ama bir çocuk korosu yok. Çok kolay değil ama pozitif düşünmek, radikal olmak ve inanmak gerekiyor. Bu yönde devam edeceğiz. İnşallah inanıyorum ki daha iyi yerlere gelinecek.

Türkiye'nin birçok ilinde müzik öğretmenlerimizle bir araya geliyorum. Paneller ve koro eğitimi konularında çalışmalar yapıyoruz. Yalnız nedense bunu Çanakkale'de gerçekleştiremiyoruz... Niyetimi çok önceden dile getirmiştim ama nedense sürekli enerji benden bekleniyor. Görüldüğü gibi enerjimiz yeterince ortada biraz da öğretmenlerimizin sınıflarından çıkmasını bekliyoruz.

"Sahneye çıktığımda kendimi soyutluyorum."

Sahnede performans gösterirken sizin çok odaklanmış bir şekilde işinizi yaptığınızı görüyoruz. Bunun sırrı nedir?

Mete Gökçe: Aslında sahneye çıkarken her şey ilk selâmda başlıyor. Bir şef selâma çıktığı andan itibaren bütün salonla göz teması kurabilmelidir. Sahnede başladığımız zaman ise şeffaf kepenk indiriyorum.

Seyirciye arkam dönük, önüm koroya bakıyor. Ortada en savunmasız yerdesiniz. Ön tarafı etkilemeniz gerekiyor çünkü onlar performans yapıyorlar. Arka tarafa da şunu söylemek gerekiyor, *"Biz sizin için buradayız. Bize kulak verin ve bize inanın."* Bir köprü alışverişindesiniz. Sizden geliyor, arkaya geçiyor. Sahneye çıktığınız anda etraftaki telaşı yönetmeniz, herkesi sakinleştirmeniz gerekiyor. Bir nevi kendimi soyutluyorum. Şeflik alanındaki enerjilerim ve yansımalarım arasında koro şefi ve meslektaşlarımdan büyük beğeni ve sorular alıyorum. Sahne üzerindeki yaklaşımlarım üzerine birçok şeflik kursu ve paylaşımı gerçekleştiriyorum. 2018 yılına kadar birçok Güzel Sanatlar Lisesinde, üniversitede ve çeşitli yerlerde koro eğitimi üzerine program ve davetlerimiz neredeyse kesinleşti. Bunlar çok gurur ve heyecan verici.

"100 Ses Gençlik Korosu Kuruldu."

Peki, gelecek projeleriniz neler?

Mete Gökçe: Şimdilerde 100 Ses Gençlik Korosu adında Türkiye'den bir koro oluşturduk. 21'e yakın Müzik Bölümü öğrencisi bu koroya başvurdu. Bu koro, koro müziğinin eğitim kısmında çok etkili olacak. Yılda iki kere buluşma yapılacak. Kendi içinde eğitimlere, atölyelere devam edeceğiz. Buna; I. Koro Harekâtı diyebiliriz (Gülüyor).

Aynı yapıda da 100 Ses Eğitimciler Korosu var. Bu da Türkiye'de koro şeflerinden, akademisyenlerden ve müzik öğretmenlerinden oluşan bir koro. 3-6 Şubat Ankara'da, büyük ihtimalle Gazi Üniversitesi'nde buluşuyoruz. 4 gün kampa gireceğiz. Daha sonra performanslara başlayacağız. Bu projeme çok büyük reaksiyon geldi. Türkiye'nin ulusal bir koro algısı, ulusal gençlik korosu ve eğitimciler korosu bir araya geliyor. Ben de bu koronun genel sanat yönetmenliğini ve koro şefliğini gerçekleştiriyorum. Ayrıca Türkiye'nin çeşitli yerlerinden 12 bölgesel koro şefi arkadaşım projenin içinde görev alıyorlar. Proje şu anda sivil bir inisiyatif ve gönüllülük ilkesi ile yürüyor ama yakın zamanda bir ev sahibi ortaya çıkacak. Ben çok heyecanlıyım. Ankara'daki buluşmadan sonra onları Çanakkale'ye davet edeceğiz.

"Çanakkale Barış Korosu kuruluyor..."

Çanakkale adına neler var?

Mete Gökçe: Burada dernek oluşumuna gittik. Şu anda Türkiye 7. koro derneği burada kuruldu; Çanakkale Troya Polifonik Korolar Derneği.

Onun başkanlığını yürütüyorum. Bu projede çok değerli kişiler var. Çanakkale'de bir Barış Korosu kurmayı planlıyoruz; Çanakkale Barış Korosu. Ana hedef; Çanakkale'de yaşayan halktan bir koro kurmak, halka şarkı söyletmek. Çanakkale'de savaşmış 13 milletin halk şarkılarını söyleyeceğiz. Başarabilirsek bu koro, 2015 yılında Çanakkale Projesi kapsamında sahne alacak. Ayrıca çocuk, gençlik ve çeşitli yapılarda koro kültürleri için çalışıyoruz.

Bunun yanında yıllar önce Üniversite'de kurduğum ÇOMÜ Polifonik Korolar Topluluğu da çalışmalarını devam ettiriyor, şeflik atölyeleri var. Yurt dışında da bazı projeler olacak. Çalışmalarımıza devam ediyoruz.

Koronuza katılmak isteyen kişilerde ne gibi bir özellikler arıyorsunuz?

Mete Gökçe: Üniversite korosuna katılmak için ciddi bir solfej bilgisi olması gerekiyor, iyi bir ses kültürünün olması gerekiyor. Bahsettiğim üzere oluşturacağımız Çanakkale Barış Korosu gibi herkesin şarkı söyleyebileceği korolar oluşturmamız gerekiyor. Koro müziğine ilgi duyanlar bu koromuza katılabilirler.

"Çanakkale'den destek bekliyoruz."

Eklemek istediğiniz bir şey var mı?

Mete Gökçe: Ben yaptığımız işlerin maddesel değil, içsel olarak yapılması taraftarıyım. Öyle bir sistem olabilmeli ki herkes istediği içselliğe gitsin, o işi yapsın. O zaman daha pozitif bir ülke oluruz diye düşünüyorum. Üniversitemi seviyorum. Buraya ait hissediyorum. Bu aidiyet hissi de yaptığınız çalışmalarda ve bu çalışmaların desteklenmesinde çok etkili oluyor. Röportajımız aracılığıyla başta Üniversite Rektörümüz Prof. Dr. Sedat Laçiner'e, Ana Bilim Dalı başkanlarına çok teşekkür ediyorum.

Sanat alanının desteklenmesi çok çok önemli. Ben iki festivalde de şunu yaşadım; Rektör Hoca'nın konuşmasından sonra bana *"Ne kadar şanslısın ki böyle bir hocan var."* dediler. Çünkü biliyorsunuz özellikle Türkiye'de toplumlar, kurumlar yöneticilerin kültürlerine göre şekilleniyor. Bu da benim için bir şans. Şanslıyım. Burada bu kültürün oluşmasında herkesin katkısı var. İnanıyorum ki gelecek projelerimiz de desteklenecek.



"Bu koro, Çanakkale'nin korosu."

Son olarak Üniversite koromuz Konrul Vocal Ensemble -ki bu isim yaklaşımı bir nicelik ve nitelik, ayrıca özgünlük modelidir- Rektör hocamızın onayı ile oluşmuştur. Koro tamamen Üniversitemizin korosudur. Koromuz ayrıca ben ve Müzik Bölümü öğrencilerimizden oluştuğu için ana bilim dalımızın önemli bir ivmesidir. Koroyla ilgili çok davet alıyoruz. Meselâ bu sene bir Doğu Anadolu turne fikrimiz var. Köy köy gezelim istiyoruz. Yurt dışından teklifler alıyoruz ama yurt dışı denildiği zaman olaya ekonomik boyutlar giriyor, bu konuda biraz şikâyetlerim var. Ayrıca çok önemli bir uluslararası yarışma kültüründen davet aldık. Koromuz internet üzerinden çeşitli ajanslara bağlı. Çok sayıda yarışma ve festival var ama çoğu ticarî ve popülist yaklaşım içinde. Ben sanatsal değeri yüksek bir festival yarışma kültüründe yer almak istiyorum ama maddî desteği çok önemli.

Koro ve festival Çanakkale'nin her anlamda yüzüdür. İki festivalde Çanakkale'ye niteliği yüksek kültürde toplam 1200'e yakın insan geldi. Artık Çanakkale'yi de temsil eden bir etkimiz ve oluşumumuz var. Bu yüzden şehrin diğer dinamiklerinin de biraz desteklemesi gerekiyor. Çünkü siz artık ülkeyi temsil ediyorsunuz. Son olarak belki Avrupa'da bile örnek olacak büyük bir projeye hazırlanıyoruz. Bazı destek sinyalleri almaya başladık. Başarabilirsek Türkiye'ye ve Avrupa'ya ilan edeceğiz ama şimdilik belki olmaz duygusuyla içimde saklıyorum.

Zaman ayırdığınız için teşekkürler.

Mete Gökçe: Ben çok teşekkür ederim.

Yürük Semâî Formundaki Eserlerde Usûl-Vezin Münâsebeti*

» Prof. Dr. Bülent Behlül Altunkeser**

Yürük semâîler, klasik mûsikîde klasik fasılların (takımların) ağır semâîden sonra, sâz semâîsinden evvel okunan son sözlü eseridir. Aynı ismi taşıyan 6 zamânlı yürük semâî usûlünde bestelenmeleri bir kâide olsa da, istisnâî olarak eser içinde farklı usûllere yer verilebilir (Nota 1: Tab'î Mustafa Efendi'nin Hüseynî nakış yürük semâîsinde olduğu gibi). Umûmiyyetle, dîvân şi'rinde gazel formunda yazılmış bir şi'rin, bestekâr tarafından seçilmiş 4 mısrâının ve yine bestekâr tarafından tesbît edilen lâfzî (ey, aman, âh, ba'zân da farklı bir şi'r) ve gayr-i lâfzî terennümlerin bestelenmesiyle vücûde getirilir. Şi'rden seçilen bu 4 mısrâın birinci, ikinci, dördüncü mısrâları ve akabindeki terennümler, ekseriyyetle aynı melodiyle bestelenirken, üçüncü mısrâ (meyân) ve ba'zân da sonrasında gelen terennümler farklı melodiyle bestelenir ve aşağıdaki biçimde şematize edilir;

A (birinci mısrâ) +T (terennüm)
A (ikinci mısrâ) + T (terennüm)
B (üçüncü mısrâ=meyân) +T (terennüm)
A (dördüncü mısrâ) +T (terennüm)

Şi'rin 4 mısrâı nâdir olarak, terennümlere varmadan ya da terennüm sonlarında, tamâmen farklı melodilerle bestelenebilir (Nota 2 ve 3: Tanbûrî Ali Efendi'nin Sûz-i dil ve Sâdullah Ağa'nın Tâhir-bûselik yürük semâîlerinde olduğu gibi).

Yürük semâîlerin besteleniş tarzı farklı olan nakış şekli de vardır. Nakış yürük semâîlerde sıklıkla birinci ve ikinci mısrâ peşpeşe okunur, ara sıra araya kısa terennümler ilâve edilir, ikinci mısrâ sonunda asıl terennümler bulunur. Daha sonra melodisi sıklıkla farklı olan üçüncü mısrâ, melodisi ikinci mısrâyla aynı olan dördüncü mısrâ ve terennümler ta'kîb eder ve aşağıdaki biçimde şematize edilebilir;

A (birinci mısrâ) + B (ikinci mısrâ)
T (terennüm)
C (üçüncü mısrâ) + B (dördüncü mısrâ)
T (terennüm)

Nakış yürük semâîlerin, her bir mısrâının farklı bestelendiği (Nota 4: Dede Efendi'nin Şehnâz yürük semâîsinde olduğu gibi), her mısrâsının ve ayrıca ikinci ve dördüncü mısrâların 3 farklı melodiyle bestelendiği (Nota 5: Dede Efendi'nin Evc-bûselik yürük semâîsinde olduğu gibi) ve gayr-i lâfzî terennümlerle başlayan (Nota 4: Dede Efendi'nin Şehnâz, ayrıca Zekâî Dede'nin Hüzzâm ve A'mâ Kadrî Çelebi'nin Nîkrîz yürük semâîlerinde olduğu gibi) enteresan şekilleri de mevcûddur. Meyânlarda makâm geçkilerine sık rastlanır. Yürük semâî formu repertuarına baktığımızda, Merâgî'ye atfedilen eserlerden günümüze kadar olan vetîrede pek çok eser görmek mümkündür.

Yürük semâîlerin bestelendiği güftelerin, dîvân şi'rlerinden seçilmiş olması, "arûz vezinli" olduğunu göstermektedir. Bu sebeple, usûl-vezin arasında bir münâsebet olup olmadığı hep tartışılmış, müzâkere edilmiştir. Biz de yazımızda esâsen bu bahsi ele aldık. Yürük semâîlerde usûl-vezin münâsebetini incelemek için Merâgî'ye atfedilen eserlerden Münir Nûreddin Selçuk ve çağdaşı olan bestekârlara kadar olan dönemdeki eserler tarandı, notalarına ulaşılabilen bütün eserler incelendi. Hâlen hayâtta olan san'atkârların eserlerine yer verilmedi. Notalar, www.notaarsivleri.com[1], Dârü'l-Elhân Külliyyâtı Nota Arşivi[2] ve Türk Musikisi Vakfı internet sayfasından[3] elde edildi. Ayrıca, Etem Ruhi Üngör'ün "Güfteler Antolojisi"[4]nin de tedkikiyle netîcede, 280 yürük semâî formundaki eser çalışmaya dâhil edildi. İki yüz yetmiş beş eserin arûz vezni tesbît edilebildi, geriye kalan 5 eserin vezni anlaşılamadı.

* Bu yazıda kullanılan imlâ tamamen yazarın kendisine aittir. ** Konya Selçuk Üniversitesi Tıp Fakültesi

> *Yürük semâîlerin bestelendiği güftelerin, dîvân şi'rlerinden seçilmiş olması, "arûz vezinli" olduğunu göstermektedir. Bu sebeple, usûl-vezin arasında bir münâsebet olup olmadığı hep tartışılmış, müzâkere edilmiştir. Biz de yazımızda esâsen bu bahsi ele aldık. Yürük semâîlerde usûl-vezin münâsebetini incelemek için Merâgî'ye atfedilen eserlerden Münir Nûreddin Selçuk ve çağdaşı olan bestekârlara kadar olan dönemdeki eserler tarandı, notalarına ulaşılabilen bütün eserler incelendi. Hâlen hayâtta olan san'atkârların eserlerine yer verilmedi.*

Bu 5 eser şunlardır:

1. *Merâgî'ye atfedilen Rast yürük semâî*
2. *Acemler'e atfedilen Râhat'ül-ervâh yürük semâî*
3. *Hintliler'e atfedilen Muhayyer yürük semâî*
4. *Acemler'e atfedilen Nihâvend- i kebîr yürük semâî*
5. *Osep'in Acem-kürdî yürük semâîsi*

Eserler ilâveten, ilk ve meyân mısrâının başına, "âh" lâfzı alıp almamasına göre de tasnîf edildi ve tekrâr vezin tesbîti yapıldı. Arûz veznine göre yürük semâîlerin güfteleri incelendiğinde, 173'ünün hezec, 50'sinin remel, 18'inin müctes, 8'inin kâmil, 8'inin recez, 7'sinin muzârî, 6'sının ahrep, 3'ünün mütekârip, 2'sinin de serî bahrinde olduğu görüldü (tablo 1).

Tablo 1

Hezec	Remel	Müctes	Kâmil	Recez	Muzârî	Ahrep	Mütekârip	Serî
173	50	18	8	8	7	6	3	2

Bahirler belirlendikten sonra, her bir bahirdeki terkîblerine göre de sınıflandırma yapıldı (tablo 2). Buna göre, **hezec** bahrindeki 173 güftenin 5 ayrı terkîbde olduğu görüldü. Bahir terkîbleri ve eser sayıları aşağıdaki şekildedir.

1. *Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün (159) (Nota 1 ve 2)*
2. *Mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün (6)*
3. *Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün (4) (Nota 6)*
4. *Mef'ûlü mefâ'ilün mef'ûlü mefâ'ilün (2)*
5. *Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün (2)*

Remel bahrindeki 50 güftenin 4 ayrı terkîbde olduğu tesbît edilmiş olup, terkîbleri ve eser sayıları aşağıda yazılmıştır.

1. *Fâ'ilâtün fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilün (24) (Nota 5)*
2. *Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün (20) (Nota 3, 7 ve 9)*
3. *Fâ'ilâtün fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilün (fe'ilün) (5)*
4. *Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün (1)*

Recez bahrindeki 8 güfte 2 ayrı terkîbdedir ve terkîbleri ile eser sayıları aşağıda belirtilmiştir.

1. *Müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün (6)*
2. *Müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün (2)*

Ahrep bahrindeki 6 güfte ise 4 ayrı terkîbde olup, terkîb ve eser sayıları aşağıdadır.

1. *Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'îlü fe'ûl (3) (nota 4)*
2. *Mef'ûlü mefâ'ilün mefâ'îlü fe'ûl (1)*
3. *Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'îlün fa (1)*
4. *Mef'ûlü mefâ'ilün mefâ'îlün fa (1)*

Ayrıca, **müctes, kâmil, muzârî, mütekârip** ve **serî** bahirlerindeki güftelerin tamâmının birer terkîbde olduğu tesbît edilmiş ve terkîbleri ile eser sayıları aşağıda yazılmıştır.

1. **Müctes**: *Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün (18)*
2. **Kâmil**: *Mütefâ'ilün fe'ûlün mütefâ'ilün fe'ûlün (8) (nota 8)*
3. **Muzârî**: *Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün (7)*
4. **Mütekârip:** *Fa'ûlün fa'ûlün fa'ûlün fe'ûl* (3)
5. **Serî:** *Müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün* (2)

Rakamlardan anlaşıldığı gibi yürük semâîlerde en sık kullanılan arûz vezni hezec bahri, en sık kullanılan terkîb de, bu bahrin *"Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün"* kalıbıdır. Bunu, remel ve müctes bahirleri ta'kîb etmektedir. Ayrıca bu formda, 9 farklı bahir ve 20 ayrı terkîbde güftelerin seçildiği görülmektedir. Güfteler Antolojisi'nde gördüğümüz, fakat notasına ulaşamadığımız Baba Râşid'e atfedilen, recez bahrinin farklı bir terkîbi olan *"müstef'ilâtün müstef'ilâtün"*

kalıbındaki bir güfteden bestelendiği gözüken Rast yürük semâî ve mûsikîsi günümüze ulaşamamış olma ihtimâli olan âsâr da düşünüldüğünde, yürük semâî formundaki eserlerin güftelerinde en azından terkîb sayısı daha da artabilecektir.

Tablo 2

Hezec (173)	*1. Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün (159)*
	2. Mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün (6)
	3. Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün (4)
	4. Mef'ûlü mefâ'ilün mef'ûlü mefâ'îlün (2)
	5. Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün (2)
Remel (50)	*1. Fâ'ilâtün fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilün (24)*
	2. Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün (20)
	3. Fâ'ilâtün fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilün (fe'ilün) (5)
	4. Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün (1)
Recez (8)	*1. Müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün (6)*
	2. Müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün (2)
Ahrep (6)	*1. Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'îlü fe'ûl (3)*
	2. Mef'ûlü mefâ'ilün mefâ'îlü fe'ûl (1)
	3. Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'îlün fa (1)
	4. Mef'ûlü mefâ'ilün mefâ'îlün fa (1)
Müctes	*1. Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün (18)*
Kâmil	*1. Mütefâ'ilün fe'ûlün mütefâ'ilün fe'ûlün (8)*
Muzârî	*1. Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün (7)*
Mütekârip	*1. Fa'ûlün fa'ûlün fa'ûlün fe'ûl (3)*
Serî	*1. Müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün (2)*

Şu hâlde, yürük semâîlerde usûl-vezin münâsebeti olduğunu söylemek, ilk bakışta mümkün gözükmüyor. Nitekim bu husûsta ciddî araştırmalar yapan Hüseyin Sadettin Arel; *"Musiki usulleri ile aruz vezinlerindeki bu benzerlik devam etmiyor. İleriye doğru adımlar atıldıkça yabancılığın başladığı ve her iki düzüm yolunun büsbütün ayrıldığı görülmektedir. Gerçi bazı musiki kitaplarında (mesela Meragalı Abdülkadir'in Cami-ul-elhan'ında onbirinci babın birinci faslına bakılabilir) aruz vezinlerinin musiki usulleri ile sıkı münasebeti bulunduğuna dair sözlere tesadüf ediliyorsa da realite bu sözleri teyid eder mahiyette değildir."*[5] diyerek, sâdece bizim incelediğimiz yürük semâîlerde değil, hiçbir form ve usûlde, usûl-vezin münâsebeti olmadığını ifâde ediyor. Arel, hattâ, bu vaziyyetin bir şans olduğunu belirterek, böylece mûsikînin yek-nesaklıktan kurtulmuş olduğunu da[5] ifâde ediyor. Bülent Aksoy da, Arel'e atıfta bulunarak, *"2 zamanlı nim sofyan, 3 zamanlı semai, 4 zamanlı sofyan, 5 zamanlı Türk aksağı, 6 zamanlı yürük semai, 7 zamanlı devr-i hindi ile devr-i turan, 8 zamanlı müsemmen, aksak, evfer, oynak, raks aksağı, 10 zamanlı aksak semai, ceng-i harbi, lenk fahte, 11 zamanlı tek vuruş, 12 zamanlı frenkçin, nim çember, ikiz aksak, 13 zamanlı nim evsat, 14 zamanlı devr-i revan, 15 zamanlı raksan usulleri ile zaman birimi sayısı bakımından bu usullere en uygun olduğu düşünülebilecek vezin kalıplarının karşılaştırıldığını, adı geçen usullerden bir tanesinin bile aruz kalıplarından herhangi birine tamamıyla uymadığının gösterildiğini"*[6] belirtiyor. Aksoy, ilâveten, *"Musiki usullerinin aruz kalıplarına denk düştüğünü kanıtlamaya çalışmak bir "tarih yanılgısından (anachronism) başka bir şey değildir bugün"*[6] diyor. Arel ve Aksoy'un kanâatlerine baktığımızda, esâsen, "her bir usûl darbına muhakkak sûrette isâbet eden bir tef'ile olduğu şeklindeki" bir usûl-vezin münâsebeti olamayacağını görmekteyiz. Nitekim terennümlerde (bi'l-hâssa gayr-i lâfzî) gerçekten de bu münâsebet yoktur. Bununla birlikte, gayr-i lâfzî terennümlerin günümüze ne kadar doğru aktarıldığı da meçhûldür. Bu görüşlere mukâbil, Cinuçen Tanrıkorur, yürük semâîleri de hâvî, esâsen küçük usûllü eserlerden müteşekkil 600 civârındaki âsârı çalıştığı bir makâlesinde[7], usûl-vezin münâsebetinin olduğunu kat'î bir dille ifâde ederek *"arûz vezinleriyle Türk mûsikîsi usûlleri arasındaki münâsebetin çok açık şekilde isbatlandığını, 600 yerine 1000 veya daha fazla eser üzerinde yapılacak bir araştırmanın bu oranları az-çok değiştirebileceğini, ancak en geniş bir araştırmayla dahi, söylediklerimizin tamamen tersini ortaya koyacak oranların bulunabileceğini sanmadığını"*[7] belirtiyor. Ancak Tanrıkorur, usûllere göre kullanılan vezin nisbetlerini verdiği bu yazısında, usûl-vezin münâsebeti olduğuna dâir bir delîl de gösteremiyor. Makâle incelendiğinde, kat'î bir münâsebetten ziyâde, ba'zı usûllerde ba'zı vezinlerin nisbeten sık olduğu, şeklinde bir temâyül görülüyor. Bütün bunların ötesinde, müessis bestekâr ve nazariyyâtçımız Merâgî, usûl-vezin münâsebetinin olduğunu ifâde ediyor.

Merâgî'ye atfedilen eserlerden XX. asır ortalarına kadar muhtelif arşivden notalarına ulaşılan ve görebildiğimiz kadarıyla literatürdeki sayıca en büyük olan ve sâdece yürük semâîleri hâvî 280 eseri tedkik ettiğimiz çalışmamız ise, 9 bahir ve 20 ayrı terkîbde güftenin kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca, en sık kullanılan bahrin hezec bahri (173), en sık kullanılan terkîbin de, *"Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün (159)"* olduğunu görmekteyiz. Bu istatistik, bize yürük semâîlerde mezkûr terkîbe kuvvetli bir temâyül (% 57) olduğunu göstermektedir. Çalışmamızda, remel bahrinin ikinci ve bu bahrin *"Fâ'ilâtün*

fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilün (24)" ve *"Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün (20)"* terkîblerinin ikinci ve üçüncü sıklıkta kullanıldığını da görüyoruz.

Mısrâ başlarındaki "âh" lâfzı?

Buraya kadar yazdıklarımız, eserlerin sâdece güftelerini esâs alarak yapılan bir incelemeydi. Halbuki, ba'zı eserlerde, mısrâ başlarında güftede olmayan bir "âh" lâfzı görülmektedir. Bununla alâkalı az da olsa fikir beyân edilmiş, umûmiyyetle de bu sözün "esere hazırlık" kasdıyla yerleştirildiği ifâde olunmuştur. Eserleri mısrâ başlarında "âh" lâfzı olup olmamasına göre tasnîf ettiğimizde şu vaziyyetle karşılaştık:

Hezec bahri

1. *"Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün"* terkîbindeki 159 yürük semâînin sâdece biri (Dede Efendi'nin Tarz-ı Cedîd) mısrâ başlarında "âh" sözü alıyor.
2. *"Mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün"* terkîbindeki 6 yürük semâînin hiçbirinin mısrâ başlarında "âh" sözü yok.
3. *"Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün"* terkîbindeki 4 yürük semâînin hiçbirinin mısrâ başlarında "âh" sözü yok.
4. *"Mef'ûlü mefâ'îlün mef'ûlü mefâ'îlün"* terkîbindeki 2 yürük semâînin hiçbirinin mısrâ başlarında "âh" sözü yok.
5. *"Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün"* terkîbindeki 2 yürük semâînin hiçbirinin mısrâ başlarında "âh" sözü yok.

Remel bahri

1. *"Fâ'ilâtün fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilün"* terkîbindeki 24 yürük semâînin 12'si mısrâ başlarında "âh" sözü alırken diğer yarısı almıyor.
2. *"Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"* terkîbindeki 20 yürük semâînin sâdece biri (Tanbûrî Ali Efendi'nin Nişâbur) mısrâ başlarına "âh" sözü almazken 19'u alıyor.
3. *"Fâ'ilâtün fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilün (fe'ilün)"* terkîbindeki 5 yürük semâînin sâdece biri mısrâ başlarına "âh" sözü almazken 4'ü alıyor.
4. *"Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün"* terkîbindeki 1 yürük semâî (Dellâlzâde'nin Isfahân) mısrâ başlarına "âh" sözü alıyor (bu eserin vezni meyâna göre tesbît edilmiştir).

Diğer terkîblerdeki yürük semâîler incelendiğinde, kâmil bahrindeki bütün eserlerin mısrâ başlarına "âh" sözü aldığı, buna mukâbil recez, ahrep, müctes, muzârî, mütekârip ve serî bahrindeki hiçbir eserin mısrâ başlarına "âh" sözü almadığı tesbît edilmiştir. Sayılardan da anlaşılacağı gibi "âh" lâfzıyla başlayan eser, çok daha azdır. Bu sebeple "âh" sözüyle esere girişin, hazırlık gâyesi taşımadığını düşünmekteyiz.

O hâlde sebep nedir? Dikkat çekici şekilde kâmil bahrindeki yürük semâîlerin hepsi ve *"Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"* terkîbindeki eserlerin biri hâriç tamâmı, belki de bir başka ifâdeyle iki açık heceyle başlayan eserler, başlarına muhakkak "âh" terennümü almaktadır.

Şimdiye kadar usûl-vezin münâsebetini araştıran çalışmalarda, mısrâ başlarındaki terennümler vezne dâhil edilmemiş, sâdece asıl güfteden hareketle efkâr beyân edilmiştir. Biz, başında muhakkak "âh" lâfzı olan güftelerde buna göre vezin tesbîti yaptık ve şu enteresan netîceleri bulduk;

1. **Kâmil bahri:** *"Mütefâ'ilün fe'ûlün mütefâ'ilün fe'ûlün"* terkîbi, başına "âh" lâfzı alınca, son hece açıkta kalmış olmakla birlikte, **recez** bahrindeki *"Müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün"* terkîbine değişiyor (Nota 8).
2. **Remel bahri:** *"Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"* terkîbi, başına "âh" lâfzı alınca, **recez** bahrindeki *"Müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün"* terkîbine değişiyor (Nota 9).

Açıkça görüldüğü gibi, mezkûr iki bahir yürük semâîlerde kullanılmış olmasına rağmen, gerçekte bu formun vezni değildir. "Âh" lâfzının gelmesiyle, yürük semâîlerde güfteyle başlayan recez bahrinin iki ayrı şekline değişmiştir. Tanbûrî Ali Efendi'nin Nişâbur yürük semâîsindeki tasarrufu ise îzâh edemedik. Ancak, bu eserin ikinci ve dördüncü mısrâlarına âit veznin, mısrâ başlarında "âh" sözü alıp almamasına göre yarı yarıya nisbetinde bulduğumuz remel bahrinin *"Fâ'ilâtün fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fâ'ilâtün (fe'ilâtün) fe'ilün"* terkîbinde olduğunu da belirtmek isteriz.

Mısrâ başlarındaki "âh" lâfzının vezne nasıl te'sîr ettiğini ve rastgele kullanılmadığını, iki enteresan emsâlle gösterelim. Bunlardan ilki Dellâlzâde İsmâil Efendi'nin Müsteâr nakış yürük semâîsi (Nota 6), ikincisi ise Hâfız Rif'at Molla'nın Bûselik-aşîrân nakış yürük semâîsidir (Nota 7). Evvelâ, şu kâideden bahsetmek gerekir ki, yürük semâî veyâ diğer klasik formlu eserlerde mısrâ başlarının hepsinde "âh, yâr, âh yâr" gibi lâfzî terennümler ya vardır, ya da hiçbirinde yoktur. Müsteâr yürük semâînin güftesinin vezni esâsen *"Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün"*dür. Ya'nî, düşüncemize göre mısrâ başlarında "âh" olmamalıdır. Ancak eser "âh" sözüyle başlamaktadır. Dikkat

edildiğinde, ilk mısrâın ilk tef'ilesi *"mefâ'îlün"* değil, *"sana dil mâ = fe'ilâtün"*dür. Dolayısıyla "âh" ile başlamalıdır. İkinci mısrâın ilk tef'ilesi *"gönüldür bu = mefâ'îlün"* olup, başında bir söz olmamalıdır. Nitekim, Dellâlzâde'nin bu nefis eserinde kuvvetli teâmül, belki de kâidelerin dışında, ilk tef'ilelerin farklı olması sebebiyle, birinci mısrâ "âh" ile başlarken, ikinci mısrânın başında terennüm yoktur. Bûselik-aşîrân yürük semâînin güftesinin vezni ise esâsen *"Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"*dür. Dolayısıyla, mısrâ başlarına "âh" lâzımdır. Ancak ikinci mısrânın ilk tef'ilesi *"fe'ilâtün"* değil, başına yarı yarıya nisbette terennüm aldığını gördüğümüz *"fâ'ilâtün"*dür. Bestekâr bu eserinde zemîn ve meyânın başına "âh" getirmişken, ikinci mısrâyı terennümsüz başlatmıştır. Yürük semâî repertuarında, görebildiğimiz kadarıyla bu iki eser istisnâîdir ve zannımızca yukarıda îzâh ettiğimiz esbâba müsteniddir.

Hezec bahrine tekrâr dönecek olursak, evvelden de belirttiğimiz gibi yürük semâîlerde 5 ayrı terkîbiyle en sık kullanılan vezin kalıbıdır. Bu 5 ayrı terkîbde bestelenmiş 173 eserden sâdece Dede Efendi'nin Tarz-ı cedîd yürük semâîsi mısrâ başlarına "âh" sözü almış. İlâveten, güftelerinde yine bu bahrin *"Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün"* terkîbinin kullanıldığı Zekâî Dede'nin Tâhir yürük semâîsi mısrâ başlarına başka eserlerde hiç görmediğimiz "âhı" lâfzını, Mîr Mustafa'nın elimizdeki tek eseri olan Isfahânek yürük semâîsi ise yine mısrâ başlarına şaşırtıcı bir şekilde "cânâ" terennümünü almış. Tâhir yürük semâîde "âhı" lâfzını vezne dâhil ettiğimizde, güftenin vezni *"Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün"*den, bir hece açıkta kalmakla birlikte, yürük semâîlerde mısrâ başlarında hem terennümlü hem de terennümsüz kullanılabildiğini gördüğümüz *"Fâ'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"* kalıbına dönüyor, dolayısıyla düşündüğümüz tez değişmiyor. Bununla birlikte, "usûl taktî'ini hedefleyen" (âh sözünü âhı şeklinde okumak) bir okumadan da bahsedilebilir. Ancak, Dede Efendi'nin Tarz-ı cedîd ve Mîr Mustafa'nın Isfahânek yürük semâîlerindeki tasarrufu bu şekilde îzâh edemiyoruz. Güftesinde hezec bahrinin *"Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün"* kalıbının kullanıldığı bir yürük semâî (Selîm-i Sâlis'in Şevk u tarâb) daha bizi düşündürdü. Nota arşivlerinde mısrâ başlarında "âh" lâfzının olduğu bu eser, Kânî Karaca tarafından da zemîn ve meyânın başlarına "âh" sözü getirilerek okunmuştur. Ancak, "Türk Musikisi Vakfı" nota arşivinde bu eserin "Osmanlıca" notasına baktığımızda, mısrâ başlarında "âh" sözünün olmadığını gördük. Kanâatimizce, lâhnî (melodik) yapı incelendiğinde de "âh" sözleri, eserde "fazlalık" hissi telkîn etmektedir.

Kâmil bahri üzerine:

Klasik âsâr repertuarı incelendiğinde güftelerde nisbeten az kullanılmış olan bu nâ-dîde bahrin "*Mütefâ'ilün fe'ûlün mütefâ'ilün fe'ûlün"* kalıbı, bir inceliği de içinde barındırıyor. Yürük semâîlerde 8 def'a kullanıldığını gördüğümüz bu kalıptaki eserlerin tamâmı nakış yürük semâî şeklindedir. Tamâmı, evvelden de bahsettiğimiz gibi mısrâ başlarında "âh" lâfzını bulundurur. Ayrıca hepsinde kalıbın yarısı"-*Mütefâ'ilün fe'ûlün",* mısrâ başlarında melodik olarak tekrâr edilmiş. Ba'zılarında da (Dede Efendi'nin Acem-aşîrân, Hisâr-bûselik, Şevk-efzâ yürük semâîleri) birinci, ikinci, hattâ meyânın ilk yarısında melodik tekrârlar, farklı nağmelerle yapılmış. Bunların ötesinde, emsâlsiz bir nümûneyi yine Dede Efendi'nin Hicâz yürük semâîsinde (Nota 8) görüyoruz. Bu eserde mısrâ başlarındaki melodik tekrârların yanı sıra, meyânın her iki yarısı da hem melodik olarak tekrâr edilmiş hem de farklı nağmelerle bestelenmiş. Benzer husûsiyyetleri nakış olmamaları kaydıyla, aynı kalıbın kullanıldığı ağır semâîlerdeki aksak semâîlerde de (Ebûbekir Ağa'nın Beste-Isfahân ve Hâfız Post'un Rehâvî ağır semâîlerinde görüldüğü gibi) görüyoruz. Bu tesbîtler bizde, "*Mütefâ'ilün fe'ûlün mütefâ'ilün fe'ûlün"* kalıbının kullanıldığı ağır ve yürük semâîlerde," bir kâideye işâret ediyor" düşüncesini uyandırmaktadır.

Çalışmamızdan çıkan ana netîceler şunlardır:

1. İlk kez, Merâgî'ye atfedilen eserlerden XX. asır ortalarına kadar olan vetîredeki notalarına ulaşılan yürük semâîlerin tamâmının (vezni tesbît edilemeyen 5 eser hâriç) arûz vezinleri belirtildi ve usûl-vezin münâsebetleri incelendi.
2. Ba'zı vezinlerle kuvvetli birliktelik görüldü (hezec bahri).
3. Eser başlarındaki "âh" lâfzının vezni nasıl değiştirdiği gösterildi.
4. Kâmil bahrindeki eserlerin müşterek husûsiyyetleri gösterildi.
5. Yürük semâîlerde yapı i'tibâriyle ta'rîf edilen kalıplar hâricinde istisnâların olduğu gösterildi.

Kaynaklar:

1. www.notaarsivleri.com internet sayfası, 2009/2013.
2. Dârü'l Elhân Külliyyâtı Nota Arşivi, İstanbul.
3. Türk Musikisi Vakfı internet sayfası, 2012.
4. Üngör, Etem Ruhi, **Türk Musikisi Güfteler Antolojisi 1-2,** İstanbul, 1981.
5. Arel, Hüseyin Sadettin, *"Arûz Vezinleri ve Musiki Usulleri",* Musiki Mecmuası, 1.6.1951/40; 1.7.1951/41; 1.9.1951/43.
6. Aksoy, Bülent, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, Pan Yayıncılık:131; İstanbul, Haziran, 2008.
7. Tanrıkorur, Cinuçen, **Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi**, Dergâh Yayınları; İstanbul, 2013.

Nota 1



Nota 1: *Yürük semâîlerde çok nâdir de olsa usûlün değiştiğini görüyoruz.*

Nota 2



Nota 2: *Terennümlere varmadan zemînin tamâmen farklı nağmelerle bestelendiğini görüyoruz.*

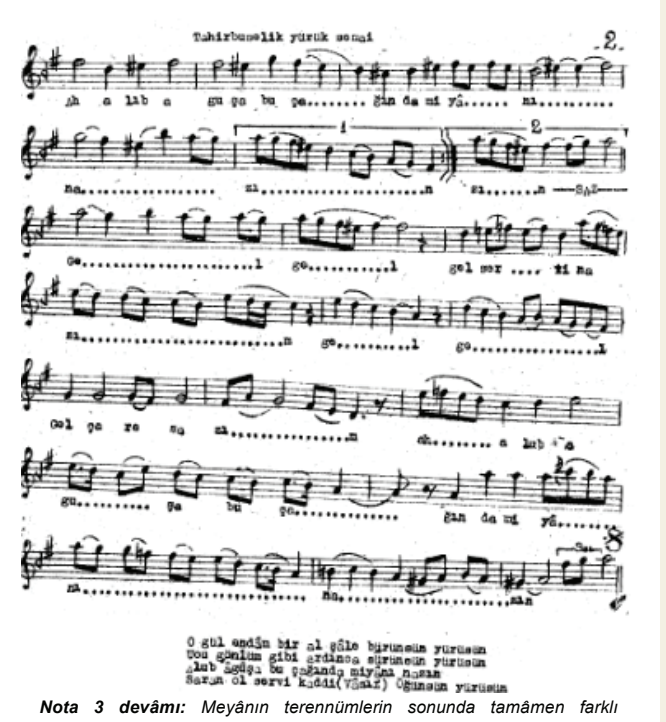


Nota 2 devâmı: *Terennümlere varmadan meyânın tamâmen farklı nağmelerle bestelendiğini, ayrıca "Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün" terkîbindeki güftenin mısrâ başlarına "âh" lâfzı almadığını görüyoruz .*

Nota 3



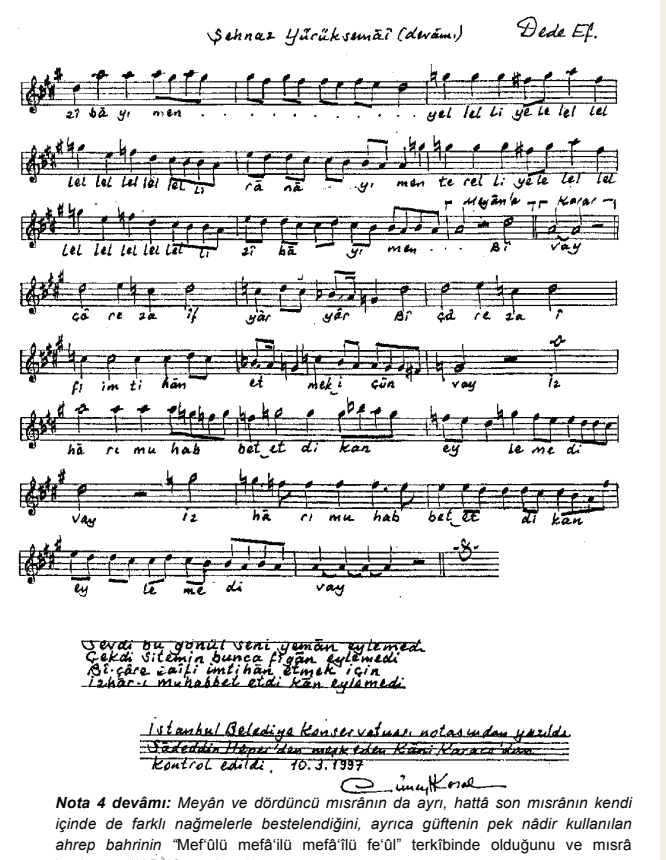
Nota 3: Terennümlerden sonra zemînin tamâmen farklı nağmelerle bestelendiğini görüyoruz.



Nota 3 devâmı: *Meyânın terennümlerin sonunda tamâmen farklı nağmelerle bestelendiğini, ayrıca "Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" terkîbindeki güftenin, mısrâ başlarına "âh" lâfzı aldığını görüyoruz.*

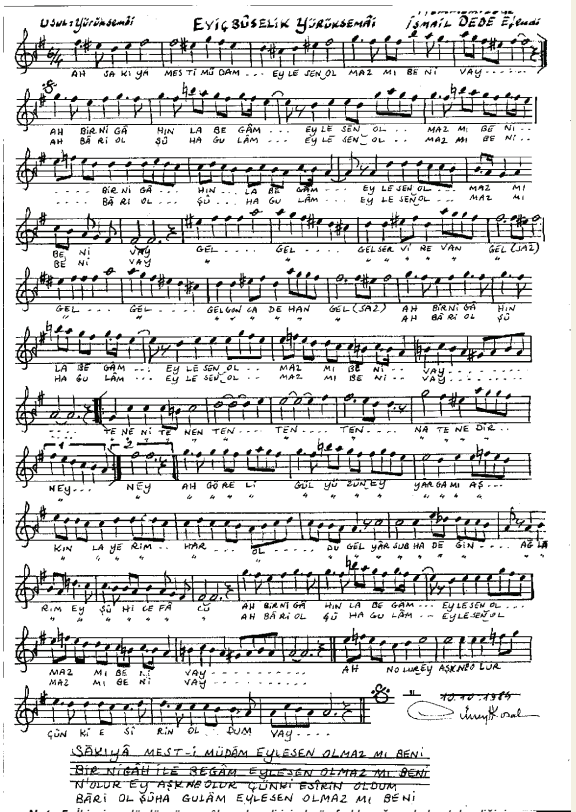
Nota 4





Nota 4 devâmı: *Meyân ve dördüncü mısrânın da ayrı, hattâ son mısrânın kendi içinde de farklı nağmelerle bestelendiğini, ayrıca güftenin pek nâdir kullanılan ahrep bahrinin "*Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûl" terkîbinde olduğunu ve mısrâ başlarının "âh" lâfzını almadığını görüyoruz.

Nota 5



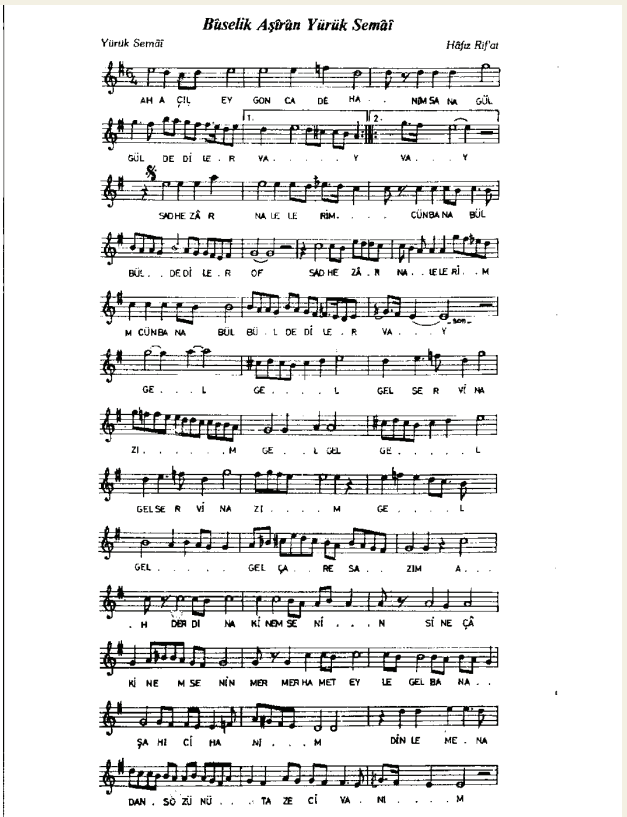
Nota 5: *İkinci ve dördüncü mısraların kendi içinde üç farklı nağmeyle bestelendiği, güftenin remel bahrinin "Fâ'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"terkîbinde olduğunu ve mısrâ başlarında "âh" lâfzı olduğunu görüyoruz. Bu terkîbde 24 yürük semâî mevcûddur ve 12'si mısrâ başlarında "âh" lâfzı alırken, diğer yarısı almamaktadır.*

Nota 6



Nota 6: *Güftenin asıl vezni "Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün"dür, dolayısıyla başında "ah" lâfzı olmamalıdır. Ancak ilk mısrâ, "sana dil mâ = fe'ilâtün" heceleriyle başlıyor, başta âh" olmalıdır. Nitekim, ilk mısrâ "âh" lâfzıyla başlarken, ikinci mısrâ başında görülmemektedir.*

Nota 7



Nota 7: *Birinci mısrâ remel bahrinin "Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" terkîbindedir ve "âh" lâfzı vardır. İkinci mısrâ "Fâ'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" terkîbindedir, başında "âh" lâfzı yoktur. Metinde de bahsettiğimiz gibi, bu kalıptaki eserler yarı yarıya dağılıyordu.*

Nota 8



Nota 8: *Evvelki makâlelerde gördüğümüz gibi mısrâ başlarındaki "âh"sözünü vezne dâhil etmedik. Eserde ayrıca her mısrânın ilk yarısının, müzikal olarak tekrâr edildiğini, ikinci mısrânın ikinci yarısının da ayrıca, farklı nağmelerle tekrârlandığını görüyoruz.*



Dil : Gönül
Şeydâ : Sevgiden aklını kaybetmiş. Divâne, Tutkun.
Bezm : Konuşma yiyip içme meclisi.
Ayş : Yiyip içme, Zevk, safâ.
Vuslat : Sevdiğine kavuşma, ulaşma. Bitişme.
Ehl : Yabancı olmayan, alışık olduğumuz. " Dost, sahip, mensup. Usta
İhyâ : Diriltmek. Yeniden hayata kavuşturmak. Canlandırmak.
Nihâl : Fidan, taze sürgün.
Vasl : Âşığın sevdiğine kavuşması. Kavuşmak.
Şeydâ : Münasib, lâyık, yaraşır.
Andelîb : Bülbül. seher kuşu.

| ü cânım etti şeydâ
Yine bezm-i ayş-ı vuslat edip ehl-i aşka ihyâ
Aman ey gül-i nihâlim beni eyle vasla şeydâ
Sana cân ü dil fedâdır gönül andelîb-i güyâ.

Vezni : Mütefâilün / feâlün / mütefâilün / feâlün

Nota 8 devâmı: *Meyân ve son mısrânın vezni görülüyor. Ayrıca, meyânın her iki yarısının farklı nağmelerle tekrârlandığını ve son mısrânın ilk yarısının, ilâveten, son mısrânın kendi içinde farklı nağmelerle tekrâr edildiğini görüyoruz.*

Nota 8-2



Nota 8 vezin değişmiş hâli: *"Âh" sözünü vezne dâhil ettikten sonra, kalıbın, yürük semâîlerin terennümsüz başladığı recez bahrinin "Müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün"* terkîbine değiştiğini görüyoruz.



Dil : Gönül
Şeydâ : Sevgiden aklını kaybetmiş. Divâne, Tutkun.
Bezm : Konuşma yiyip içme meclisi.
Ayş : Yiyip içme, Zevk, safâ.
Vuslat : Sevdiğine kavuşma, ulaşma. Bitişme.
Ehl : Yabancı olmayan, alışık olduğumuz. " Dost, sahip, mensup. Usta
İhyâ : Diriltmek. Yeniden hayata kavuşturmak. Canlandırmak.
Nihâl : Fidan, taze sürgün.
Vasl : Âşığın sevdiğine kavuşması. Kavuşmak.
Şeydâ : Münasib, lâyık, yaraşır.
Andelîb : Bülbül. seher kuşu.

Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım etti şeydâ
Yine bezm-i ayş-ı vuslat edip ehl-i aşka ihyâ
Aman ey gül-i nihâlim beni eyle vasla şeydâ
Sana cân ü dil fedâdır gönül andelîb-i güyâ.

Vezni : Mütefâilün / feâlün / mütefâilün / feâlün

Nota 8 devâmı, vezin değişmiş hâli: *"Âh" sözünü vezne dâhil ettikten sonra, kalıbın, yürük semâîlerin terennümsüz başladığı recez bahrinin "Müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün"* terkîbine değiştiğini görüyoruz.

Nota 9



Nota 9: *Evvelki makâlelerde gördüğümüz gibi mısrâ başlarındaki "âh"sözünü vezne dâhil etmedik.*



Nota 9 devâmı: *Evvelki makâlelerde gördüğümüz gibi mısrâ başlarındaki "âh"sözünü vezne dâhil etmedik (meyân ve son mısrâ).*

Nota 9-2



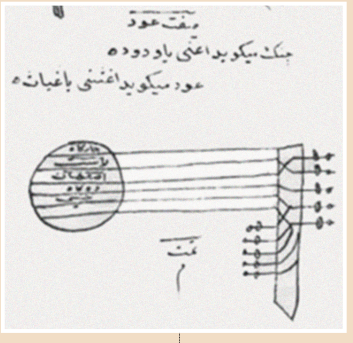
Nota 9 vezin değişmiş hâli: *"Âh" sözünü vezne dâhil ettikten sonra, kalıbın, yürük semâîlerin terennümsüz başladığı recez bahrinin "Müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün"* terkîbine değiştiğini görüyoruz.



Nota 9 devâmı, vezin değişmiş hâli: *"Âh" sözünü vezne dâhil ettikten sonra, kalıbın, yürük semâîlerin terennümsüz başladığı recez bahrinin "Müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün"* terkîbine değiştiğini görüyoruz.

SÂFİYÜDDİN ABDÜLMÜ'MİN URMEVÎ

M. Sadreddin ÖZÇİMİ *



"Sâfiyüddin Abdülmü'min Urmevî", "Urmiyeli Sâfiyüddin", "İbn-i Fâhir'ül Urmevî", "Sâfiyüddin Abdülmü'min bin Yusuf bin Fâhir" gibi değişik isimlerle anılan Türk mûsikîsinin bu ünlü nazariyatçısının doğum tarihi bilinmiyor. Takrîben 70 yaşlarında 1294 senesinde İsfahân'da vefat etmiştir. Ailesi "Rizâiyeli" olmakla birlikte, doğum yeri kesin olarak bilinemiyor. Ailesinin (bugün Riâziye olarak bilinen Azerbaycan'ın Urmiye kentinden gelme Türk asıllı olarak) o zamanın kültür ve sanat beldesi olan Bağdat'a göç etmesi Sâfiyüddin'in Bağdat'ta doğma ihtimalini akla getirmektedir. Bugün bu, hâlâ tartışma konusudur.[1]

Son Abbâsi halifesi Mu'tasım'ın (Ölm. 1258) musâhipliğinde bulunuşundan daha önceki yıllarına ait hayat hikâyesi karanlıktır. Mükemmel bir tahsil gören Sâfiyüddin, Bağdat sarayında mûsikîşinas ve ud sanatçısı olarak çalışırken, aynı zamanda halifenin ünlü kütüphanesinin idaresine bakan ve müstensihliğini yapan Urmevî, yılda 5000 dinar gibi bir ücretle çalışıyordu. Ancak Moğol imparatoru Hülâgû'nun 1258 yılında Bağdat'ı istilâsı ile her şey bitmiş, halife öldürülmüş, şehir yerle bir edilmiş, kütüphane yakılıp yıkılmış ve bütün kitaplar Dicle nehrine dökülmüştü. Bu karışık günlerde Sâfiyüddin, yeni hükümdarın huzurunda ud çalıp mûsikî icra etmiş ve mûsikîşinaslığı sayesinde hayatını ve servetini kurtarmıştır. Bu meyanda eski saygınlığını tekrar kazanmış ve tahsîsâtı da 10.000 dinara çıkartılmıştır. Bu hizmetlerinin yanında İlhanlılar'ın baş veziri Cüveynî'nin iki oğlu Bahaddin Muhammed (Ölm. 1279) ile Şemseddin Harûn (Ölm. 1286)'un hocalığını yapıyordu. Bu görevlerinden başka Şemseddin ve Alâaddin Cüveynî'lerin ısrarı ile "İnşâ Divânı"na getirildi. Sonra Bahaddin Muhammed Isfahan valisi olunca onunla birlikte Isfahan'a gitti (1265). Sâfiyüddin'in gençliğinden itibaren bolluk içinde geçen hayatı, 1284'te Cüveynî ailesinin çöküşüyle değişmiş ve ömrünün son zamanlarını maalesef sıkıntı ve açlık içinde geçirmiştir. 300 dinarlık bir borç için kapatıldığı hapishane köşesinde vefat etmiştir. (1294)

Elde bulunan eserleri, kütüphaneciliği ve diğer görevleri düşünülecek olursa, büyük bir müellif olduğu anlaşılır.

Yakut ve İbn-i Mukle ayarında bir hattat olan Sâfiyüddin'in bu bâbda eseri günümüze gelmemiştir.[2]

İbn-i Tağribirdî ve İshâk el-Mavsilî'den sonra gelmiş en büyük nazariyatçıdır.[3] İleri sürdüğü fikirler için, Sir C. Hurbert H. Parry, "Asla düşünülemeyecek bir ses dizisidir." diyor. Dr. Helmholtz ise "Pitagoros sisteminin esaslı bir şekilde geliştirilmişidir." diyor.[4]

Sâfiyüddin, aslında sistematik nazariyatın ilk kurucusudur. Eş-Şerefiyye adlı kitabına, "Fârâbî'nin eserinin kısaltılmışı" diyenler olmuşsa da bu yanlıştır. Zîra Sâfiyüddin, Fârâbî'nin fikirlerinin karşısındadır.[5]

Sâfiyüddin'in bu kitabı, Irak genel valisi Şemseddin Cüveynî'nin 1286'da ölen oğlu Şerafeddin Harûn Cüveynî adına yazdığı söylenir.

Türk mûsikîsi nazariyesi açısından Sâfiyüddin'in kitapları hakiki birer kaynak teşkil etmiştir. Kendisinden sonraki müelliflerin yazdığı Edvârlar hep onun sistemi esas alınarak yazılmıştır.

* Kültür ve Turizm Bakanlığı İst. Dev. Türk Müziği Arş. Uyg. Topluluğu Sanatçısı.

“Sâfiyüddin, “Ebced” notası kullanarak eserler bestelemiş olup elimizde ona ait yegâne eseri “Nevrûz Remel Beste” sidir. Mûsikîmizin en eski örneğidir. Sâfiyüddin Urmevî, “Ortadoğu’nun zarlinosu” unvanını da alarak Türk mûsikîsi ses sistemini ilk kez bilimsel olarak belgeleyen insandır. Kitâb’ül-Edvâr’ında makamları 15 fasla ayırarak incelemiştir. Mûsikî âletlerinden santur, nüzhe gibi sazları, Isfahan’da bulunduğu sırada icat ettiği söylenir. Sâfiyüddin’in icat ettiği sazlara lavtayı da ekleyenler olmuşsa da, bu konuda bir kaynak gösterememişlerdir.”



Bu meyanda, onun kitaplarına değişik mûsikîşinaslar tarafından defalarca şerh yazılmıştır. Bu şerhleri ve şârihlerini daha sonra zikredeceğiz. Hâl böyle iken, asrımızda bazı mûsikîşinaslar, Fârâbî ve onun mûsikî nazariyelerine bugün “ölü nazariyeler” gözü ile bakmaktadır. [6]

Sâfiyüddin, “Ebced” notası kullanarak eserler bestelemiş olup elimizde ona ait yegâne eseri “Nevrûz Remel Beste” sidir. Mûsikîmizin en eski örneğidir.[7] Sâfiyüddin Urmevî, “Ortadoğu’nun zarlinosu” unvanını da alarak Türk mûsikîsi ses sistemini ilk kez bilimsel olarak belgeleyen insandır. Kitâb’ül-Edvâr’ında makamları 15 fasla ayırarak incelemiştir. Mûsikî âletlerinden santur, nüzhe gibi sazları, Isfahan’da bulunduğu sırada icat ettiği söylenir.[8] Sâfiyüddin’in icat ettiği sazlara lavtayı da ekleyenler olmuşsa da, bu konuda bir kaynak gösterememişlerdir.[9]

Sâfiyüddin Urmevî, hayatının tamamını Abbâsiler içinde geçirmesi ve o günün bilim dilinin Arapça olması sebebiyle eserlerini pek tabiî olarak Arapça yazmıştır.

Eserlerinden:

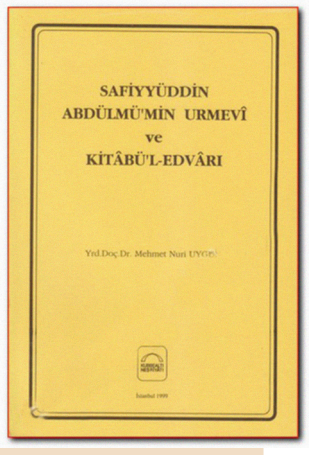
Risâletü’ş-Şerefiyye’yi 1252 yılında Şemseddin Cüveynî’ye ithaf ettiği söylendiği halde,[10] herhangi bir kaynak gösteremeden Şerâfeddin Hârûn’a sunduğunu iddia edenler de vardır. Diğer kitabı olan Kitâb-ül Edvâr isimli nazariye kitabında birçok şerhler yazılmıştır. Bu eser:

-Şıhâbeddin Abdullah Sayrâfî
-Hasan Kâşânî (XIV. yy.)
-Fahreddin Muhammed Hocendî
-Lütfullah Semerkândî
-Abdülkadir Merağî (1360?-1435)
-Ahmed oğlu Şükrûllah (1388-1465) gibi şârihler tarafından şerh edilmiştir.

Mevlânâ Sâfiyü’d-din Abdü’l-mü’min bin Fâhirû’l Urmevî’nin eserlerinin bizce bilinen nüshaları:

Risâletü’ş-Şerefiyye:
- Nûruosmaniye Küt. 3647
- Nûruosmaniye Küt. 3648
- Bâyezid Devlet Küt. 4524
- Veliyüddin Küt. 2167
- Âtıf Efendi Küt. 1598

Diğer eseri olan
Kitabü’l-Edvâr:
- Nûruosmaniye Küt. 3653
- Nûruosmaniye Küt. 3654
- Ayasofya Küt. 2413
- Âtıf Efendi Küt. 1598
- Fâtih Küt. 3661’de kayıtlıdır.



Dipnotlar

1 FARMER, H.G. “Safiyüddin”, **İslam Ansiklopedisi X**, 63-64 İstanbul, 1966.
2 FARMER, H.G. “Safiyüddin”, **İslam Ansiklopedisi X**, 63-64 İstanbul, 1966.
3 FARMER, H.G. “Safiyüddin”, **İslam Ansiklopedisi X**, 63-64 İstanbul, 1966.
4 YAVAŞÇA, Alaaddin, “Safiyüddin Abbdülmümin”, ***Kök Mecmuası***, Sayı: 13, 9-47, İstanbul, 1982.
5 YAVAŞÇA, Alaaddin, <Safiyüddin Abbdülmümin>, Kök Mecmuası, Sayı: 13, 9-47, İstanbul 1982
6 AREL, Hüseyin Sadeddin, **Türk Musikisi Kimindir**, İstanbul, 1969.
7 YAVAŞÇA, Alaaddin, “Safiyüddin Abbdülmümin”, ***Kök Mecmuası***, Sayı: 13, 9-47, İstanbul, 1982.
8 FARMER, H.G. “Safiyüddin”, **İslam Ansiklopedisi X**, 63-64, İstanbul, 1966.
9 ÖZTUNA, Yılmaz, “Safiyüddin”, **Türk Mûsikî Ansiklopedisi II**, İstanbul, 1969.
10 FARMER, H.G. “Safiyüddin”, **İslam Ansiklopedisi X**, 63-64, İstanbul, 1966.

Bir CD Çalışmasına İlmî Yaklaşımlar

Yüce GÜMÜŞ*

Mûsikî bir ilimdir. Bize hissettirdiği hazzın altında pek çok detay barındıran bir ilim. Nazarî ve amelî kuralların sanatçı bünyesinde toplanması ve bunlara icrâcının eklediği kompozisyon hassasiyeti vs. gibi pek çok aşamayı, o kişinin saniyeler içerisinde harmanlaması ve muhataplarına aktarması, takdir edersiniz ki hiç de kolay ve azımsanacak bir şey değildir. Bu aktarım aşamasında pek çok psikolojik ve fizyolojik mekanizmanın devreye girdiğini -hem dinleyici hem de sanatçı açısından- biliyor ya da en azından hissediyoruz. Yanlış hatırlamıyorsak büyük ud virtüozü Şerif Muhiddin Targan'ın bir yorumu ya da ortaya koyduğu bir bilimsel veri var: Bir sanatkârın 30 ya da 45 dakika viyolonsel icra etmesinin testere ile 2 saat odun kesme işlemi ile aynı eforu sarf ettirdiği hakkında. İşte ortaya çıkarılan sanatsal materyaller böylesine önemli aşamaların sonucudur. Bu materyallerin en önemlilerinden birisi de hiç şüphesiz yapılan CD çalışmalarıdır.



Sonunda lafı CD'lere getirebildik. Bu muhteviyâtı küçük analiz yazımız, bir icrâcının -yukarıda da kısaca bahsetmeye çalıştığımız süreçlerin- ne denli meşakkatli yollar izleyerek, hangi teknik detayları ortaya koyarak bir eseri yorumladığının kısa bir dökümüdür. Yazımızda geçen teknik lisan anlaşılsa da anlaşılmasa da hemen herkesin sonunda bir fikri olur diye düşünüyoruz. Ya da ümit ediyoruz.

Gerçek bir sanatkârın eğitim safhasını tarif etmek zaten bizim harcımız ve haddimiz değil! Fakat icrâcıların, hepimizin hânesine uzanan ürünleri olan CD çalışmalarında yani yaptıkları icrâlarda bakın ne denli önemli detaylar saklı…

Bu yazımız için bize çalışmalarını analiz etme imkânını veren, Tanbûrî-Neyzen Sayın Dr. Murat Sâlim Tokaç'a teşekkürlerimizi sunar, gerçek sanatın ve ortaya çıkartılan ürünlerin kıymetinin bihakkın bilineceği günleri hasretle bekleriz…

DR. MURAT SÂLİM TOKAÇ
"GENÇLİK HÜLYALARI" TANBUR SOLO KAYDI

1- HÜSEYNÎ TAKSİM - MURAT SALİM TOKAÇ 5.46
2- HÜSEYNÎ SAZSEMÂÎSİ (TARLA DÖNÜŞÜ)
BESTE: CİNUÇEN TANRIKORUR 5.34
3- ARAZBAR- BÛSELİK SAZSEMÂÎSİ
BESTE: REFİK FERSAN 7.19
4- SÛZİDİL SAZSEMÂÎSİ (GENÇLİK HÜLYÂLARI)
BESTE: CİNUÇEN TANRIKORUR 4.40
5- KÜRDÎLİHİCAZKÂR TAKSİM
MURAT SALİM TOKAÇ 8.05
6- KÜRDÎLİHİCAZKÂR SAZSEMÂÎSİ
BESTE: NECDET YAŞAR 3.03
7- KÜRDÎLİHİCAZKÂR LONGA
BESTE: KEMANİ SEBUH 1.42
8- NİHAVEND TAKSİM
MURAT SALİM TOKAÇ 6.03
9- NİKRİZ OYUN HAVASI
BESTE: TANBÛRÎ CEMİL BEY 1.59

TOPLAM: 9 ESER VE TAKSİM
TOPLAM SÜRE: 44.29

* Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Devlet Halk Dansları Topluluğu Sanatçısı.

İcrâcının Yorumu…

"Taksim icralarında bir kompozisyon düzeni içinde tanburun teknik imkânları da kullanılarak makamın ana yapısı ve geçkiler ile müzikal bir yorumlama düşünülmüştür. Başlı başına bir eser icrası olarak düşünülmüş olup özellikle geçkiler ve müzikal motifler önceden planlanmış değildir.

Eser icrası seçimlerinde tanburun hem müzikal hem de teknik imkânlarının bir arada olduğu eserler özellikle tercih edilmiştir. Özellikle Arazbar-Bûselik, Sûzidil ve Kürdilihicazkâr makamındaki saz eserleri tanbur icracılığı bakımından sazın teknik imkânlarının daha ileri düzeyde kullanılarak yorumcunun teknik ve müzikal olarak geldiği seviyeyi gösterebilecek eserlerdir."

Dr. Murat Sâlim TOKAÇ


Dr. Murat Sâlim Tokaç

Hüseynî Taksim: Genel olarak makamın tüm nazarî hususiyetleri işlenmiştir. Taksim, dinleyicileri esere hazırlar bir hüviyette olup içerisinde eserden esinlenen cümle parçaları ve periyotları bulunmaktadır. 5 dakika 46 saniyelik bir icra örneği sunulan taksimi, 3 bölümde inceleyebiliriz. Taksimin 1:15 saniyesine kadar olan bölümü genellikle karar ve güçlü perdeleri arasında seyreden müzikal cümleleri barındırmaktadır. Makamın pest bölgeleri diye nitelendirebileceğimiz bu kısımlarda çokça legato ve glisando hareketleri görülmektedir. 3:38'den sonra makamın genişleme bölgelerine geçilmiş ve diğer kısımlara nazaran daha coşkulu bir icra tarzı sergilenmiştir. Benzer nüans özellikleri, ardından icra edilen "Tarla Dönüşü" isimli eserin 3 ve 4. hânesinin bir bölümünde de kendini göstermektedir. 4:30'dan sonra melodik hareket karar vermeye yönelik olup, icra tansiyonu da paralel oranda düşüş göstermektedir. **Kullanılan Süslemeler:** çarpma, glisando, legato, vibrasyon.

Hüseynî Saz Semâîsi (Tarla Dönüşü): Eserin süre şeması ve beraberinde barındırdığı detaylar şu şekildedir; 0-37. saniyeler arası röprizli bir şekilde 1. hâne icra edilmiştir. Esere, başlangıç sesi olan dügâh perdesi merkezli bir akorla başlanmaktadır. Bu hususu vurgulamaktaki amacımız, eserin son kez icra tesliminde benzer, fakat başka bir icra detayının son müzikal hareket olarak sergilenmesidir. Eser tematik yapısı gereği serbest icra edilmeye müsaittir. Bu nedenle eser aslını tahrip etmeyecek seviyede bu şekilde icra edilmiştir. 1. hânede glisando, legato ve çarpma süslemelerine sıkça rastlanmaktadır.

Ayrıca eserde melodinin tizlik ve pestlik farkları yapılan nüanslarla vurgulanmıştır. 37-01:14. saniyeler arası teslim bölümü dönüşlü olarak icra edilmiştir. Bu bölümde dikkat çeken en önemli unsur yapılan dar alanlı çarpmalardır. Art arda iki kez icra edilen teslimde yapılan nüans ve süsleme detayları tekrar edilmemiş olup icra türü bu tekrarlarda farklılık göstermektedir. 01:14-01:31. saniyeler arasında ikinci hâne dönüşsüz olarak icra edilmiştir. Burada, -genelde yapılan- icrâlarda flajole ile karşılanması adet olmuş kısımda, uzun soluklu bir glisando tercih edilmesi 2. hânede öne çıkan bir unsurlardandır. 01:31-02:08. saniyeler arası dönüşlü olarak teslim icra edilmiştir ve yapılan varyasyonlar önceki teslimle benzerlik göstermemektedir. 02:08-02:28. saniyeler arasında üçüncü hâne dönüşsüz olarak icra edilmiştir. 02:28-03:03. saniyeler arası teslim dönüşlü olarak, 03:03-04:50. saniyeler arasında dördüncü hâne dönüşlü olarak ve 04:50-05:28. saniyeler arasında teslim dönüşlü olarak icra edilmiştir. Son icra edilen teslimin kararında son ses olan dügah perdesi baştakine benzer dügah merkezli bir akor ile bitmektedir. Buradaki fark bu sefer bu akorun bir flajole aracılığı ile verişmiş olmasıdır.

Arazbar-Bûselik Saz Semâîsi: Eserin icrâsında tanburun -üst telleri diye tabir edilen- âhenk tellerinden istifade edilmiş olup, hâneleri teslime bağlayan kısımlarda tahribat oluşturmayacak şekilde cümle parçalarıyla bağlantılar yapılmıştır. Özellikle 01:30-02:00. saniyeler arasında icra edilen ikinci hâneden sonraki teslime geçiş kısmındaki geçiş varyasyonu dikkat çekicidir. Eserin genelinden melodik hareketin inici ya da çıkıcı yapısına göre ritmik bazı yorumlar yapılmıştır. Yapılan yavaşlamalar ya da hızlanmalar ile bu melodik yönelişler desteklenmeye çalışılmıştır. Dördüncü hânenin 3 zamanlı ilk bölümünde duyurulan legatolu icrâlar

dikkat çekmektedir. Buna ilave olarak dördüncü hânenin 7 zamanlı olan ikinci kısmındaki piano icra tercih edilmiştir. Yine bu bölümdeki benzer cümleler oktav farklılıklarıyla icra edilmiştir. Hâne sonlarında icra edilen her teslim farklı süslemeler ve nüanslandırmalar ile yorumlanmıştır.

Sûzidîl Saz Semâîsi: Eserin genelindeki melodik yükselme ve alçalmalar kreşendo ve de'kreşendolar ile belirtilmiştir. Melodik yapıdaki yumuşatmalar legatolu çalım tekniğiyle karşılanmıştır. Birinci hane sonunda puandorg uygulanmış ve teslim gibi bazı bölümlerde benzer icrâ şekli tatbik edilmiştir. Ritme dayalı serbeste yakın yorumlama biçimi bu eser içinde söz konusu olmuştur. Hânelerdeki makam geçkileri ya da melodik farklılıklar için farklı ses yükseklikleri tercih edilmiştir. Hâneler tek teslimler dönüşlü olarak icra edilmiştir. Eserin genelinde yapılan vibrasyonlar sapın sallanması şeklinde değil de daha çok parmak vasıtasıyla yapılan vibrasyonlardandır.

Kürdîlihicazkâr Taksim: Makamın karakteristik yapısına uygun akorlu girişle taksim başlamaktadır. Taksimde genel olarak şu süslemeler kullanılmıştır; çarpma, legato, tremolo ve vibrasyon. Taksimin birinci bölümü diyebileceğimiz kısım, 02:07. saniyede son bulmakta ve başlangıçta kullanılan tarzda akorlar burada da kullanılarak, bu bölümün bittiği fikrini güçlendirmektedir. 02:10. saniyeden sonra başlayan ve coşkulu bir icra tarzı olarak karşımıza çıkan kısımda makam geçkilerinin de yapıldığı görülmektedir. Yaklaşık 30 saniye kadar devam eden bu yükseliş başka bir geçki vasıtasıyla hem tansiyon, nüans açısından hem de ses sahası bakımından düşürülmektedir. Bu düşüşte makamın pest bölgelerinin işlendiği görülmektedir. Taksimin 03:46. ve 06:10. saniyeleri arasında hemen her alanının sergilendiği geniş bir hüzzam geçkisi bulunmaktadır. Zaman zaman tansiyonun arttığı bu bölümü, 06:10. saniyede başlayan ve son derece lirik bir üslûbun hâkim olduğu asıl makam olan Kürdîlihicazkâr'a geçiş takip etmektedir. Bu taksimde dinleyiciyi esere hazırlayıcı nitelikte olup, ardından icra edilecek bestenin nüans detaylarını barındırmaktadır.

Kürdîlihicazkâr Saz Semâîsi: Her hâne ve teslimler birer kez icra edilmiştir. Bu eserde de sık sık çarpmalara başvurulmuş ve ritmik değerlerde yapılan nüanslar ile eser yorumlanmıştır. Eserin karar sesi bir akorla süslenmiştir. Eser boyunca devam eden seri mızrap hareketleri üst-alt vuruş yöntemiyle sağlanmıştır.

Kürdîlihicazkâr Longa: Longanın icrâsında dikkat çeken genel unsurlar şunlardır; düz ya da bitişik seslerde yapılan geniş açılı çarpmalar, melodideki iniş ve çıkış hareketlerine eşlik eden çarpmalar ve üstteki boş âhenk tellerinin yoğun destekli kullanışı. Seri mızraplar üst- alt vuruş şekliyle sağlanmış olup, longanın son kısmını oluşturan ve daha hızlı icra edilen bölümün bir yerinde yapılan ve belirginliği bâriz olan pionalaşma, eseri tür gereği kaynaklanabilecek monotonluktan kurtaracak niteliktedir. Oktavlı çalış eserde karşımıza çıkan bir başka önemli detaydır. Oktavın pest bölümünü kapsayan icra, genel olarak bu enstrümanın icrâcıları tarafından çok tercih edilmiyor olsa da söz konusu icrâya bir hareket getirdiği düşünülmektedir.

Nihâvend Taksim: Taksim genel olarak lirik bir yapıya sahiptir. İlk bölümünde çokça legato kullanıldığı görülmekte olup, cümle sonlarının bazen flajole ile bitirildiği tespit edilmiştir. Zaman zaman karşımıza çıkan tansiyon yüksekliklerini –ses sahasında tizleşmeler ve buna bağlı olarak nüansın forte olması hâli- taksimin genel havasını yansıtan bir pionalaşma hareketi ile nihayetlendirilmektedir. 01:40. saniyede Uşşak makamının gösterilmesi ile başlayan geçkiler, 05:00. dakikaya kadar devam etmektedir. Geçkinin son makamı olarak Hüzzam'a kadar pek çok makama vurgu yapılmıştır. Bu arada kullanılan yerinde Bûselik makamı, dikkat çeken ara geçkilerdendir. Glisandolar bu taksim için de kullanılmış olup, ikili ve üçlü aralıklı atlamalardan müteşekkil cümleler, taksimden sonra icra edilecek eserin tarzını yansıtmaktadır.

Nikriz Oyun Havası: Eserin birinci bölümünde legatolu icra, tavırda yumuşaklık sağlamış olup, parmak vasıtasıyla yapılan vibrasyon tercih edilmiştir. Bu tarz vibrasyonun vurgulu bir biçimde kullanıldığı eserde öne çıkan detaylardandır. Melodik tekrar içeren cümlelerde yapılan tartımsal varyasyonlar ile monotonluk ihtimali ortadan kaldırılmıştır. Bu durum toplu icrâda göz ardı edilebilecek gibi görünse de solo icrâda bu türden detayların düşünülmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır. Longanın tiz bölümünde yapılan pianolaşma hareketi öne çıkan nüanslardandır. Eserin sonlarına doğru 01:40. saniyede başlayan varyasyon icrâcıya ait olup eserin özüne aykırı bir yapı içermemektedir ve melodi tekrarının sık olduğu bu türden eserlerde eseri monotonlaşma riskinden kurtardığı düşünülmektedir. Yine bir oktav pestten yapılmış icrânın detaylı bir şekilde harmanlanması esere bir zenginlik katmıştır.

İrfandan Müziğe, Müzikten Kültüre - V

"Cinuçen Tanrıkorur"

Dr. Mehmet Emin KAKAN*

Cinuçen Tanrıkorur!...

İsmini her telaffuz edişimizde içimizde uyanan hisler bir başkadır. Çünkü Cinuçen ismini ilk onda görüp şahit olduk. Mânâsını bilmeden sadece isim bile bizi içine çekiverdi.

Uddan çıkardığı sesler de ismi gibiydi. İlk defa onun mızrabından böyle bir ud sesi işitiliyordu.

Udundan tanbur sesi aksediyordu semâya. O ses de tıpkı isminin ondan evvel hiç ortada olmaması gibiydi.

"Ud demeye bin şahit ister." dediler, *"udbûrî"* dediler Tanrıkorur'dan bahsederken.



Cinuçen Tanrıkorur

Tanrıkorur, önceleri küçümser bir edayla söylenen bu sözlerden hiç alınmadı. Tam aksine bundan hoşlandı ve sonra da hoşlandığını âdeta ilan ederek kendinden bahsederken ***udî*** yerine bazen ***udbûrî*** dedi.

Tanbur çalmıyordu Cinuçen Tanrıkorur. Ama âşık olduğu kişi tanbur çalıyordu. Tanbûrî Cemil Bey!...

Tanrıkorur, havanın bulutlu olduğu zamanlarda bile güneşin bulutların ardında ışıdığının farkındaydı. Ona göre bulutlar, güneşten akseden aydınlığımız olan öz kültürümüzü perdeleyen şuursuzluklardı... Şuursuzluk bulutları... Yüce milletin mensubu olan herhangi bir kişi, ancak şuursuz ise Tanbûrî Cemil Bey'i bilmez, öğrenmez veya anlayamazdı.

Yahya Kemal'in Kar Mûsikîleri'nde bahsettiği ***İstanbul'un en özlü sesi Cemil Bey*** hayali, Yahya Kemal'i o şiirinde körfez hayaline sürüklemişti.

Yahya Kemal'in Cemil hayali org sesiyle vücuda gelirken; Cinuçen Tanrıkorur'da Cemil, bir hayal olmaktan uzak mücessem bir şuur veya mücessem bir şuursuzluk temsiliydi. Kısaca şöyle söylenebilirdi: ***Cemil varsa şuur var, Cemil yoksa şuur yok!***

Mûsikîşinas Cinuçen Tanrıkorur'da işte bu kadar mücessemdi Cemil. Hal böyle olunca Varşova'daki Yahya Kemal hayali, Türkiye'deki Cinuçen Tanrıkorur'un ıstırap kaynağıydı.

Gençler en azından Cemil'i bilmeli ve tanımalıydı. Ama bu gençler sadece müzikle uğraşanlar içinden çıkmamalıydı. Müzik bileni de bilmeyeni de âdeta Cemil diye inlemeli, Nazım Hikmet'i bildikleri gibi Cemil'i bilmelilerdi.

Bu sebeple önce Yahya Kemal hayalleriyle kelimelere sirayet etmiş *Tanbûrî Cemil'in Ruhuna Gazel*'i, bir Tanrıkorur bestesi olarak ayrıca cisimleşti. Sonra Nazım Hikmet'in hayalinden kelimelere dökülen ***ölmeyen bir sanatkârın*** nasıl ölüm döşeğinde olacağının gerçekliği Tanrıkorur bestesine sirayet etti.

Milliyetçi idi Tanrıkorur, bir ***İstiklâl Marşı tutkunu*** olduğu gibi.

Ve âyin bestelemeye iten sebeplerini açıklayıp, dinî addedilmiş müzik türümüzde pek çok eseri de aynı zamanda besteleyen bir Müslüman.

Onun için müzik öz kültüre açılan bir kapı, müzikçi için ***o öz kültür*** bir dildi. Ve dil ile müziği şekillendiren en mühim unsurdu din.

* Akdeniz Üniversitesi Tıp Fakültesi.

Müziğin dini evet yoktu ama müzikçinin dini ya vardı ya da yoktu.

Tanrıkorur bir dindar müzikçi olarak hayatını tamamladı. Evet dindardı ama Cinuçen Tanrıkorur ne sağcıydı ne de solcu. Çünkü o; bu milletin mensubu olan dinlilere de dinsizlere de, sağcılara da solculara da ve kendi milletinin mensubu olmayan batı ve doğudaki bütün diğer milletlere de seslenebilmeyi, anlatabilmeyi murat ederek harekete geçmiş kültürün ta kendisi idi. O sahibi olduğu kültürün anlatıcılığına soyunmuş, o güzelim Cumhuriyet devrinde dünyaya gelmiş ve gene kendi tabiriyle bir ***Cumhuriyet Çocuğu***ydu. Asırların birikimini üzerinde hâlen daha bulunduran genç Cumhuriyetin, genç ve yenilmez öz kültür yüklenicisi, gelenek içinde olduğu gibi sazı elinde, bağladığı nağmeleri dillendiren ***bir bağdar, bir ozan, bir bestekârdı Cinuçen Tanrıkorur***.

Tanrıkorur, öz kültürün yok olmaya döndüğünü gördükçe hayıflanıyor, kültürün yok olmaya yüz tuttuğu evvel nesillere baktıkça sonradan gelen nesillerin onlar gibi olmaması için ***tek başına*** mücadele ediyordu. Onun bir marş olarak okunmayacağını bile bile İstiklâl Marşı'nı yeniden bestelemesi veya az okunacağını veya belki de hiç okunmayacağını bile bile ***Doğum günün kutlu olsun***'u bestelemesi işte kendi ve kendinden önceki nesillerden çok, kendinden sonraki nesillere hitap edişinin ispat hükümleriydi.

O zaten hep kendinden evvelkilere kendini beğendirmek istemiş, gençlere ise kalplerinden hitap etmeyi arzu etmişti.

Başarılı oldu Cinuçen Tanrıkorur.

Çünkü biliyordu Allah'ın kulunun kastında olduğunu.

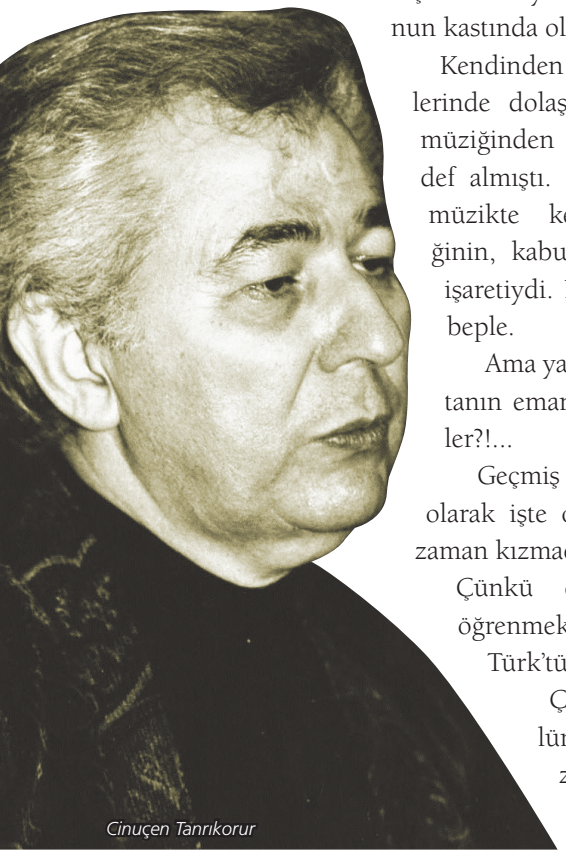
Kendinden evvelkilerin dillerinde dolaşan tenkit lisanı, müziğinden çok kişiliğini hedef almıştı. Bu durum onun müzikte kendini gösterdiğinin, kabul ettirdiğinin bir işaretiydi. Müsterihti bu sebeple.

Ama ya o kendilerine vatanın emanet edildiği gençler?!...

Geçmiş nesillerden farklı olarak işte o gençlere hiçbir zaman kızmadı Tanrıkorur.

Çünkü onlar, Türkçe'yi öğrenmek zorunda kalan Türk'tü.

Çünkü onlar, Müslümanlığı öğrenmek zorunda kalan Müslüman'dı.



Cinuçen Tanrıkorur

Çünkü onlar, Tanzimat'tan bu yana unutturulmaya çalışılan doğunun batısıydı.

Çünkü onlar, kendi öz çalgılarının isimleri dahî belletilmemiş, nota ezberleyenlerdi.

Çünkü onlar, öz müziğinin ne olduğu, nasıl olduğu konularında fikirsiz bırakılmış fikir açlarıydı.

Çünkü onlar, cevval fakat cevvaliyetleri ***siz zevaldesiniz*** telkinleriyle puslandırılmış dimağlardı.

Çünkü onlar, zeki ama ***Sus konuşma!*** nidâlarıyla zekâları susturulmuş, zekîliklerinin derecesinden habersiz kılınmışlardı.

Çünkü onlar, bir şeyler yapan ama yapmış olduklarında gözetecekleri hedefler şuursuz kılıcı bulutların arasında kalmış, suskun görünmeleri ve şuursuz numarası yapmalarıyla büyüklerinden â***ferin işte böyle ol*** taltifine alıştırılmış, bir kussa kustuklarıyla ferahlayacak gençlerdi.

Erzurum'da bir ev toplantısında sordular Cinuçen Tanrıkorur'a:

- Şu gençlere, bu müziği nasıl öğreteceğiz, nasıl sevdireceğiz? diye. Cevap verdi Tanrıkorur:

- Meraklarını tahrik ederek efendim, meraklarını tahrik ederek! Tanrıkorur'un talebelerine verdiği ders, meraklarını tahrik ederek verilen derslerdi.

Sorardı:

- Söyle bakalım mescidin kökü olan kelime nedir?

- ...

- E hadi ama zaten bildiğin şey. Unuttun herhalde?

- ...

- Nasıl hatırlamazsın yavrucuğum? Hani seccade de oradan geliyor ya.

- Secde!

- İşte bak. Biliyorsun demiştim ya. Ne kadar kolaymış değil mi? Konuştuğumuz kelimelerin nereden geldiğini bilmezsek bazen nereye gideceklerini de bilmeyiz.

Ve talebe kelimelere talip olur.

Çünkü kelimeye merak saldığı zaman kök talebine cevapları da yavaş yavaş bulmaya başlar, buldukça heveslenir, heveslendikçe zevklenir. Kelimelerle haşır neşirliği, kelimeleri cümle içinde koyduğu yere göre mânânın değiştiğini anlamasına götürür. Sonra birdenbire çözüverir Rast makamının ***Rast'ta Rast beşli ve Neva'da Rast dörtlüsü***nden ibaret olmadığını.

Tahrik eder Tanrıkorur...

Eşi benzeri neredeyse görülmemiş bir tahrikçidir.

Bütün merakları tahrik eder. Kelime merakı, dil merakı, mûsikî merakı, mimarî merakı, tarih merakı, edebiyat merakı, polemik merakı, merak, merak, merak...

Çoğunluğun *bunca makam varken yeni makam terkibine ne ihtiyaç var,* diye ortalığı velveleye verdiği zamanda, ***Şedd-i Saba***'nın anasıdır Cinuçen Tanrıkorur. Nedir bu Şedd-i Saba diye merak ettirir.

Bir piyano virtüözüne *nota okumayı bilmiyor* damgasını vurur ve merak ettirir *bu bilinmeyen nota nedir,* diye.

Dolma ile sarma arasındaki farkı anlatır ve merak ettirir *acaba ben başka neleri bilmiyorum,* diye.

Nota öğretiminde ısrar ederek bir kişinin nasıl müzikten soğutulacağını merak ettirir.

Kendi öz kültürünün cahili olmaktan sevinç ve övünç duyan yönetici ve aydınları merak ettirir.

Meraktır zaten insanın başına dert açan ya.

İşte Cinuçen Tanrıkorur usta bir başa dert açıcıdır.

O merak ettirip sevdirdiği için gidersiniz Aka Gündüz Kutbay'ın, Necdet Yaşar'ın, Niyazi Sayın'ın, İhsan Özgen'in, Bekir Sıdkı Sezgin'in, Alaeddin Yavaşça'nın kapısına.

O merak ettirip sevdirdiği için çalarsınız müstahzen âhenkte yerlere göklere sığmayan Mesud Cemil'in Nihâvent Saz Semâî'sini. Ve merak edersiniz O söylediği için eserini icra ettiğiniz Mesud Cemil'in nasıl olup da ***ırkına mahus bir aşağılık kompleksinin sahibi*** olduğunu.

Çünkü Cinuçen Tanrıkorur, ancak bir mütefekkirde görülebilecek tezatlarla beraber Cinuçen Tanrıkorur'dur.

Çünkü Cinuçen Tanrıkorur sadece bir mimar veya udî veya bestekâr veya solist veya umumî mânâsıyla bir mûsikîşinas veya bir yazar veya bir münekkit veya bir hatip değildir.

Günümüzün çok nadir bazı müzikçilerinde görülebilecek bir vasfı vardır Cinuçen Tanrıkorur'un. Onu çoğu müzikçiden ayıran, hem okur hem de yazar olması da değildir. Onun, onu diğerlerinden ayıran en mühim özelliği; düşünebiliyor olması ve düşündüklerini zâhire çıkardığı zaman çevresinde onu dinleyen yediden yetmişe herkesi ikna edebilmesidir. O muradını Türkçe de anlatır İngilizce de, az bildiğini söylediği Fransızcasıyla da anlatır ikinci anadili İtalyancasıyla da. O bütün bunları konuşurken önce bir Türk'e yakışır şekilde Türkçe anlatır ve sonra diğer dillerde tekrarlar. Onu dinleyen ecnebiler Türk'e hayran olurlar. Onu dinleyen Türkler biz ne biçim Türkmüşüz diye utanıp Türk'ün Türklüğe merakını içlerinde bulurlar. Müziğini dinledikleri zaman da ***Silahşor Tanrıkorur***'un tanbur tınlayan ud ve ses silahına esir olup, o tanbur tınlayan ud ve ses eşliğinde, bir Anadolu Ozanı'nın İstanbul'dan neşet eden ses ve sazının hayranı olurlar.

Yadırgatmaz Cinuçen Tanrıkorur bütün bunları yaparken. Tıpkı beste yaparken *ona benzeyecekmiş, buna benzeyecekmiş endişesi* taşımadığı gibi yadırgatmaz.

Kendi eserinin bozulmasına da müsaade etmez. Meselâ Hüseynî Köyde Sabah'ının batının müziğine iki ses için aktarılmasını kendi üstüne vazife bilerek yapar. Ve iki batı çalgısına bir makamın kurban edilmesine seyirci kalmaz. Tampere akortla piyanoda Hüseynî makamında herhangi bir eser çalmakla Hüseynî'den hiç bir şeyin kaybolmadığı iddiasına sahip çalgıcı ve bestecilere, makamın nasıl olduğu ve nasıl yok olduğunun dersini verir Tanrıkorur. Bu dersi verirken iki batı çalgısı için bir başka eser ortaya çıkarır. Hüseynî'nin Hüseynîlikten çıktığının farkında



Cinuçen Tanrıkorur

olarak ne Hüseynî der, ne de Köyde Sabah. O artık Tarla Dönüşü'dür ve sadece Tarla Dönüşü olmak zorundadır. Hüseynî verimli topraklarıyla hasata imkân veren köyün sabahıdır. Ama tarla dönüşü, Hüseynîsiz öylece tarladan dönüştür işte...

Cinuçen Tanrıkorur kimdir?

Önce bir mimar, sonra kendi üslûbunun sahibi udî, bestekâr ve sonunda bir yazar.

Ne kadar basit değil mi?

Fakat bu basit tanım, karmaşık yapıyı bizlerin gözünde setreder.

Tanrıkorur'un udda sahip olduğu ayrıcalıklı üslûp kesinlikle üzerinde durmağa değerdir. Ama çok daha mühim bir şey var ki; Cinuçen Tanrıkorur, ses ve saz icrâsından ayrıca değerlendirilmek şartıyla, yazdıkları ve konuştuklarıyla ***müzikten kök alan bir Türk Kültür Uyanışı***'nın cisimleştiği kişidir. Bu kişi, kendinden sonraki nesle o uyanışın kalıtımı olarak; Türk'ün müziğinden Türk edebiyatına, Türk'ün müziğinden Türk tarihine, Türk'ün müziğinden Türk edebine sonuna kadar açık bir kapı bırakmıştır. O kapıdan girenler; dinlemek, okumak ve icra etmek mükellefiyetiyle baş başa kalırlar. Yükümlülüklerinin üstesinden gelenlerin ise bir Cinuçen Tanrıkorur taklidi olmayacakları, olamayacakları açıktır. Çünkü o kişiler en güzel Kâr-ı Nâtık'ları ve bestelendiği devirleri bilerek bir kâr-ı nâtık bestekârı olarak Cinuçen Tanrıkorur'u hatırlamazlar, hatırlamamalıdırlar. Onlar Cinuçen Tanrıkorur'u bir ***Kâr-ı Nev'edâ*** bestekârı olarak bilir hatırlarlar, bilip hatırlatmalıdırlar. ***Çünkü Cinuçen Tanrıkorur en iyi Kâr-ı Nâtık bestekârı değil, en iyi Kâr-ı Nev'edâ bestekârıdır.***

Hiç Muhayyer-Sünbüle'yle âh edip yandın mı sen
Cehle kurban bestekâr hünkârını andın mı sen
Sardı Mâhur-Bûselik mecrûh-i aşkın yâresin
Yâ İlâhî, derdin ancak sen bulursun çâresin.

Beyitlerinin de şâiri Cinuçen Tanrıkorur'un kabri nur, mekânı cennet olsun…

Tabar Müzik Kütüphanesi'ne Dâir...

Röportaj: Yüce GÜMÜŞ*

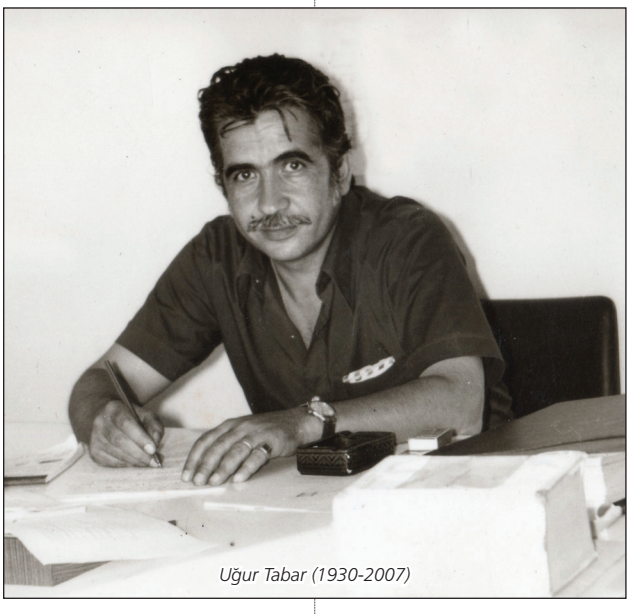


Yayıncılıkta 25 yılı geride bırakan Pan Kitap, geçen bu çeyrek asra ve yapılan sayısız önemli çalışmaya bir yenisini ekledi. Huzurlarınızda Tabar Müzik Kütüphanesi…

Yüce Gümüş: *Pan Yayıncılık'ın her yıl büyük bir merakla beklediğim zarif takvimini bu yıl elime aldığımda, çok önemli bir haberi de beraberinde öğrenmiş oldum. Takvim sütunlarında size bağlı bir müzik kütüphanesinin açıldığı bilgisi yer alıyordu. Bizlere bu yeni müzik kütüphanesinden bahseder misiniz?*

Işık Tabar Gençer: Müzik kütüphanesi açmak bir süredir düşündüğümüz bir şeydi. Bildiğiniz gibi biz müzik yayımcısıyız. 1986 yılında yola çıktığımızda Türk müziği, Batı müziği ayırt etmeksizin müzik kitapları yayımlamaya karar verdik. Yayınevimizin ön tarafında Türkiye'de yayımlanmış ve satışta olan müzik kitaplarının satıldığı bir dükkân bulunuyor. Hâliyle o günlerden bugüne elimizde epeyce bir kitap birikti.

Müzik, babam Uğur Tabar'ın da hayatı boyunca özel ilgi alanlarından biriydi ve o da Cumhuriyet tarihi boyunca yayımlanmış neredeyse bütün müzik kitaplarını barındıran geniş bir kütüphaneye sahipti. Hayata veda ederken bütün kitaplarını bize bıraktı. Bir de yazarımız dansçı ve müzikolog Eugenia Popescu-Judetz bütün kitaplarını, plaklarını bize miras bıraktı. Hal böyle olunca bir müzik kütüphanesi açmak boynumuzun borcu oldu. 3-4 yıl bu işi nasıl yapacağımızı düşündük, araştırdık. Üniversitelere sorduk, belediyelerle konuştuk, kütüphanecilerle tanıştık… Bir süre sonra bu işi zaten yapacağız diyerek, Beşiktaş'ta bir apartman dairesi tuttuk, rafları koyduk ve kitaplarımızı raflara yerleştirdik.



Uğur Tabar (1930-2007)

Yüce Gümüş: *İsminin "Tabar" olmasının sebebi nedir?*

Işık Tabar Gençer: Az önce de bahsettiğim gibi babam Uğur Tabar bütün müzik kitaplarını bize bıraktı. Bu zengin kaynağı sadece kendimize saklamak istemiyorduk ve kütüphane fikri onun sayesinde aklımıza düşmüştü. Onun isminin yaşamasını istediğimiz için kütüphanemizin ismini Tabar Müzik Kütüphanesi koyduk.

Yüce Gümüş: *Kütüphaneniz bünyesinde hangi müzik türlerini barındırıyor ve sadece kitap mı, nota benzeri dokümanları bu kütüphanede bulabilir miyiz?*

Işık Tabar Gençer: Müzik türü olarak bir ayrım yok kütüphanemizde. Türk müziği, Batı mü-



ziği, deneysel müzik, popüler müzik… Ve sadece kitap değil, arşivimiz el verdiği ölçüde nota da bulunuyor. Ama nota yayınlarında eksiklerimiz var.

***Yüce Gümüş:** Sesli arşiv var mı ya da ileride olması düşünülüyor mu?*

Işık Tabar Gençer: Şu an için sesli arşivimiz yok, belki ileride olabilir. Şu an hâlâ kütüphaneyi tam olarak kurabilmenin peşindeyiz.

***Yüce Gümüş:** Tabar Müzik Kütüphanesi'nde toplam kaç eser bulunuyor? Bir oranlama yaparsak türlere göre dağılım nasıl?*

Işık Tabar Gençer: Tam eser sayısı vermemiz maalesef mümkün değil ama tahmini olarak 5 bin kitap bulunuyor. Bu kitapların da %65'i Türk müziği diyebiliriz. Kitaplar raflara kondu ancak kataloglama çalışması henüz bitmedi.

***Yüce Gümüş:** Kütüphaneye katkı sağlayan başka bağışçılar oldu mu?*

Işık Tabar Gençer: Kuruluş kısmındaki Eugenia Popescu-Judetz'in kitapları dışında yazarlarımızdan Kâmil Şekerkaran, bize kendi kütüphanesinden bir miktar kitap bağışında bulundu. Yine Evin İlyasoğlu bize kitap vereceğini söyledi. Ufak ufak kütüphanemiz duyuldukça böyle bağışçıların artacağını düşünüyoruz.

***Yüce Gümüş:** Verdiğiniz bilgiler ve bize böylesine önemli bir hizmeti sunduğunuz için size ve emeği geçen herkese teşekkür ederiz. Son olarak okurlarımıza Tabar Müzik Kütüphanesi'nden nasıl yararlanabileceklerini anlatır mısınız?*

Işık Tabar Gençer: Kütüphanemizden dileyen herkes faydalanabiliyor, herhangi bir sınırlamamız yok. Yeri yayınevimize oldukça yakın. Kütüphaneden faydalanmak isteyenler yayınevimize gelip kütüphanede çalışmak istiyorum dediğinde birlikte kütüphaneye gidiyoruz ve araştırma yapmak istediği konudaki kitaplarla ilgili kendisine yardımcı oluyoruz.

Pan Kitab'ı daha yakından tanımak…
YAKIŞIKLI İNTİHAR TİPİ
YAYINCILIK ÖRNEĞİ: PAN[1]

(…) PAN'dan güzel flüt sesleri geliyor: Dinlemesini bilenlere.(*Gergedan, Enis Batur*)

(…) Yayınevleri, yayımcılığın kitap basarak para kazanmak olmadığını, kitap basarak yeni kültürel damarlar açmak olduğunu ve o şekilde kendilerine bir konum belirleyip okur kitlesi, dolayısıyla da maddi kazanç yaratabileceklerini kavradı. Bu yayınevlerinden birisi de Pan Yayıncılık. Pan Yayıncılık yayın hayatına başladığında ömrünün çok uzun olmayacağı konuşuluyordu yayıncılık çevrelerinde. Değil mi ya, belirli bir alanda yayımcılık yapmayı seçerek okur kitlesini en başından sınırlandırmıştı: Müzik ve kuramı. Ama bunun böyle olmadığı, değişen Türkiye'yle birlikte kitabın hayatımızdaki konumunun da değiştiğini ilk fark edenlerden olan yayınevi yöneticileri, hedeflerinde bir sapma yapmadan yayıncılığı sürdürüyor. Birbirinden değerli kitaplar yayımlayarak, sanırım



Eugenia Popescu-Judetz

bunun maddi karşılığını da (ülkemizde bu karşılık ne kadar olabilirse, o kadar!) görüyorlar. Ama şu kesin: Yayımcılık hazzını ve onurunu içlerinde hissediyorlar. (…) (*Radikal Cumartesi Eki, 11 Temmuz 1998, Osman Çakmakçı*)

Işık Gençer: (…) Bir kere yayıncılık çok keyifli bir iş. Çalışmalarınızın karşılığını somut olarak görüyorsunuz. Bir bankacı bunu göremez. Ne zaman bize bir mikrofon tutulsa ben diyorum ki kimse mecburen yayıncı olmaz, keyif alıyorsan yayıncı olursun. Biz bu işi gerçekten çok seviyoruz, tatmin düzeyi çok yüksek. Ürününüzü elinizde tutabiliyorsunuz ve sizden sonra da yaşayacağını biliyorsunuz, bu duygu çok önemli bir duygu bence. (…) (*İskenderiye Yazıları, Aralık/Ocak 1997, Işık-Ferruh Gençer'le Söyleşi, Ayşe Güren*)



Pan Yayıncılık Ailesi

Sloganları: "Müziği okuyabilirsiniz…" Amaçları: "Meraklılarına, Doğu – Batı ayrımı yapmadan tüm fraksiyon ve türleriyle müziği düşünsel boyutta sunmak." Hizmetleri: "Müzik alanında gözle görülür kaynak açığını kapatmakta öncü olmak." (…) Başlarda hobi olarak başlayan yayıncılık, karı-kocanın kanına bir virüs olarak yerleşince bir yayınevi kurmaya karar vermişler. Türk ve Batı müzik adamları sürekli bir polemik ve kavga içinde olduklarından bu iki ayrı yakanın kitaplarını aynı anda, aynı çatı altında basmayı ilke edinerek ekstrem bir tavır takınmışlar. Bu anlayış çerçevesinde ilk önce Rauf Yekta Bey'in "Türk Musikisi" ve Anton Webern'in "Yeni Müziğe Doğru" adlı kitaplarını bir arada yayımlamışlar. (…) (*Panorama, 15-21 Aralık 1993, Hande Öğüt*)

(…) Bunların sayıları fazla değil. İyi iş yapmak için yırtınıyorlar. Karşılığını tam olarak alamasalar bile, yırtınıyorlar. Zaten karşılık almak gibi bir dertleri yok. Bir şeyi kafalarına takmışlar, yapmaya çalışıyorlar. Bu insanları gözden kaçırmayalım. Şimdi zengin müzikseverlere bu insanlarla müşterek birtakım işler yapmalarını tavsiye edeceğim ama sonunda işin cılkının çıkacağından eminim. İşin içine "para" girince, tadı tuzu kalmayacak biliyorum. Galiba gölge etmemek en iyisi. Bu devirde iş ahlakına sahip olabilmek ve bu ahlak doğrultusunda iş yapabilmek zor. (…) (*Yeni Şafak, 30 Mayıs 1998, Yalçın Çetinkaya*)

(…) On yıl kadar önce, işte bu şartların hüküm sürdüğü yayın hayatına, faaliyetini müzik kitapları yayıncılığına odaklayan bir yayınevinin doğuşu, o güne kadar geçerli olan sıkıntıyı önemli ölçüde hafifletti. "Müziği Okuyabilirsiniz" sloganıyla yola çıkan bu yayınevi, Pan Yayıncılıktı. Boğaziçi Üniversitesi'nde makine ve elektrik mühendislikleri tahsil etmiş bir karı-koca, yüksek öğrenimleriyle hiç alakası olmayan bir işe yöneldiler. (…) (*Yeni Ufuk, Müzik Eki, 8 Temmuz 1997, Hülya Polat*)

(…) Yayın faaliyetine yalnızca müziği konu eden Pan Yayıncılık'ın yayın hayatımızda devreye girmesinden sonra Klasik Türk Müziği'ni herhangi bir konusuyla, ya da kesitiyle ele alan kitapların birbiri ardınca yayınlanmaya başladığına şahit olduk. (…) (*Tercüman, 29 Ocak 1991, Mehmet Güntekin*)

(…) Yayınevinin, aklına gelen müzik kitabını paldır küldür yayınlamak gibi bir özelliği yok. Yayınlamayı düşündüğü herhangi bir müzik kitabını "ehline okutmadan yayınlamamak" gibi bir titizliğe sahip. (…) (*Aksiyon, 13-19 Ocak 1996, Yalçın Çetinkaya*)

Dipnotlar

* Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Devlet Halk Dansları Topluluğu Sanatçısı.

1 Gergedan dergisinde, Enis Batur'un Pan Yayınları'yla ilgili yazdığı yazının başlığıdır.

Öz Mûsikîmiz

Hafız Ahmet ÇALIŞIR*

Eskilerin lisân-ı bîzebânân (dilsizlerin dili) diye tarif ettikleri, iki ses arasındaki manevî münasebete mûsikî diyoruz. Kiminin mûsikî, kiminin de müzik dediği hadise gerçekte bir medeniyet algısının tezahürüdür, bir medeniyetin oluşturucu unsurudur. Dolayısıyla basit ve sıradan bir kültür hadisesi değildir. Alışkanlıkların, günlük eylemlerin de çok ötesinde yer alan mûsikî, ancak medeniyet algısı ile yorumlanabilir, icra edilebilir. İşte bu düzlemde müzik mi yoksa mûsikî mi tartışmasının gereksiz ve boş bir tartışma olduğunu söylemek gerek. Zarf mı yoksa mazruf mu önemlidir sorusunun cevabı, böyle bir tartışmanın meselenin etrafında dolaşmaktan başka bir işe yaramadığını en açık bir şekilde göstermektedir. Ve fakat yetiştiriliş tarzımız ve beslendiğimiz kaynaklardan dolayı olsa gerek biz de mûsikî kelimesi daha müzikal geldiğinden bu tabiri kullanıyoruz.

Günümüzde icra etmiş olduğumuz mûsikî, acaba eskiden beri icra edilen mûsikî ile aynı mıdır? Türk mûsikîsi mi yoksa Osmanlı mûsikîsi mi doğru bir ifadedir? Türk sanat mûsikîsi mi, yoksa Türk mûsikîsi sanatı demek mi doğrudur? Türk mûsikîsi diğer müzikleri mi etkilemiştir yoksa Türk mûsikîsi mi diğer müziklerden etkilenmiştir? Tüm bu mühim soruların tartışılması gerekmektedir. Bu tartışmalardan sonra mûsikîmizin gerçek yapısı, kaynakları, etkileri anlaşılabilir. Ancak şu bilinmelidir ki, mûsikî konusu büyük bir titizliği ve inceliği gerektirmektedir. Çünkü doğrudan dünya algısına ve medeniyet tasavvuruna dayanmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun kendine ait bir medeniyet kurmasının sebeplerinin başında, şüphesiz ki hiç bir komplekse kapılmaksızın "İlim müminin yitik malıdır, nerede bulursa alır." hadîs-i şerîfi doğrultusunda davranmış olması zikredilebilir. Mûsikîde de Osmanlının kendince davranması, değişik mûsikî gelişmelerini de sahiplenip Türk-İslâm kültürü ile hamûle edip hazmetmiş olması önemle vurgulanmalıdır. Bize düşen de sahip olduğumuz bu mirası imkânlar dâhilinde korumak, aslî hüviyeti ile icra etmek ve bundan zevk almaya çalışmaktır. İcra edememek bir noksan değil, ama ondan zevk almamak ve kendimizden bir parça görememek ciddi bir kusurdur.

Şâirin dediği gibi:

"Çok insan anlamaz bizim öz mûsikîmizden,
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden."



* Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu Sanatçısı.

Sadun Aksüt:
"Gençlerimiz Müziğimizi Dinlemeye Alışırlarsa, Görecekler ve Duyacaklar ki Eserlerimiz Çok Güzeldir ve Derindir."

Müziğimizin en rafine isimlerinden olan Sadun Aksüt, bir ömür süren sanat çalışmalarını bugün hâlen devam ettiriyor. Klasik müziğimizin tabiri doğruysa yaşayan hafızalarından olan Aksüt, hocası Tanburî İzzettin Ökte'den getirdiği bilgileri bugün öğrencilerine aktarıyor ve ekliyor: "*Gençlerimiz müziğimizi dinlemeye alışırlarsa görecekler ki ve duyacaklar ki eserlerimiz çok güzeldir. Yalnız dünyevî değildir aynı zamanda uhrevîdir. Biraz eğilirlerse, onun derinine inerlerse yavaş yavaş çok daha fazla güzelleşecekler. Hem ruh olarak, hem sîma olarak, hem de tabiat olarak güzelleşecekler.*" Sadun Aksüt'le müziğimiz ve hayatı üzerine konuştuk.

Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ*

Amasyalı olduğunuz biliyoruz. Bize biraz anne ve babanızdan bahsedebilir misiniz?

Ben doğduğumda 5 kardeş olmuşuz. 3 kız kardeşim Merzifon Amerikan Kız Koleji'nde, ağabeyim Tarsus Koleji'nde okuyor. Babam Karaköse valisi. Kızlar ve ağabeyim Amerikan Kolejlerinde okudukları için Anadolu'nun en güzel yerlerinden biri olan Amasya'nın Merzifon kazasında oturuluyor. Çünkü kızların mektebi orada. Ben Merzifon'da doğuyorum. Kısa bir süre sonra babam Bilecik valiliğine tayin oluyor. Oraya gidiyoruz. Kısa süre dediğim 1,5-2 yaşında oraya gidiyoruz. Bilecik valiliğinde kısa bir süre kalıyoruz. Zaten emekliliği gelmiştir Ali Kemali Bey'in. Oradan İstanbul'a geliyoruz. Babam, Devlet Deniz Yolları Emekli Sandığı Müdürü oluyor. Ama aynı zamanda babam tarihçi ve iyi edebiyatçı.


Sadun Aksüt

Kitapları da var.

Çok kitabı var. Bir tanesi de Erzincan Tarihi diye çok kıymetli. O kitap "Müellifin Gazi Mustafa Kemal Paşa hazretlerine hediyesidir." diye Çankaya Kitaplığı'nda mevcut. O da benim iftiharımdır. Mustafa Kemal Paşa da o kitaba karşılık babama "Nutuk"unu göndermiştir. Özel imzalı. Nutuk bende şu anda. Annem, ev hanımı ama çok dirayetli bir hanımdır. Çok bilinçli. Okuma yazmayı babamdan öğrenmiştir.

Adı neydi?

Ulviye. Babamın adı Ali Kemali. Ali Kemal dendiği zaman dehşetle sinirlenirdi. Ali Kemal değil, Ali Kemali. Mutlaka böyle söylenmesini arzu ederdi.

İstanbul'a geldikten sonra hangi okulları okudunuz?

* Kültür ve Turizm Bakanlığı İst. Dev. Türk Müziği Arş. Uyg. Topluluğu Sanatçısı.

“Bir dakika!” dedi, bana. “Bir daha bana gelmeyeceksin!” dedi. Elim ayağım dolandı. “Hocam, beğenmediniz mi?” dedim. “Hayır. Gelme Sadun!” dedi. “Hocam çok üzülürüm, ölürüm.” dedim. “Bak Sadun” dedi, “Sabah 5’te gel, öğlen gel, akşam gel, ne zaman istersen gel, böyle gelme!” dedi. Kafasıyla sehpayı işaret etti. Zarfı gösterdi. “Bir daha böyle gelme.” dedi. Ben de bütün ömrümce özel ders verdiğim öğrencilerimden para almadım.


Sadun Aksüt

İstanbul’da önce Üsküdar’da okuduk. Kızlar gene oradaki Amerikan Koleji’ne devam ettiler. Üsküdar’dan sonra Kadıköy’e geldik. Yeldeğirmeni’nde oturduk. Ben önce Talimhane’deki Gazi Mustafa Kemal Paşa İlkokulu’nda okudum. Oradan Kadıköy 3. Ortaokul’a geldim. Sonra Haydarpaşa Lisesi’nde okudum. Üniversite okumadım.

O arada galiba Belediye Konservatuarı’na başladınız.

Evet, Belediye Konservatuarı’na gittim. Ama tabiî çok uzun devam etmek imkânı hâsıl olmadı. Sonra babamın arkadaşı fizik profesörü, ordinaryüs Salih Murat Özdilek aldı beni Saadettin Arel’in evine götürdü. Orada kendisiyle tanıştım. Saadettin Bey bana, İleri Türk Mûsikîsi Konservatuarı derneğine gelmemi söyledi. Gittim kayıt oldum. İlk hocam Laika Karabey. Nur içinde yatsın. Tabiî orada Saadettin Bey’den, Dr. Suphi Ezgi’den, Haydar Sanal’dan ve Laika Hanım’dan dersler aldım. Kısa bir süre sonra beni Macide Akkaya, Fevzi Akkaya’nın kız kardeşi, beni Üsküdar Mûsikî Cemiyeti’ne götürdü. Emin Ongan Hoca ile tanıştım. Çok meşk ettim. Emin Hoca’dan meşk ettiğim eserleri hâlen hatırlıyorum. 1950-51 den itibaren bu eserler hâlen ezberimde.

Meşkin avantajları olsa gerek.

Çok eser meşk ettik. Hepsini güfteleri ile ve notaları ile ezberlemişim. Emin Hoca meşk ederken sanki içiriyordu bize eserleri. Derimizin altına işledi o eserler. Ruhumuza işledi. O kadar güzel meşk etti bize ki o kadar sağlam ki. En ufak bir nüansını bile artık unutmak mümkün değil. Belediye Konservatuarı’na kısa bir süre devam ettim. İleri Türk Mûsikîsi Konservatuarı’nda çalıştım. Üsküdar Mûsikî Cemiyeti’nde çalıştım. Emin Hoca da beni İzzettin Bey’e gönderdi.

Üsküdar Mûsikî Cemiyeti’ne devam ederken Tanburî İzzettin Ökte Bey’le tanışıp ondan ders almaya başlamışsınız. O hatıralarınızı da anlatabilir misiniz?

İzzettin Bey, eşi emsali gelmeyecek olan bir tanburî. Tanburîler beni bağışlasınlar. Ancak İzzettin Bey gibi tanburdan ses çıkaran olmaz. Takunyanın üstüne tel taksanız, verseniz, aynı sesi çıkaracak kadar kuvvetli bir tanburîdir. Üslûbu olağanüstü. Ondan ne kapabildimse kaptım. Onu devam ettirmeye çalışıyorum. Öğrencilerime de o üslûbu öğretmeye çalışıyorum. Taklitle başlar sanatkârlık. Ancak daha sonra kendi şahsiyetini ortaya koyarak uygun üslûp içinde kendisini belli etmesi lazım.

İzzettin Bey’in hocası kimdi?

Yok.

Tanburî Cemil Bey’den etkilenme var mı?

Çok etkilenmiş. İzzettin Bey, Cemil Bey için “O bir kutup.” derdi. “Konkur dışı.” derdi.

Bize İzzettin Bey’i biraz anlatabilir misiniz?

Hoca ile anı diyorsunuz. Beni ağlatırsınız, o kadarını söyletmeyin. Bana 10 liraya ders verecekmiş. Emin Bey konuşmuş. Gittim dersi yaptım. Zarf içinde parayı sehpaya uzatıp kaçtım. 2. derste “Bir dakika!” dedi, bana. “Bir daha bana gelmeyeceksin!” dedi. Elim ayağım dolandı. “Hocam, beğenmediniz mi?” dedim. “Hayır. Gelme Sadun!” dedi. “Hocam çok üzülürüm, ölürüm.” dedim. “Bak Sadun” dedi, “Sabah 5’te gel, öğlen gel, akşam gel, ne zaman istersen gel, böyle gelme!” dedi. Kafasıyla sehpayı işaret etti. Zarfı gösterdi. “Bir daha böyle gelme.” dedi. Ben de bütün ömrümce özel ders verdiğim öğrencilerimden para almadım.


Sadun Aksüt eşi ile

Ne kadar büyük bir lütuf. Bu iş zaten parayla pulla ölçülemez.

Öyle olsaydı ben şimdi çok zengin olurdum. Bu para işi değil. İzzettin Bey dünya kibarı, dünya nazîği, dünya güzeli bir insandı. Böyle bir hoca, bu kadar güzel insan hiçbir gün unutmadım, her gün ona Kur'an okurum. Her gün ona rahmet okurum. Emin Hoca'ya da öyle. Bu iki hocam, tabiî diğerleri de hepsini rahmet ve minnetle anıyorum ama bu iki hocam hepsinin üstünde bence. Emin Hoca; İstanbul'da 20, 22 yaşında Emin Hoca diye anılmaya başlanmış. İstanbul'da o kadar usta var. O kadar büyük müzisyenler var ama o yaşta "hoca" diye anılmış.

Bugüne kadar verdiğiniz eserlerin bir envanteri var mı?

Bir Mevlevî âyini, yüz küsur şarkı, 30 ilâhi var. 3 çocuk şarkısı var. Saz eserleri 60 - 65 kadar var. Bunun yanı sıra 24 tane de kitap yayımlandı.

Beste çalışmalarınızı nasıl yapıyorsunuz? Hangi ortamlarda? Bu konuyla ilgili bizi bilgilendirir misiniz?

Bu belli olmuyor. Bir kere Selahattin Pınar'ın söylediği bir laf var. "Şiiri teninin içine giyeceksin." diyor. Şarkı bestelemek için "O beğendiğin şiiri teninin içine giyeceksin ve şâirle bütünleşeceksin." "Şâir ne düşünüyordu onu yazarken, sen de onu düşünmeye çalış. O kendiliğinden makamını, usûlünü ve melodisini getirecektir."

Bu bestelerinizi yaparken yaşadığınız hatıralarınızdan birini paylaşabilir misiniz?

Tabiî efendim, memnuniyetle. Ankara'da bir şâir dostum vardı. Çok kıymetli idi. Onu da rahmetle anıyorum, Halil Soyuer. Nur içinde yatsın. O bir Kurban Bayramı'nda bana bayram tebriki gönderiyor ama şiirle. Şiir çok güzel. Kendisi de güzel yazıyordu zaten ya. O şiiri ben ezberledim. Bir gün konservatuardan arabayla dönerken Yıldız yokuşunu çıkarken o şiirin 2. mısraını okumaya başladım. Okurken eve geldim. Evde hâlâ terennüm ediyorum onu. Teybe çektim. Biraz dinledim. Dinleyince biraz bıraktım. Bir daha dinledim. Zemini okudum. Sonra meyan kendiliğinden geldi. Aynı gün içinde oldu.

Bak işte güzelim, mevsim ilkbahar.
Karşıki dağlarda duman izi var.
Aynaya baksan da sen göremezsin.
Boyunda körpecik fidan izi var.

Aylar senelerden umudu kesti.
Ne olduysa birden aklıma esti.
Caddemizden geçtin dün akşamüstü.
Çık da bak, yerlerde kurban izi var.

Tam da Kurban Bayramı'na geldi bu şiir. Bunu ben böyle okudum ve bu eser çıktı. Kadıköy'de çalıştığımız amatör bir grup var. Onlara bunu meşk ettim. Konsere de eşim, kızım ve torunum geldiler. Bu şarkı okunacak, şu kızı istiyorum sahneye, dedim. Torunumu istedim. Torunum yanıma geldi. Buyurun okuyalım, dedim gruba. Ben de onlarla beraber okudum. Bu şarkı bu kıza yapıldı, dedim. "Boyunda körpecik fidan izi var." tabiî çok genç. Ona yapıldı bu şarkı, yani torunuma yapıldı. Böyle bir hatıra yani. Yolda geldi aklıma. Yolda okudum, öylece okudum, okudum. Dinlerken kendiliğinden geldi. Kürdîlihicazkâr bir şarkıdır.

Kitap çalışmalarınızdan da bahsedecek olursak. Neden bu kadar çok yazmayı düşündünüz? Sizi yazmaya iten bir güç var mı?

Bir kere babamdan heveslendim yazı yazmaya. Edebiyat dersini zaten çok severdim.

Bizim sanatçı camiasında sanatkârlarımız çok heves etmiyor bu yöne ve büyük bir boşluk oluşuyor. Siz gerçekten çok güzel bir boşluğu da doldurdunuz.

Yazdım, yazdım. Ben çok doküman topladım. Şu anda evde bir sürü doküman var. Onlardan istifade ettim. Sonra çok büyük ustalarla çalıştım. Onlardan istifade ettim, anlattıklarından. Ayrıca eski yazı bilmiş olmam da fayda etti. Bu dokümanları bir araya getirmek, onlarla uğraşmak, güzel, keyifli bir işti. Şimdi bir kitap var elimde, yayımlayamıyoruz. Çünkü kimse itibar etmiyor. Hatıralar var içinde. Bu hatıralardan biri Lemi Adlı'nın Selahattin Pınar'a yazdığı mektuplar. Selahattin Pınar'ın eşine yazdığı mektup-

lar var. Mesut Bey'e yazılmış mektuplar var. Mesut Bey'in yazdığı mektuplar var. Feyha Talay'ın yazmış olduğu mektuplar var.

Kendi el yazısı ile mi?

Tabiî, kendi el yazısı ile. Lemi Beyinkiler Eski Türkçe ile yazılıdır. İmzalı. Bu dokümanların dışında başka dokümanlar da var.

Bunları gün ışığına çıkartmak lazım mutlaka. Mutlaka sponsor bulmalı.

Evet, para pul istemeden biz bunları yaptık bugüne kadar. Bugün de istemiyoruz. Bakın şimdi ben size çok enteresan bir şey söyleyeceğim. Cıngıl denen bir şey var reklamlarda. İlk cıngılı yapan kimdir? Refik Fersan. Yaptığı cıngıl da bende. El yazısı ile bende. Nota ile yaptı. Refik Bey bıraktı. Refik Bey bana devretti. Ben yaptım ondan sonra cıngılları. İlk ben yaptım Refik Bey'le beraber. Refik Bey iki cıngıl yaptı, bıraktı, ondan sonrasını hep ben yaptım. Şimdi onlar bende. Bir hatıra diye anlatıyorum. Meselâ Zeki Arif Ataergin'in kendi el yazısı ile spihr takımı bende. Onun yanı sıra başka şeyler. Zaten vereceğim evimdeki dokümanları, bazı kitapları, bir sürü şeyler vereceğim. Benim elim sıkı değil. Hasis insanı hiç sevmem.

Zaten sanatçı paylaştıkça çoğalır.

Bunları vereceğim. Çünkü ben öldükten sonra, bu da Selahattin Pınar'ın bir şarkısıdır ama ben şiiri de çok severim.

Ben öldükten sonra kuşlar öter.
Bu dereler çağlar mı dersin.
Değişe değişe bilmem ki o yar.
Bize gönlünü bağlar mı dersin?
O gözleri süzgün, sesi şakrak
Önüme düşerse bir kuru yaprak.
Eski sevdiğini hatırlayarak
Kabrine diz çöküp ağlar mı dersin?

> “Selahattin Pınar'ın söylediği bir laf var: “Şiiri teninin içine giyeceksin.” diyor. Şarkı bestelemek için “O beğendiğin şiiri teninin içine giyeceksin ve şâirle bütünleşeceksin.” ”



Ben öldükten sonra bu kuşlar ötecek. Bu dereler çağlayacak ama giden geri gelmeyecek. O takdirde bunları sıkı sıkı elimde tutup saklamak… Bende var. Kimseye vermemenin bir âlemi yoktur.

Maalesef bu tarz dokümanları saklayıp da onu bir de koz olarak kullanan insanlar var.

Eskiden de yapılmış. Meselâ Boluhank Nuri Bey kolay kolay eser vermeyenlerden biri. Bu çantalık ne demek. Geçen sene bırakıyordum konservatuarı. Bir kız öğrencim mezun oluyordu son senesi. Bir dönem kalmış. Biz ayrılıyoruz. Nevzat Atlığ ile beraber. Bir ağladı. “Beni nereye bırakıyorsunuz? Yıllarım heba olacak!” diye. Nevzat Bey dedi ki “Ben ayrılsam bile sen mecbursun. Bu çocuğu mezun edeceksin.” Birincilikle mezun oldu o.

Sadettin Heper Hocamız, o Zekâi Dede'nin oğlunun talebesi. Hatıra defteri bende şimdi Ahmet Efendi'nin. Bir gün Ahmet Efendi ile beraber meşke gidiyorlar Mevlevîhâne'ye. Yazın bakalım, diyor. Ama evden çıktığı zaman komşusu bir kâğıt vermiş Zekâi Dede'ye. Radyoevi ile Taksim Anıtı kadar mesafe Mevlevîhâne. Oraya kadar gitmişler. Oturmuşlar meşke. Yazın bakalım, demiş. Yazdırmış Zekâi Dede. Saba beste Zekâi Dede'nin, zincir usûlünde. Meşke başlıyorlar, bir kısmını meşk ediyorlar, çıkıyorlar. Eve dönerlerken Ahmet Efendi diyor ki, “Bey baba böyle bir eseriniz yoktu sizin.” “Evden çıktığımız zaman komşumuz bir kâğıt verdi ya. Bu şiir yazılıydı. Cenâb-ı Allah da lütfetti. Buraya gelene kadar besteledim.” Zincir usûlünde. Çifte düyek, Fahte Cenber, Devri Kebir, Berefşan. 120 zamanlı usul. Saba beste. Evinden Taksim Anıtı'na kadar 1.5 km kabul edilir. Yani en kaba tabirle 1.5 km. Bir eser bestelenir mi? Bestelemiş. Bir başka gün. Birkaç eser meşk ediliyor. Ahmet Efendi diyor ki, “Baba, bunların üstüne ken-



> İzzettin Ökte Bey gibi tanburdan ses çıkaran olmaz. Takunyanın üstüne tel taksanız, aynı sesi çıkaracak kadar kuvvetli bir tanburîdir.

di isminizi yazmadınız da bestekârın adını yazdınız." Evet, çünkü Zekâi Dede kaybolmuş eserleri güftesi var. Eserin notası ve melodisi kaybolmuş. Kimsede yok. O bestekârın üslûbuna göre yeniden bestelemiş birkaç eseri. Üstüne o bestekârın ismini yazmış. Ahmet Efendi sormuş, "Evlat, bizim bestelediğimiz eserler diğer Mevlevîhâne'de meşk ediliyor. Bunlar unutulmuş ama şimdi meşk edilirse bestekâra rahmete vesile olur diye böyle yaptım." demiş.

Bazı kişiler buna karşı çıkmışlardır. Zekâi Dede niye o bestekârın eserini yeniden bestelemiş diye. Unutulmuş kardeşim, yok. Sadun'un o eseri yok. Sadun'dan 30 sene sonra unutuluş olan o besteyi Zekâi Dede almış ve yeniden bestelemiş. Onun üslûbunu biliyor. Böyle şeyler olmuş. Bunlar da Sadettin Heper'den bize intikal eden hatıralar. Nurlar içinde yatsın.

Radyo yıllarını unuttuk. Siz hangi yıllarda Radyo'ya girdiniz hocam?

İlk Radyo'ya girişim 1951. Saz eserleri çaldık. Kimlerle… Bu arkadaşlarımızdan dördü öldü. Cumhur Yaşar Geçergil, keman. Şekip Ayhan Özışık, ud. Turgut İçten (hayatta), kanun. Sadun Aksüt, tanbur. Biz küçük stüdyoda, içerde saz eserleri çaldık. Bir defasında Cevdet Bey dayanamadı, o da girdi ve bizle beraber çaldı. Hiç unutmam. Sonra askere gittim. 1956'da memur olarak girdim Türk Mûsikîsi Kütüphanesi'ne. 1981'e kadar çalıştım. 1981'de emekli oldum. 1975'te de Devlet Konservatuarı'na girmiştim. Çünkü artık memuriyetten ayrıldım 62 senesinde. 1962-63 Belediye Konservatuarı icra heyeti âzâsıydım. Tekrar döndüm Radyo'ya ama sadece sâzende olarak döndüm. Memuriyet yapmadım. İstanbul Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı şu anda Teknik Üniversite'ye bağlıyız. 1975'te tanbur hocası olarak girdim. Hâlen devam ediyorum.



Radyo'ya girdiğiniz dönemlerde çok büyük üstatlarla çalıştınız. Hem sazında hem sesinde zirvede sanatçılarla birlikte olma şansını yakaladınız. O isimlerden de bahsedebilir misiniz?

Hanım sanatkârlar. Safiye Ayla, Perihan Altındağ Sözeri, Sabite Tur Gülerman, Mediha Demirkıran, Nesrin Sipahi, Sevim Tanürek, Mualla Mukadder, Saime Sinan, Afife Edipoğlu, Mefharet Yıldırım. Titriyorum şu an. Radife Erten. Hepsini saymakla bitmez.

Erkek seslerden?

Şimdi unutuldu. Mustafa Çağlar, Mustafa Kovancı, Ekrem Kongar, Necmi Rıza Ahıska. Münir Nurettin Bey'le çok çalıştık. Sonra Nadir Hilkat Çulha, Arif Sami Toker, Zeki Müren.

Sazlarda kimler vardı? Selahattin Pınar'la çok yakın arkadaş olduğunuzu biliyorum.

Selahattin ile 10 yıl beraber çalıştık gazinoda. Sadi Işılay. Böyle keman sesi var mı? Selahattin Bey derdi ki, "Sadi'nin yayı 100 metre." Hiç yayında kesiklik olmazdı. Sadi Işılay. Nubar Tekyay, Cevdet Çağla, Emin Ongan, Hakkı Derman, Naci Tektel, Yorgo Bacanos. Çok yakın dost olduk Yorgo Bacanos ile. Kadri Şençalar, İsmail Şençalar, Ahmet Yatman, Vecihe Daryal, Vecdi Seyhun, Dede Süleyman Erguner, Cevdet Çağla, Kemal Niyazi Sey-

hun, Refik Fersan, Şerif İçli, Hamdi Tokay. Daha sonra gençlerde vardı bunların içinde. Saffet Gündeğer de vardı, klarnet. Şükrü Tunar. Klarnet çalmıyordu sanki ney üfler gibi. Yok böyle bir şey. Sazı olağan dışı. Vecihe Hanım'ın refakati gibi refakat var mı?

Şimdiki refakatlerle o zamanki sâzendelerin refakatini karşılaştırırsak ne gibi farklar var, paylaşabilir misiniz?

Bir tane hatıra anlatayım. Ben Radyo'da memur olarak da görevliyim, sâzende olarak da görevliyim. Rahmetli Şevket Kadıoğlu, tonmaister. Küçük stüdyoda Nadir Hilkat okuyor yanılmıyorsam. Sadi Işılay, İzzetin Ökte, Yorgo Bocenoz, Vecihe Daryal; 4 kişi çalıyor. Ben de tesadüfen kontrol odasına girdim. Şevket Bey'in yanına. Çünkü ondan sonra hangi neşriyat olacak onu bildireceğim. Okuyor, yanılmıyorsam Nadir Hilkat. Eserin bir yeri, meselâ diyelim ki do diyez olacak, do naturel bastı. Solist do naturel bastığı anda, 4 sâzende de do naturel bastı.

Çünkü solisti takip etmek zorundalar.

Hiç unutmam Şevket Ağabey döndü bana; "Sadun, refakati duyuyor musun?" dedi. "Duyuyor musun?" dedi. "Do diyezi herkes do naturel bastı." O zaman hata olduğu belli değil. Demek ki şarkının burası do naturel diyorlar. Şimdi herkes önüne bakıyor. Soliste bakmıyor. Kendi bildiğini çalmaya çalışıyor.

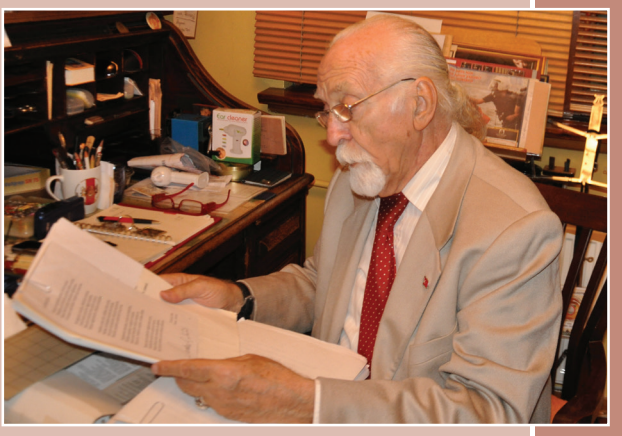
Şefe de bakan yok, soliste de bakan yok.

Vecihe Daryal bir bakışta bir satır notayı hemen okurdu. Soliste bakardı. Devamlı kafayı önüne eğ, soliste bakma, yok.

İnsanlar ezberliyorlarmış zaten. Bizde ezberleme yok.

Eserler ezberindeydi. Refakat bu. Gazinoda da öyleydi. Bakmayın, gazino bir mektep idi.

Sadun Aksüt Kimdir?



26 Ekim 1932 tarihinde Amasya'nın Merzifon ilçesinde doğdu. Babası, Atatürk devri valilerinden ve tarih yazarı Ali Kemali Aksüt'dür. Bir yaşını biraz geçmişken, babasının görevi nedeniyle ailesi İstanbul'a geldi.

Lise eğitimini Haydarpaşa Lisesi'nde tamamladı. Aynı dönemde İstanbul Belediye Konservatuarı'na girdi. Burada Şefik Gürmeriç ve Kemal Gürses'ten dersler aldı. Konservatuarı bitirmeden İleri Türk Mûsikîsi Konservatuarı Derneği'ne girdi. Hüseyin Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi ve de Laika Karabey'den dersler aldı. Laika Karabey'den başladığı tanbur öğrenimine 1950 başlarında girdiği Üsküdar Mûsikî Cemiyeti'ne devam etti. Emin Ongan hocasından çok istifade etti. Laika Karabey'le başladığı tanbur eğitimine Tanburî İzzettin Ökte'den dersler alarak devam etti. Hocası Ökte'nin Sadun Aksüt üzerinde büyük etkisi oldu.

1951 yılı sonlarında İstanbul Radyosu'nda arkadaşlarıyla birlikte saz eserleri çalmaya başladı. 1956 yılında İstanbul Radyosu Türk Mûsikîsi Nota Kütüphanesi'ne memur olanak girdi. Solo ve topluluk programlarında tanburu ile devrin büyük sanatkârlarına refakat etti.

1967'den vefatına kadar Münir Nureddin Selçuk'un solo konserlerine tanburî olarak Sadun Aksüt katıldı. 1966-l967 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Mûsikîsi İcra Heyeti'ne tanburî olarak girdi. 1967 yılında yeniden İstanbul Radyosu'na döndü. 1975 yılında İstanbul Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı'na tanbur öğretim görevlisi olarak atanan Sadun Aksüt 1996 yılına kadar 21 yıl bu görevini sürdürdü. 16 yıl TRT Türk Sanat Mûsikîsi Repertuvar Kurulu üyeliğinde bulunan Sadun Aksüt, 1981 yılında TRT İstanbul Radyosu'ndan emekli oldu.

Aynı zamanda besteleriyle de tanınan Sadûn Aksüt'ün 60 kadar çeşitli makamlardan saz eserleri, 150 kadar şarkısı, 30 ilâhisi, 3 çocuk şarkısı ve sazkâr makamında bir Mevlevî Âyin-i Şerîfi vardır. Saz eserlerinden "Köyde Gelin Karşılaması" ve "Ege'de Şenlik" isimli saz eserleri Yalçın Tura tarafından çok sesli hâle getirilmiş, Hakan Şensoy idaresindeki İstanbul Oda Orkestrası tarafından da 2004 ve 2006 yıllarında seslendirilmiştir.

Sanatkârımız, 2004 yılında "Sisli Bir Eylül Gecesi", 2012 yılında ise "Altmış yıllık aşk" adında kendi şarkılarından oluşan ve kendisinin okuyup çaldığı iki CD yayımladı.

Sadun Aksüt pek çok öğrenci yetiştirmiş, İzmit Türk Mûsikîsi Cemiyeti'nin 15 yıl hocalığını ve şefliğini yapmıştır.

Türkiye'nin ilk tanbur metodunun da yazarı olan Sadun Aksüt'ün basılı yayınları arasında 10 adet fasıl mecmuası, şiir kitapları, 500 Yıllık Türk Mûsikîsi Antolojisi, Alkışlarla Geçen Yıllar adında hatırat kitapları bulunmaktadır.

Rubeyza Aksüt ile evli olan Sadun Aksüt biri erkek biri kız iki çocuk sahibiydi, oğlu 1992'de vefat etmiştir. Kızından 1 kız torunu vardır.


Sadun Aksüt eşi ile

Tabi o zamanki gazinolar. Kimler vardı hocam?

1951 Küçükçiftlik Parkı'nı hatırlıyorum. En tıfıl ben. Mızraplı tanbur çalıyorum. Yanımda Cemal Cümbüş, Salih Orak, Selahattin Pınar, Necati Tokyay, İsmail Şençalar, Ahmet Yatman, piyanoda Fevzi Aslangil, devamı var ama hatırımdan çıktı. Bunları biliyorum yanımda oturdukları için. İki hânende var. Birisi Şakırdaklı Kemal derlerdi. Diğeri Ağyazar. Hânende Ağyazar Güleryüz. 70 yaşında, hatta 70'i aşkındı yaşı. Bir fasıla başlarsa hiç kesmeden, o makamı değiştirmeden asgarî 1.5 saat okur. Çünkü 7'ye çeyrek kala sahneye çıkıyoruz. Fasıl 7'de başlıyor, 9'a çeyrek kala bitiyordu. Arada 10 dakika taksim vardı gazinolarda. Taksim ederdik. Düşünebiliyor musunuz, asgarî 1.5 saat aynı makamdan eser okuyor.

Çok büyük bir repertuar gerektiriyor. Neden Şakırdaklı?

Çok güzel taklit yapardı Kemal Ağabey. Lakabı Şakırdaklı idi. Düşünebiliyor musunuz fasıl, fasıl idi. Başlarken Mâhur okuyacak, "Ey gonca dehen hâr-ı elem cânıma geçti." diye başlardı. Fasıl bitiyor, "Yine zevrâk-ı derûnum kırılıp kenâre düştü." diye yürük semâî ile bitiyor fasıl.

Siz mızraplı sazları çalmanın, eğitimci olarak birçok tekniğini öğretiyorsunuz, metodunu yazmışsınız. Bu mızraplı sazları çalmanın bir özelliği var mıdır?

Evet var. Mızraplı sazlarda tanburda, kanunda hatta yaylı sazlarda da var bu özellik. Ama mızraplı sazlarda mutlak surette bilek kullanılmalıdır, kol değil. Sağ elin bileği çalışmalı. Koldan çalışılırsa çıkacak ses çok kötü olur. Olmaz. İstediğiniz gibi netice alamazsınız. Mutlaka bilek çalışacak.

Siz çok iyi bir öğreticisiniz. Bunun sırrı nedir, bizlere anlatabilir misiniz?

Çok iyi miyim değil miyim bilemiyorum, onu öğrencilerim takdir etsin. Ancak ne öğrendimse, bana ne verdilerse, onu ben iyice içtim. İyice özümsedim. Sol kol tanbur sapını tutan, sol el başparmakla şahadet parmağı arasında tambur sapına yapıştığı zaman, bunu bırakmaz. Birinci parmak dediğimiz şahadet parmağı telin üstünden kalkmaz. O yapışık olarak oraya devam eder. Bu sol kolun bilekle dirsek arası taş gibi olacak. Gerili olacak ki tanbur, "vaov vaov" diye inlemez o çirkin bir şey. "Hımmmmmm…" titremeyle inleyecektir. Onun oradaki sertliği, o sağlam şekli bu sağ bileğinde iyice çalışması hem tamburdan hatta uddan, yani mızraptan, kanunda "çıkı, çıkı" ses çıkartması için bilek çalışacak. Kollar çalışıyor genelde, ama bilek çalışacak. Kol ne kadar çalışırsa çalışsın, kanunda bilek çok önemlidir. Çünkü o sürati temin edemez. Hatta mandalları açıp kapayamaz bile bilek olmazsa.

Sizin birçok olmazsa olmazlarınız vardır mutlaka. Bunları da bizimle paylaşabilir misiniz?

Şiir olmazsa, mûsikî olmaz. Sevgi olmazsa hiçbir şey olmaz hayatta. Allah sevgisi, kul sevgisi, eşinin sevgisi, evlat sevgisi. Evli değilse sevgiliye karşı duyduğu sevgi, ağaç, deniz, çiçek yani tabiat sevgisi. Bütün doğayı sevmek. Doğa zaten şiir baştan aşağıya. Bir akşamüstü, grup vakti, denizi seyredin. O kızıl, kıpkırmızı o sarı kız, kıpkırmızı rujlarıyla kana batıyor gibi masmavi elbisenin üstünde denize batarken ona âşık olunmaz da neye olunur? Bir dolunay zamanı şöyle aya bakın bakalım. Onun ihtişamına. Onu hissetmeyen. Lemi Bey ne diyor biliyorsunuz değil mi; "O güzel gözlerle bakmasını bil." diyor.

"Kalb-i Mecnûnu yararsan Hazreti Leyla çıkar.
Avnî ya sen sanma Mecnun başka Leyla başkadır."

İkimiz aynıyız diyor şâir. Aşk, başka bir şey…

Peki sizin için aşk nedir?

Benim için aşk yoksa aşkı tatmayan kişi ölüdür. Doğumundan ölümüne kadar, yani Hakk'a son nefesini verene kadar âşık olarak yaşamalıdır insan.

Zekâi Dede'nin Yürük Semâî Hicazkâr eserine bakın ne diyor:

"Nerm eyleyemez seng-i dili yâri eğerçi
Hâkister olur çerh-i kemîne şererimden."

"Eğer sevgili o taş yüreğini yumuşatmazsa benim aşkımdan dolayı, benim ateşimle kül ederim cihanı." diyor.

Tanbur ne ifade ediyor sizin için?

Tanbur, işte aşk. Benim reklam gibi mi olur özür dilerim, bunca yıl sonra, 60. yılımızda bir CD'miz yayımlandı. 60 Yıllık Aşk diye. 60 yıldır kucağımda. Hangi sevgili 60 yıl bir insanın kucağında yatar. 64 senedir ben o sevgiliyle birlikteyim. İşte aşk.

Şiir nedir?

Şiir, insanların hayatında kelime hazinesinin zenginleşmesine çalışan kişilerin, kelime hazinelerinin ve ruhlarının zenginleştiği bir araçtır.

Çokça şiir okumak gerekiyor.

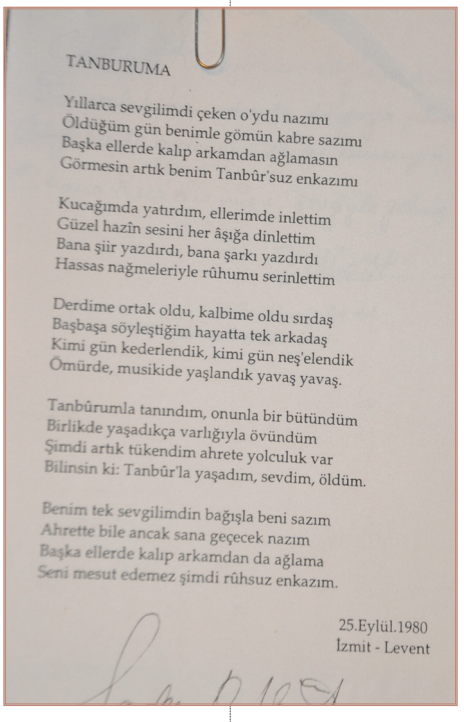
Evet, ve de kelime haznesi diyorlar hazne olur mu? Hazine. Hazne başka şey, çukur. Kelime hazinesi zenginleşir hakikaten şiirle. Ruhu zenginleşir. Zarafet hâsıl olur. Muhiddin Raif Bey meselâ sevgilisine yalvarıyor. O da bir cevap veriyor:

"Cânân ne kadar şuh, ne can-perver idi.
Meclis sedef olmuştu o bir cevher idi.
Ben hangi şeb açmak dilesem sînesini,
Olmaz! Gece mirâta bakılmaz der idi."

"Sohbet çok güzel. Meclis çok fevkalâde. Ben hangi gece aç şu göğsünü göreyim desem, olmaz gece aynaya bakılmaz günahtır, derdi."

Sizi yıllardır destekleyen eşinizden ve evlatlarınızdan da kısaca bahseder misiniz?

Eşim Rubeyza Aksüt. 29 yıl TRT'de çalıştı. Bana gerçekten son derece destek olan eşime saygılarımı ve sevgilerimi sunuyorum.



TANBURUMA

Yıllarca sevgilimdi çeken o'ydu nazımı
Öldüğüm gün benimle gömün kabre sazımı
Başka ellerde kalıp arkamdan ağlamasın
Görmesin artık benim Tanbûr'suz enkazımı

Kucağımda yatırdım, ellerimde inlettim
Güzel hazîn sesini her âşığa dinlettim
Bana şiir yazdırdı, bana şarkı yazdırdı
Hassas nağmeleriyle rûhumu serinlettim

Derdime ortak oldu, kalbime oldu sırdaş
Başbaşa söyleştiğim hayatta tek arkadaş
Kimi gün kederlendik, kimi gün neş'elendik
Ömürde, musikide yaşlandık yavaş yavaş.

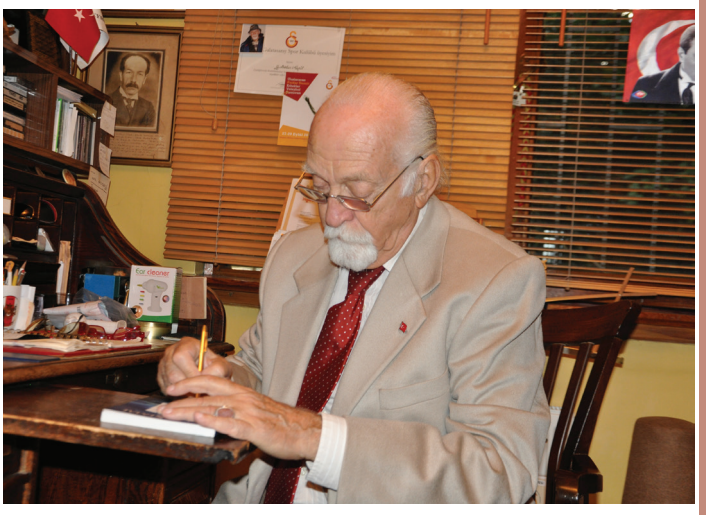
Tanbûrumla tanındım, onunla bir bütündüm
Birlikde yaşadıkça varlığıyla övündüm
Şimdi artık tükendim ahrete yolculuk var
Bilinsin ki: Tanbûr'la yaşadım, sevdim, öldüm.

Benim tek sevgilimdin bağışla beni sazım
Ahrette bile ancak sana geçecek nazım
Başka ellerde kalıp arkamdan da ağlama
Seni mesut edemez şimdi rûhsuz enkazım.

25.Eylül.1980
İzmit - Levent

O da çok iyi bir sesti aynı zamanda.

İyi bir ses idi ama ben mâni oldum, yazık ettim. Özür dilerim. Bu da gençliğin verdiği kıskançlıkla olan bir olay. 2 evlat sahibiydim. 1992 yılında 36 yaşındaki oğlumu kaybettim. Burada tekâmülü tamamladı. Allah daha çok sevdi aldı. Boynumuz kıldan



ince. Kızım Arzu, Devlet Operası'nda balerin. Onun kızı sevgili torunum Iraz Naz.

En büyük aşklarınızdan…

Evet, Arzu olmasaydı oğlumdan sonra, Harun'dan sonra ben hemen ölürdüm. Arzu tabiî ki Iraz, eşimi ve beni hayata bağladılar.

Şimdilerde neler yapıyorsunuz?

Artık bütün her şey bitti. Şimdi Kadıköy'de bir grubumuz var. Amatör hanımlarla beylerle beraber çalışıyoruz. "Mûsikî Âşıkları" ismimiz de. Halis Kurtça Kültür Merkezi'nde çalışıyor ve arada bir de konser veriyoruz. Böylece hayatımızı idame ettiriyoruz. Bu bir aşk demiştik, işte aşk bu çalışma.

Son olarak Türk Müziği ile uğraşan gençlere de önerilerinizi alabilir miyiz?

Öneri demeyelim de, arzularım ki gençler lügat alsınlar ve eserlerimizin biraz lügatle çözülmesini sağlasınlar, kendilerince. Ve de dinlemeye alışırlarsa görecekler ki ve duyacaklar ki eserlerimiz çok güzeldir. Yalnız dünyevî değildir, aynı zamanda uhrevîdir. Biraz onlara eğilirlerse, onun derinine inerlerse, yavaş yavaş çok daha fazla güzelleşecekler kendileri. Hem ruh olarak, hem sima olarak, hem de tabiat olarak güzelleşecekler.

İkram

» Emrah ALTUNTECİM*

Bursa'daki mânevî makamları ziyaretimiz ve yaklaşık İstanbul'dan Bursa'ya 400 bin adım yürüdükten sonra, 25 Ağustos 2009'da Turan Yokuşu ardından Turan Köyü'nde tanıştığımız Sabahattin Amca'nın evinde kaldık. Emir Sultan Hazretleri'nin, Üftâde Hazretleri'nin, Somuncu Bana Hazretleri'nin, Eskici Baba Hazretleri'nin, Molla Fenarî Hazretleri'nin, Süleyman Çelebi Hazretleri'nin ve Osmanlı padişahlarının türbelerini de kapsayan Bursa ziyaretlerimizde de yanlızca yürümüş, herhangi bir ulaşım aracı kullanmaksızın ziyaretlerimizi tamamlamıştık ve yeniden kırsal bölgelere, ıssız ovalara doğru seyahatimiz devam ediyordu...

Sabahattin Amca'nın evine adımımızı attıktan sonra elimizi yüzümüzü yıkadık ve odamıza çekildik. Sabahattin Amca bizim için bal gibi tatlı incirler ve üzüm ile kahvaltılık hazırlamış sabah için. Bu cemâli bol adamcağız, evinin anahtarını bize bırakmış ve sabah ezanından sonra geleceğim, deyip gitmişti... Daha tanışalı yarım saat olmadığı hâlde Hz. Mevlânâ'ya karşı duyduğu hürmet ile evini bize emanet etmişti.

Sabah erken güne başladık. Oldukça yorgun olmamıza ve misafirperver bir evde bulunmamıza rağmen, dün gece yaşadığımız sıkıntılı tırmanıştan ötürü rahat uyuyamamıştık. Gece, Ceyda kabuslar görerek bir sağa bir sola dönüyor, sayıklıyordu… Bense sanki hiç uyumamış gibiydim. Turan Köyü'nden sabah erkenden yola çıkmaya karar verdik. Yolculuk mührü ile mühürlenen mektubumuzu Sabahattin Amca'ya takdim ettik ve köyden ayrıldık.

Oldukça geniş ve ferah bir yol güzergâhı üzerinden Yenişehir'e yol almaya başladık. Turan Rampası'ndan sonra bir kısmı trafiğe kapalı, geniş, güneşli ve manzaralı bir yoldan yürümek çok ama çok güzeldi.

Gökyüzü, dağlar, tarlalar capcanlı… Tabiat bugün âdeta heyecanlı… Hz. Mevlânâ'nın sözleri kalbe düşüyor bu anlarda:

"Kara demir gönlünü aynada görür de
Ben de âşık olabilirmişim, der.
Şu gökyüzü âşık olmasaydı gönlü
Böyle saf, böyle temiz olmazdı.
Güneş de âşık olmasaydı
Yüzünde bir ışık bulunmazdı.
Yeryüzünde dağ da âşık olmasaydı
Gönlünde otlar bitmezdi."

Yol ferahlatmıştı bizi… Hava hâlâ biraz soğuktu ama bu bizim birkaç saat boyunca fazla terlemeden yürümemize imkân verdi.

Yenişehir yolu üzerinde konaklayacak yer bulmak kolay olmadı ama bir tarlada bulduğumuz gölgelik alanı değerlendirdik. Dün alamadığımız uykuyu takviye etmek için biraz şekerleme yaptıktan sonra rüzgârlı vadiler arasından hızlı adımlarla yürüdük.

İlâhiler ve şarkılar söylemeye, çocuklar gibi neşelenmeye başladık.

Ben yürürem yâne yâne
Aşk boyadı beni beni kâne
Ne âkılem ne dîvâne
Gel gör beni aşk neyledi
Derde giriftâr eyledi.

Gâh eserim yeller gibi
Gâh tozarım yollar gibi
Gâh coşarım seller gibi
Gel gör beni aşk neyledi
Derde giriftâr eyledi.

Ben Yunus-ı bi-çâreyim
Dost elinden âvâreyim
Baştan aşağa yâreyim
Gel gör beni aşk neyledi
Derde giriftâr eyledi.

Ceyda bu ilâhiyi çok seviyordu. Tasavvuf sohbetlerinden sonra bu ilâhiyi söylediğimiz zamanlar olurdu… Bazen de evde kendi kendimize mırıldanırdık…

***

Muhteşem bir manzaraya doğru yol alıyoruz. Uçsuz bucaksız mısır ve ayçiçek tarlaları göz alabildiğince uzanıyor. Hafif bir rüzgâr estiğinde tarlaların dalgalanışını seyrediyor, çıkan sesleri dinliyoruz. Tek tük araç geçiyor bu yoldan ve ortalık bazen o kadar sessiz oluyor ki durup birkaç dakika kafamızın içindeki tınlamayı duyuyoruz. Mis gibi kokuyor hava… Tarlalardan gelen hafif ve tarifi olmayan bir esans gibi âdeta!

Birkaç saatlik bir yürüyüşten sonra Menteşe Köyü'ne vardık. İhtiyaç molası verdik. Köy bomboştu. Herkes Rama-



* Araştırmacı Yazar, Kişisel Gelişim Uzmanı.

zan ayı dolayısıyla evlerine çekilmişti. Yanlızca sekiz on kadar çocuk köy meydanını sahiplenircesine etrafta dolaşıp duruyordu. Bizi görünce koşarak yanımıza geldiler. Kıyafetlerimiz onların ilgisini çekmişti. Art arda soruyorlardı:

-Amca senin şapkan neden değişik? (Sanırım sakallarım uzadığı için bana amca diyorlardı. İstanbul'dan Konya'ya gerçekleştirdiğimiz yürüyüşten önce, Hz. Pîr'in makamına varana kadar sakallarımı kesmemeye karar vermiştim.)

-Sizin çantalarınız neden bu kadar büyük?

- Çantanızın içinde ne var?

-Elinizdeki sopalar ne işe yarıyor?

- Nereden geliyorsunuz?

Bir yandan da bize dokunuyorlar, ufak ufak da kıyafetlerimizi çekiştirip duruyorlardı. Çocukların merakını gidermek için cevap veriyorduk ancak bir sorunun cevabı bitmeden diğeri geliyordu.

-Çocuklar hele bir oturalım, ayakta kaldık bakın. Biraz dinlenelim sonra konuşmaya devam ederiz…

Köy meydanının ortasında bulunan bir banka oturduk. Oturduğumuz anlarda ayaklarımızın ne kadar yorulduğunu hissediyorduk. Çocuklar soru sormaya devam ediyor, bir yandan da bağrışarak oyun oynayıp birbirlerini itip kakıyorlardı. Bu şenliğe bir son vermek gerekiyordu. Aksi takdirde dinlenmek için geldiğimiz bu köyden daha çok yorularak çıkacaktık.

-Çocuklar biraz sessiz olun bakalım! Bakın size şeker vereceğiz.

Çocuklar merak içince sustular. Bel çantamızdan yolda bize ikram edilen şeker ve çikolataları çıkardık. Az önce köy meydanını gürültüye boğan çocuklar kuzu gibi sessizleşmişti. Şekerleri aldılar ve birbirini itip kakmadan sıraya girip nevâleyi paylaştılar. Bir tanesi, sapsarı saçlı, mavi gözlü bir muhacir çocuğu şeker istemiyorum, deyip başını öne eğdi. Birşeylere alınmış ya da darılmış olabilir diye gönlünü almaya çalıştık ama nafile… Şeker de çikolata da istemiyordu. Çöp gibi zayıftı ve bacak kadar da boyu vardı. Altına bir şort giymişti ve bacaklarının ne kadar da çelimsiz olduğunu görüyorduk. İşin ilginç yanı, diğer çocuklar şekerleri ceplerine doldurmuşlar, ara sıra belli etmemeye çalışarak avuçlarını ceplerine sokup yokluyorlardı. Belli ki kârlı bir gün olmuştu onlar için. Ama bir tanesi bile şeker yememişti.

Çocuğa dizlerimin üzerine çökerek yaklaştım ve bir kez daha şeker ve çikolata ikram ettim. Başı önde, alt dudağı dışarda, omuzlarını yukarı kaldırıp istemediğini belirtti. Ardından kısık sesle içimizi titreten bir cevap verdi:

-Ben oruçluyum…

Bu iki kelime ile sanki tüm köy meydanı sarsılmıştı. Karşımda duran ufacık çocuğun uzun uzun susup, ardından oruçlu olduğunu utanarak söylemesi ne kadarda büyük bir edepti! İşin bir ilginç yanı da diğer çocukların tavrıydı. Diğer çocuklar oruçlu değildi ama bir tanesi bile ağzına şeker ve çikolata koymamış, ceplerine istiflemişlerdi. Oruçlu olan arkadaşlarının canı çeker diye utanmışlardı… Büyüklerin "edep" diye tabir ettiği yüksek ahlâk, bu küçücük çocuklardan bize doğru esti… Bu rüzgâr her ne olursa olsun Anadolu'da sırrını gizleyen ve asla kaybolmayacak olan o köklü ahlâkın izlerini taşıyordu…

***

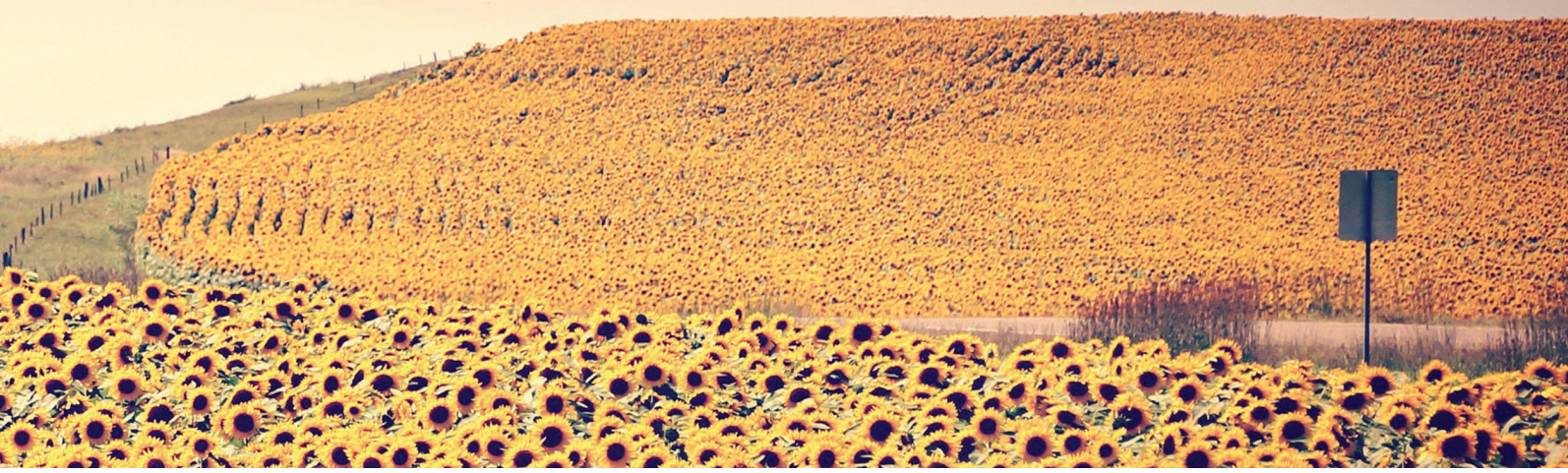
Biz namaz kılmak ve biraz da kestirmek için köy camiine doğru yürürken, çocuklar da koşa koşa kırlık alana doğru gözden uzaklaştılar. Köy camiinin geniş ve pırıl pırıl avlusunun ortasında bir sebil bulunuyor. Sebilin üzerinde ise bembeyaz havlular rüzgârla birlikte sallanıyor. İlk defa bezden havlu konan bir sebil görüyoruz. Sanki birilerinin misafir olarak geleceği düşünülerek bu havlular asılmış. Takunyalar da sıra sıra dizilmiş. Camii avlusunda tek bir kişi bile yok. Köy âdeta terkedilmiş gibi sessiz…

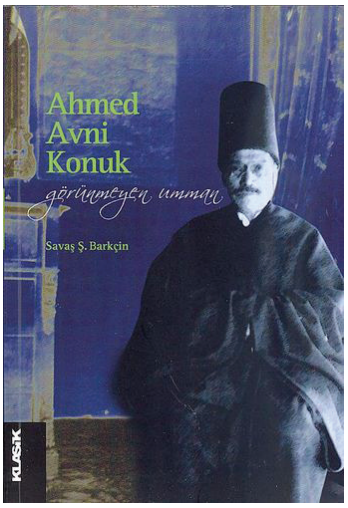
Camiiden içeri girdiğimizde ise şaşırıyoruz. Bu denli büyük ve özenle inşa edilmiş bir mekân beklemiyorduk. Güzel bir camii burası. Rengârenk işlemeleri, içeri giren bol aydınlık ile gözlerimizi alıyor. Yere serilen halı yumuşacık ve tertemiz… Arka kısımda ise mütevâzı bir kütüphane bulunuyor. Sessizliği dinliyoruz. İstanbul'da çokça özlenen bir sessizlik bu…

Ceyda usulca, ufak camii kütüphanesinden bir kitabı gözüne kestiriyor. İbrahim Hakkı Hazretleri'nin Mârifetnâme'si bu… Rastgele açıyor kitabı ve şu cümleyle karşılaşıyoruz:

"Sen dışarı doğru değil içeri doğru adım at."

Oturuyor ve hâlimizi, yaşadıklarımızı, o minik çocuğu tefekkür ediyoruz…





Kitap Adı: **GÖRÜNMEYEN UMMAN**
Yazarı : **SAVAŞ Ş. BARKÇİN**
Yayınevi : KLASİK
Sayfa : 496 s.
Ebat : 16.5 x 24 cm.

Gayret Edene Gönül Umman

Ummânı tarif etmek zor olsa gerek. Şöyle bir gözünün dolusu baksan, dingin bir ufuk çizgisine kadar geniş bir alanda görürsün ummânı ama bilirsin ki umman orada bitmez. Ufuk çizgisinin ötesinde, gözünün almadığı, hayalinin bile kurmakta zorlanacağı kadar daha vardır.

Ummânı tarif etmek zor olsa gerek. O sakin görünen suyun altında bir âlem yaşar, yüzeyin tek renkliliğinin aksine, derinler rengârenktir.

Savaş Ş. Barkçin, işte böyle zor bir işe soyunmuş. Bir seyyah, bir denizci gibi ummanda sefer eylemiş, gördüklerini de bizler için not etmiş.

Son yıllarda okuduğum biyografi kitaplarında, genel olarak hayatı anlatılan kişinin bir roman kahramanına dönüştürüldüğünü görüyorum. Bir yanıyla belki daha kolay ve hızlı okunur bir kitap ortaya çıkıyor ve daha çok kişinin okumasına vesile oluyor ama yazılanın ne kadarı roman, ne kadarı yazarın katkısı, ne kadarı anlatılan kişinin hayatı, bunu ayırmak zor oluyor. Bu durumda bazen hakkında kitap yazılan kişi bu kitabı okusaydı acaba mutlu mu olurdu mutsuz mu olurdu, kendi hayatını mı bulurdu, kurgulanmış bir romanı mı okurdu diye düşünürüm.

Savaş Ş. Barkçin okuduğunuz dergide refîkim olur. Kendisi ile şahsî tanışıklığımız olmadı ama dergideki yazılarını okuyarak, ortak dostlardan hakkında övgü dolu cümleler duyarak, programlarını seyrederek de olsa bir ünsiyet peyda olduğu kanaatindeyim.

Kitabı okuyunca iyice anlaşılıyor ki Barkçin, birbirinden farklı disiplinlerde kaynak eser niteliğinde hacimli eserler veren bir insanın hayatını hakkıyla yazmaya çalıştığından, hem de bunu romanlaştırmadan ama tekdüzeliğe ve yavanlığa da düşmeden yapmaya çalıştığından, zor bir iş başarmış. Ara sıra eleştirileri ile mukayeseleri ile sahneye çıksa da genel olarak görünmeyen ummânı, kendini pek göstermeden farklı veçheleri ile anlatmış.

Kitap, ayrıca benim gibi mûsikîye uzaktan bakan insanlar için epeyce anahtar, hap gibi yutulacak bilgi veriyor. Makam-nota ilişkisi, geleneksel mûsikîmizde usta-çırak ilişkisi, mûsikîyi aşkla meşk etmenin önemi, mûsikîmizin bugüne kadar gelirken geçirdiği evrelerden örnekler, cumhuriyet dönemi yasaklarının etkileri... vb. konularda gerçekten bu vatan toprağında yaşayan herkesin bilmesi gerektiğini düşündüğüm ve şimdiye kadar bilmemekten hicap duyduğum mevzulardan bahsediyor.

Ahmet Avni Konuk, Osmanlı son döneminde yetişmiş tasavvuf, mûsikî ve diğer konularda ortaya koyduğu kaynak eserleriyle, yetiştiği kültürel ortamdan aldığı ve ortama kattıklarıyla, geleneksel mûsikîmizin birçok güzelliğini kaybolmaktan kurtaran çalışmalarıyla, Mesnevî, Füsûsü'l-Hikem, Fâhi mâ fih... gibi tasavvufun kaynak eserlerine yazdığı şerhlerle, büyük üstatlara talebelik edip kendisi de talebeler yetiştirerek kültürümüze çok büyük katkıda bulunmuştur.

Belki karakteri icabı fark etmeden, belki yaşadığı dönemin politik sıkıntılarından, belki de memuriyetinin bir gereği olarak, perde arkasında sessiz fakat çok verimli bir ömür sürmüştür.

Bu kitap, böylesine önemli bir insanı dar bir akademik camia tarafından bilinir olmaktan çıkarıp daha çok insanın bilmesine vesile olmak adına, çok değerli bir çalışma olmuş.

Bu arada Savaş Ş. Barkçin ve arkadaşlarının hazırlamış oldukları "Kırk Makam Kırk Anlam" adlı CD+Kitap çalışmasını da çok beğendim. Bence "Görünmeyen Umman"ı okurken sizin için anlamını artırmak adına beraberinde bu eseri de dinleyebilirsiniz.

İyi okumalar, iyi dinlemeler...

Dünyanın En Meşhur Tembeli



Kitap Adı: OBLOMOV
Yazarı : GONÇAROV
Yayınevi : SOSYAL YAYINLARI
Sayfa : 372 s.
Ebat : 14 x 20 cm.

Bazı markalar vardır, ürüne adını verir. Vatandaş kendi arasında ürünü tarif ederken marka adını ürün adı yerine kullanır. Oblomov da dünyanın tembellik konusunda en bilinen küresel bir markası olarak yer yer, bizatihi tembelleşmenin karşılığı olarak kullanılmıştır.

Oblomov, dünya iyisi bir insandır. Kimseciklere zararı dokunmaz. Kötülüğü düşünmeyi bırakın, rüyasında bile göremez. (Kitaptaki Oblomov'un Rüyası kısmı) Hırs, koşuşturmak, bir hedefe odaklanmak, para için çalışmak, hatta kendi çorabını giymek vs. onun yakınından, kıyısından geçmemiş, hayatına girmemiştir.

O, imparatorluk Rusya'sının son döneminin bahtsız ikonudur. Büyük büyük dedelerinden kalma soylu bir tembellik genlerine işlemiş ve bütün çocukluğu, ailesinin bu genleri besleyen yetiştirme tarzıyla geçmiştir.

Hayat da ona müşfik davranmış ve onun ihtiyaçlarını giderecek îradı vermiş, o da daha fazlasına talip olmamıştır. Ama devir artık değişmektedir. Oblomov dedeleri gibi harcamakta ama şehirde yaşayıp köy hayatını bilmediği için hırsız kâhyaların, dolandırıcı arkadaşların insafına kalmakta ve gitgide daha az gelire sahip olmaktadır.

Bilmediği ve ilgilenmediği köylülerinden her geçen yıl azalarak gelen paraları bir de harcamayı bilmeyince, hayatı gitgide zorlaşmaktadır.

Tam karşısında Alman disiplininin temsilcisi Stoltz da, tuttuğunu koparmanın, gayelere ulaşmanın ve yükselen yeni Rusya'nın temsilcisidir. O, çalışmak için yaratılmış gibidir. Hedefleyip de ulaşamadığı bir hedefi yoktur. Aynı zamanda Oblomov'un hem çocukluk arkadaşı hem de en iyi dostudur.

Roman, ana karakterlerin çözümlemelerinde ve dönemin sosyal vaziyetini anlatımındaki başarısı kadar (belki ondan da mühimi) yan karakterlerin anlatımında da çok başarılı. Oblomov'un aşkları, arkadaş çevresindeki iyiler kötüler, dolandırıcılar, fırsatçılar, devlet memurları, iş adamları, hizmetçiler, dilenciler... Hepsi de çok iyi anlatılmış. Kitaba şöyle bir girip çıkıveren karakterler bile çok güçlü, çok canlı.

Ayrıca yazar (Gonçarov), kahramanlarıyla çok barışık. Bir annenin şefkatle yavrusunu sevmesi gibi Oblomov'u yazdığı hissini uyandırıyor. Tabiri câizse su gibi akan, tertemiz bir anlatımı var.

Kitap bittiğinde dimağımda bıraktığı tat; acı, tatlı, hüzünlü, muzip... birçok zıt hissin eşit derecede ve çok lezzetli bir harmanı gibiydi.

Rus klasiklerini okurken genelde çevirmenlerin kullandığı Türkçe'nin bir zorlayıcılığı olduğunu düşünürüm, hatta bazen bu durumun kitabın etkisini, edebî lezzetini ciddi anlamda etkilediğini hisseder, Rusça orijinallerinden okuyamadığıma hayıflanırım.

Şimdiye kadar okuduğum en iyi Rusça roman çevirisi, Doktor Jivago'nun Özay Süzoy tarafından yapılan şiir gibi çevirisiydi.

Oblomov'un Sabahattin Eyüboğlu tarafından yapılan bu çevirisi de kullanılan Türkçe'nin güzelliği açısından takdire şayandı.

Çalışmaktan yorulduysanız, çalışmadan yaşamanın nasıl da güzel bir şey olduğunu düşünüyorsanız, dünyanın en meşhur tembeliyle tanışmak isterseniz, buyurun buradan okuyun...

Kadem Nota Arşivi

Yasin HANÖNÜ

Callisto Guatelli 1818 yılında İtalya/Parma'da dünyaya gelmiş 1830 yılında Scuola Di Musica Del Carmine Di Parma adlı müzik okulunda müzik yaşamına başlamıştır. Guatelli'nin bu okuldaki eğitiminin şan ve kontrbas üzerine olduğu bilinmektedir. 1837 yılında bu okuldan mezun olduktan sonra da pek çok orkestrada kontrbas sanatçısı olarak görev yapmıştır.

Guatelli'nin İstanbul'a geliş macerası Naum Tiyatrosu'nun ününü duyması ile başlamıştır. 1845 yılında Naum Tiyatrosu'nun daveti üzerine bir kumpanya ile İstanbul'a geldiği düşünülen Guatelli, Naum Tiyatrosunda icracı olarak başladığı görevde zamanla besteci ve şef kimliğini de ön plana çıkarmıştır. Bu nedenle her sezonda yeni bir görev üstlenmiş ve en sonunda yapılan konserlerin şefliğini üstlenmiştir.

Guatelli'nin İstanbul'a gelişi müzik kariyeri adına çok önemli bir dönüm noktasıdır. Zira kariyeri kendisinin bile tahmin edemeyeceği bir hızda yükselmiştir. 15 Aralık 1846 akşamı Çırağan Sarayı'nda Sultan Abdülmecid ve ailesi huzurunda bir konserde yer alması da payitaht ile olan ilişkisinin başlangıcı olmuştur.



Callisto Guatelli

Bu konserden sonra müzik kariyerinde yeni bir sayfa açılmış ve Naum'daki görevinin yanında saray çevresinden aldığı övgüler neticesinde Musika-i Hümayun'da ders vermek üzere görevlendirilmiştir.

Naum'da Guatelli'nin verdiği konserlere devrin sultanı Abdülmecid sıkça katılmış ve beğeniyle bu konserleri izlemiştir. Çoğunlukla Guatelli'nin şef olduğu bu konserlere sultanın geleceğin padişahları V.Murad, II.Abdülhamid ve V.Mehmed ile birlikte gelmesi de Guatelli için gelecek adına büyük bir şans olmuştur.

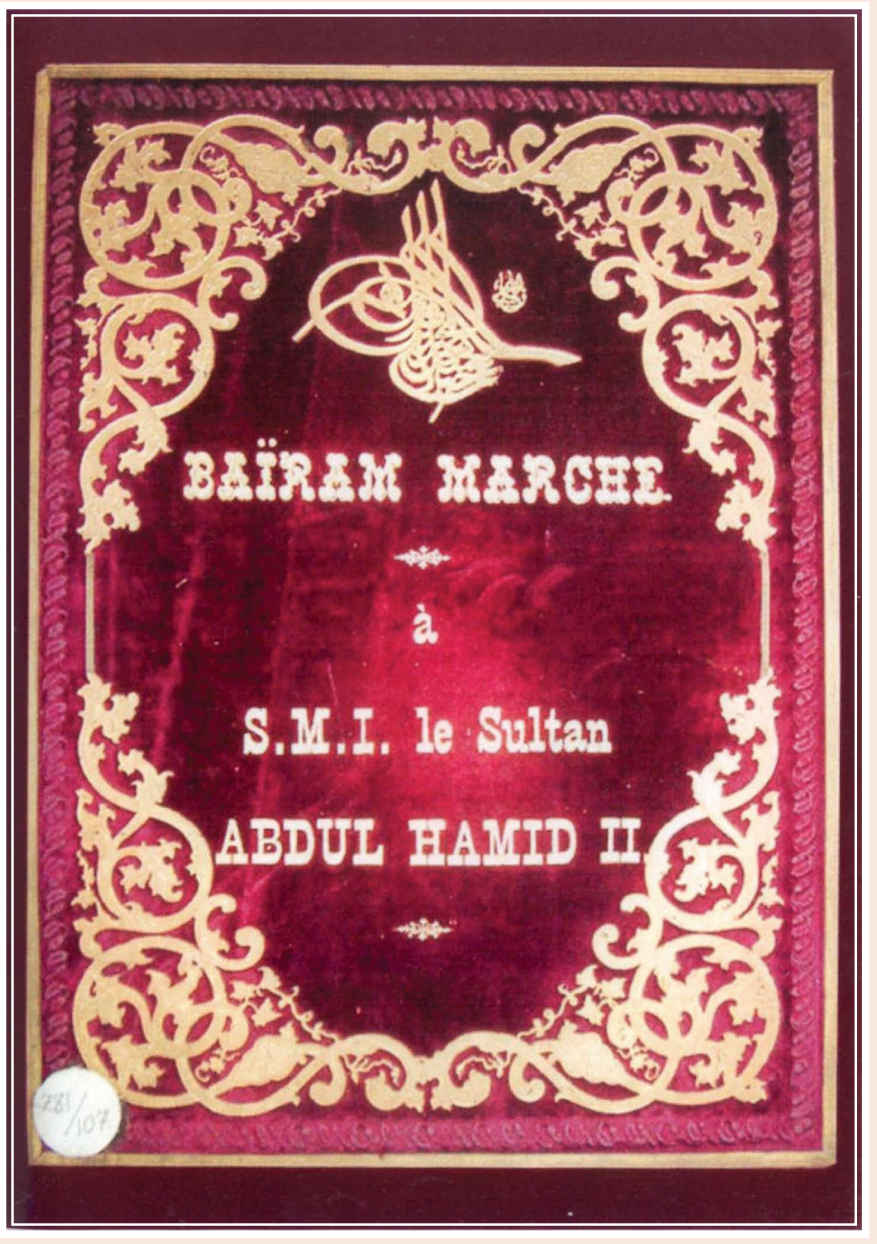
Musika-i Hümyanun'un ilk komutanı Donizetti'nin 12 Şubat 1856'daki vefatından sonra yerine Osmanlı Saltanat Muzıkalarının Baş Ustakârı olarak kaymakam (yarbay) rütbesi ile Callisto Guatelli getirilmiştir. Guatelli'de padişaha olan minnettarlığını belirtmek için padişaha ithafen Osmaniye Marşını bestelemiştir. Bir süre Osmanlı'da milli marş olarak anılan, bestesini Guatelli'nin yaptığı ve Sadrazam Fuad Paşa'ya ithaf ettiği Marche de L'Exposition Ottomane (Osmanlı Sergi Marşı) ve Aziziye Marşı'da yine bu devirde ortaya çıkmıştır.

Üç yıl Musika-i Hümayun'un başında kaldıktan sonra bir süre yerini Pisani'ye bırakan Guatelli bu süre içerisinde de yine saray çevresinde yaşamını sürdürmüş ve padişah ve ailesine ders vermeye devam etmiştir. Daha sonra Sultan Abdulaziz tarafından tekrar Musika'i Hümayun'un komutanı olan Guatelli'ye liva (paşa) rütbesi verilmiştir. V. Murad ve II. Abdülhamid zamanında da Musika-i Hümayün'ün komutanı olmaya devam etmiş ve 1900 senesinde bu görevinin başında iken vefat etmiştir.

Guatelli'nin günümüze kadar gelen eserleri incelendiğinde, eserlerinde İtalyan kültürünün ve on sekizinci yüzyıl müziğine ait kuramların hâkim olduğu görülmektedir. Özellikle Naum'un bir opera sahnesi olması Guatelli'yi hem bir opera orkestrası şefi hem de opera bestecisi haline getirmiştir. Ayrıca daha sonra saraydan aldığı görevler neticesinde askerî bir kurumun başında olmasının gereklerini yerine getirmiş askeri orkestralar için pek çok marş ve küçük formda eserler bestelemiştir.

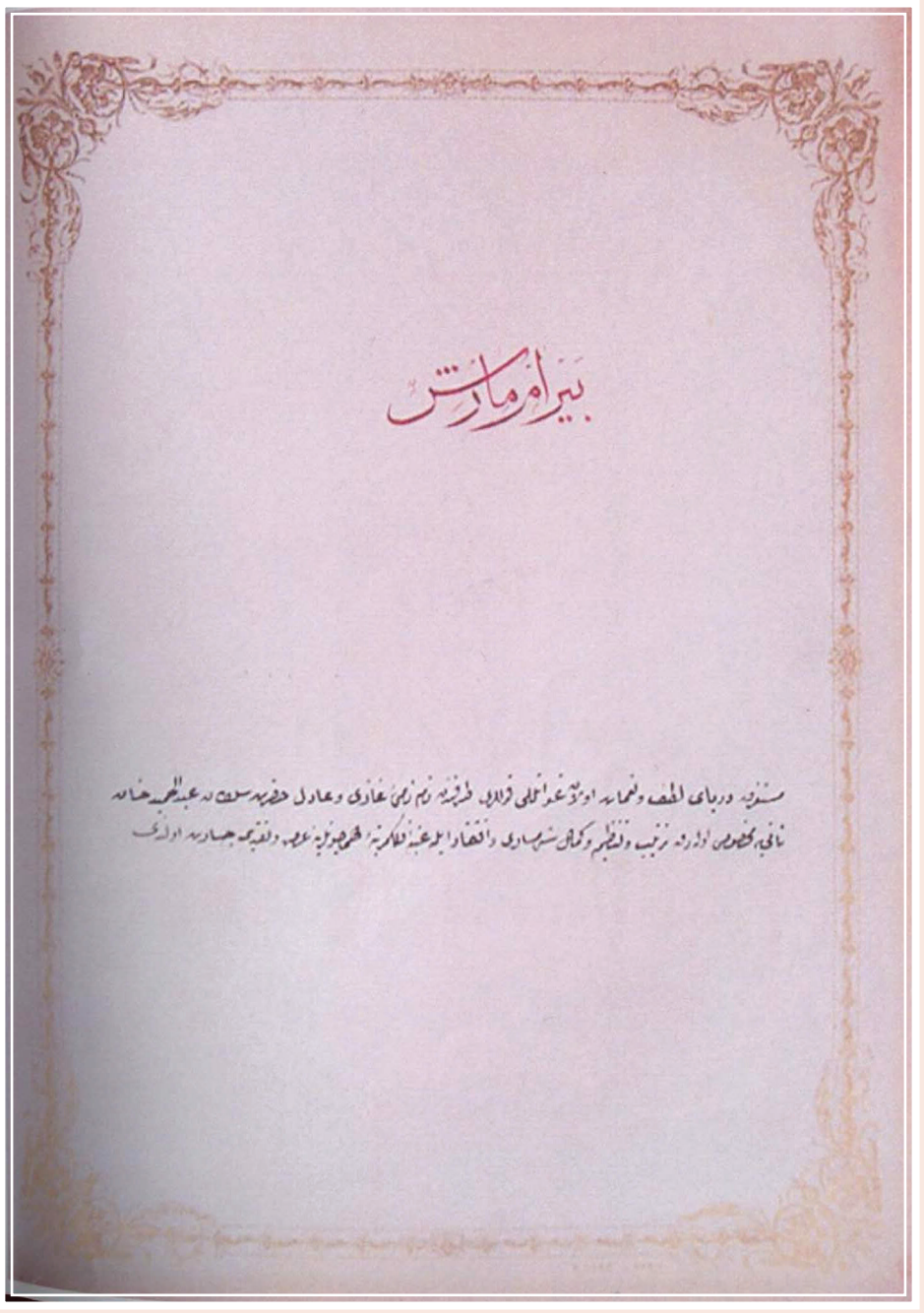
Sarayın yakın ilgisi ve getirildiği görevlerin etkisi ile Guatelli, devrinin pek çok şarkı ve peşrevini batı müziği eşlikleri ile yeniden düzenleyip konserlerinde sıkça yer vermiştir. Türk müziği ezgilerini çok seslendirmek Donizetti'nin getirdiği bir alışkanlıktır. Ancak Guatelli bu alanda Donizetti'ye göre çok daha fazla eser yayımlamıştır. Notacı Hacı Emin Efendi'nin öncülüğünde İstanbul'da gelişen nota baskı tekniği sayesinde Malumat Dergisi ve Ceride-i Havadis ilavesi olarak günümüze Guatelli'ye ait pek çok düzenleme ulaşmıştır.

Guatelli'ye ait en büyük nota arşivi ise TSK Armoni Mızıkası K.lığındadır. Çoğunluğunu askeri marşların oluşturduğu yüzden fazla eserin olduğu bu arşivde, Mazurka, Polka, Ballabile, Galop, Berceuse, Capriccio, Schertzo, Vals ve Arya türünde pek çok eser karşımıza çıkmıştır. Ayrıca İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi'nde de yine Guatelli'ye ait orijinal el yazması eserlerden oluşan bir nota arşivi bulunmaktadır.



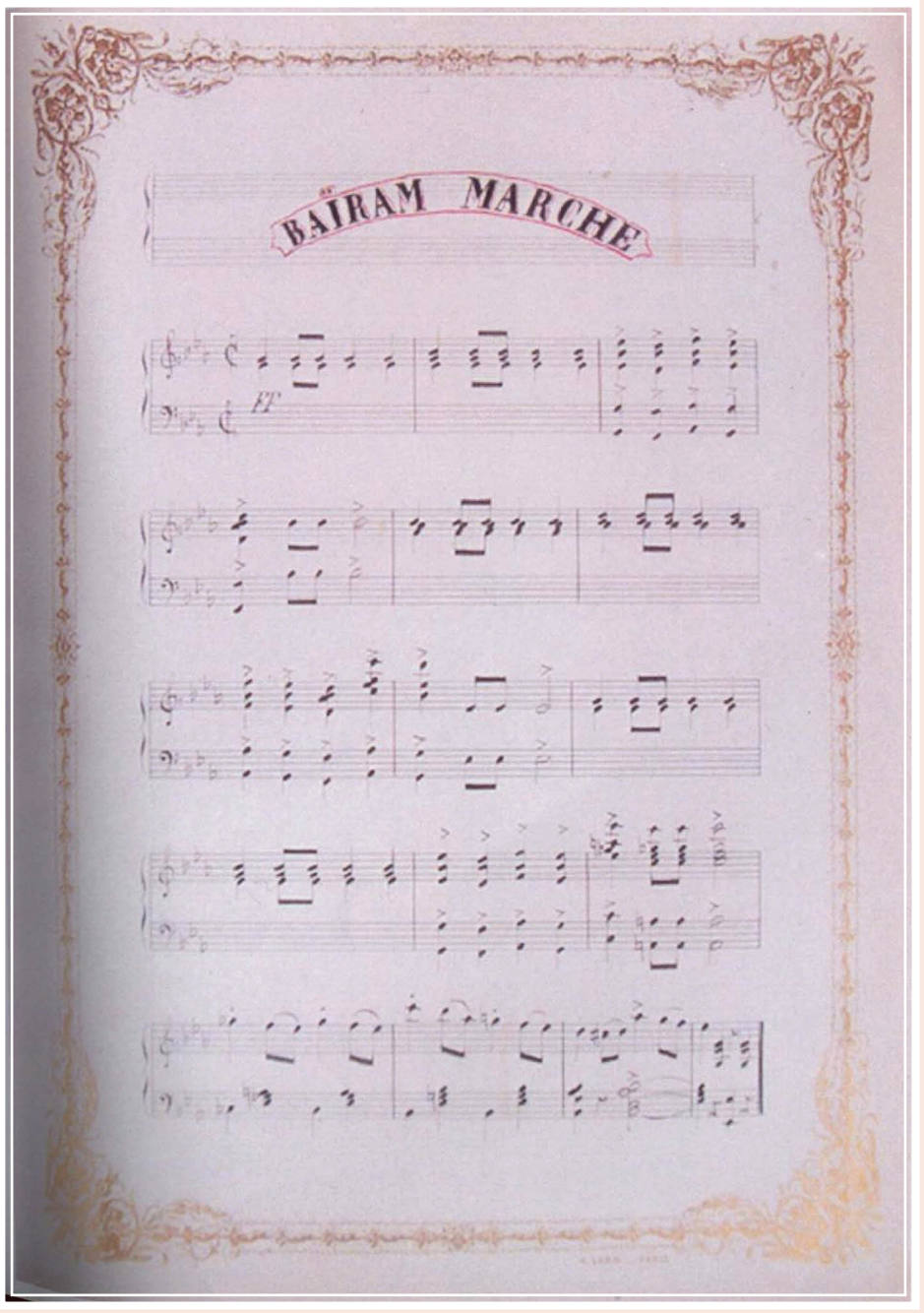
Guatelli'nin eserleri incelendiğinde en çok dikkat çekenleri şüphesiz ki yine saray için bestelediği eserlerdir. Bunların başında bu güne kadar isimleri bilinmeyen "Veladet Marşı", "Cumalık Marşı", "Bayram Marşı", "Capriccio Oriantale", "Çırağan Şarkı" ve devrinin bütün padişahları ve aile fertleri için yazdığı piyano yapıtları ile Şehzade Mahmud ve Şehzade Yusuf Efendi'lerin sünnet törenleri için yazdığı marşlar gelmektedir.

V. Murad, Abdulaziz ve Abdülhamid'e müzik dersleri veren ve piyano öğretmenliği yapan Guatelli, Musika-i Hümayun'da yetişmiş batı müziği konusunda Türkiye'de ün sahibi olan pek çok isme de hocalık yapmıştır. Örneğin Plevne ve İzmir marşlarının bestecisi Mehmet Ali Bey, Klarnetçi Zati Bey (Arca), Flütçü Haydar Bey, Saffet Bey (Atabinen) gibi müzisyenler Guatelli'nin yetiştirdiği öğrencilerin en önemlileridir.



Bayram Marşı


BAÏRAM MARCHE
Composée et Humblement Dediée
A
S. M. I.
LE SULTAN
ABDUL HAMID II.
par
C. GUATELLI


BAIRAM MARCHE




Fine.
FF




p
FF
p
FF
D. C. AL FINE.

Ney Dersleri

Salih Bilgin



Kürdî Makamı

Türk Mûsîkisi'nin en eski makamlarından birisi olmasına rağmen klasik repertuarımızda fazla örneği bulunmamaktadır. Her ne sebepten ise, Kürdî Makamı'nın kendi yerinde, yani dügâh perdesi üzerinde, fazlaca kullanılması rağbet görmemiştir. Buna karşılık makamın dizisi veyahut dörtlü ve beşlisi pek çok makamın temelini oluşturmuştur. Mürekkep ve şed makamların pek sevilmiş ve rağbet görmüş olanlarını vücuda getirmiştir. Bunlardan en sevileni Hacı Arif Bey'in buluşu olan Kürdîl-i Hicazkâr Makamı olup Kürdî Makamı'nın rast perdesindeki inici şeklidir. Aşkefza, Ferahnümâ, Muhayyer Kürdî, Acemkürdî, Nevakürdî gibi sevilen mürekkep makamları meydana getirmiştir.

Bu keyfiyetin en önemli sebebinin, makamın dizisinin on dokuz perde üzerine rahatlıkla göçürülebilmesi olduğunu söyleyebiliriz.

Ney sazımıza gelince, makam kendi yeri olan dügâh perdesi üzerinde oldukça rahat icra edilebilmektedir. Çünkü makamın dizisi, sazın tam perdeleri üzerine tam oturup, ilâve pozisyon gerektirmemektedir. Bu husus son dönemlerde Kürdî Makamı'na olan ilginin oldukça artmasına neden olmuştur. Ancak, bu ilginin, neyzen adayının diğer makamlara olan münasebetini etkilememesi gerektiği düşüncesindeyiz. Zîra bu sazın icrâkârı olarak kabul edilebilmek için, her makamın aynı hassasiyet ve doğrulukla icra edilmesi icap eder. Tabiî ki meşk süreci içinde her makama olduğu kadar Kürdî Makamı'na da eğilmek gerekir.

Bir başka husus da, dizilerin göçürülmesiyle ilgilidir. Kendi yerinde icra edilmesi gereken pek çok makam, çalış rahatlığı sağladığı düşünülüp, bu diziye göçürülerek icra edilmektedir. Fakat, duyum açısından her makam kendi yerinde tınladığı için, bu anlayış ve icra şekli sakıncalıdır.

Makamın kendi yerinde icra edilmesi durumunda hissiyâtın daha yoğun olacağı konusunda neyzen adaylarının özellikle dikkat ve hassasiyet göstermesi gerekir. Çünkü bir medeniyetin kültürünün oluşması ve yerine oturması yüzyıllar almasına rağmen, var olanı bozmak çok kısa zamanda gerçekleşmektedir.

Bugün ses âlemi çok geniş imkânlarla kayıt altına alınsa da, tekrar edilmezse, o kayıt materyalinin de içinde hapsolup unutulmaktadır.

Durağı: Dügâh
Seyri: Çıkıcı, zaman zaman çıkıcı-inici
Güçlüsü: Nevâ
Donanımı: Si küçük mücennep bemol
Yedeni: Râst
Perde İsimleri: Dügâh, kürdî, çârgâh, nevâ, hüseynî, acem, gerdâniye, muhayyer
Dizisi ve Genişlemesi: Aşağıdaki portelerde gösterilmiştir.



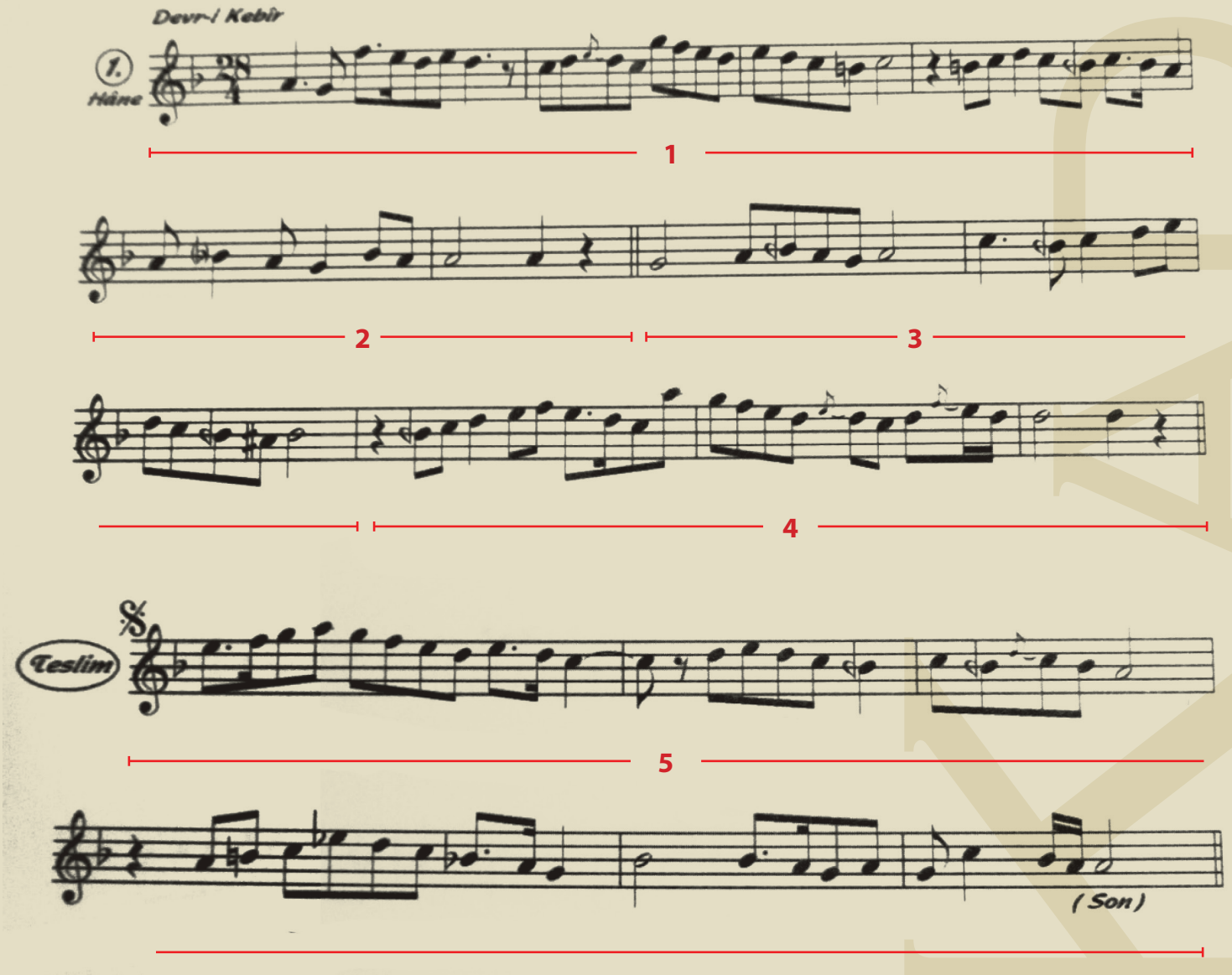


Kürdî Makamı'nın Eserler Üzerinden İncelenmesi

Repertuarımıza bakıldığında Kürdî Makamı'nın eski dönemde bol miktarda kullanıldığı, sonrasında bir dönem pek kullanılmadığı, yeni dönemde de yeniden kullanılmaya başlandığı görülüyor. Son dönem örneklerinden olmasına rağmen, makamın gerektirdiği anlayışa uygun düşmesi ve bestekârın sâzende olması hasebiyle, dersimizde Tanburî Refik Fersan'ın Kürdî Peşrevi ve Kürdî Saz Semâîsi'ni çalışacağız.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu makamdan yeni dönemde bestelenmiş oldukça fazla eser bulunduğu görülmektedir. Neyzen adaylarının daha fazla örnek icra etmesi lüzumunda, üslûp ve geleneğe aykırı düşmeyen eserleri seçmelerinde hassasiyet göstermelerini arzu ederiz.

Kürdî Peşrevi – Refik Fersan



[1] Eserimiz Kürdî Makamı'nın seyri icabı karar ve durak perdelerini göstererek başlıyor. Önce üçüncü ölçüde çargâhta çargâhlı kalış gösteriyor. Burada karşımıza çargâhta çargâhın yedeni olan bûselik perdesi çıkıyor. Bu perdeyi icra edebilmek için, çargâh perdesini yaklaşık dörtte bir açıp dudağımızı dik pozisyona getirmeliyiz. Bûselik perdesini makamın kendisini anlatırken daha ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

[2] İlk maddede anlatılan çargâhtaki çargâh geçkisinden sonra burada tam kürdî karar ediyor. Kürdî perdesi konusunda önemli bir husus da, genel olarak, ney açkısında bu perdenin bir miktar pes duyulma temâyülü göstermesidir. Daha doğru bir icra anlayışı için ney icrâcılarının bu perdeye geldikleri esnada üfleyiş kontrolunu elden bırakmaması ve perdenin çok pes duyulmaması için dudağını bir miktar tize doğru çekmesi icap eder. Bu durum, perdenin beşli tizindeki perde olan acem ve onun da dörtlü tizinde olan sünbüle perdesi için de geçerlidir.

Türk Müziği icrâsında bazı perdeler pesleşme temâyülünü çok fazla kaldırmamaktadır. Bunu belirtmemizin bir nedeni de, her ne kadar nazarî açıdan bu söylediğimiz aykırı gibi gözükse de, Türk Müziği icrâsında yerleşmiş kültürümüzün ve üslûbun icap ettirdiği bir durum olmasıdır. Perdelerin bir miktar tiz icra edilmesi, geleneksel icrânın gerektirdiği bir hâldir. Bir önceki maddede değindiğimiz bûselik perdesi bu duruma en uygun örneklerden biridir. Bûselik perdesi her ne kadar natürel Si perdesi olarak gözükse de, özellikle perdesiz Türk Müziği sazlarında, melodik yapıyla da alakalı bir şekilde, zaman zaman çârgâh perdesine daha yakın düşünülerek yani bir miktar daha tiz olarak icra edilir.

[3] Bu bölümde Rast ve Segâh Makamı icabı perdeler bulunmaktadır.

[4] Birinci hânenin sonunda yine Kürdî Makamı icabı asma karar perdesinde nevâda bûselikli bir kalış görülüyor.

[5] Teslimde tam bir Kürdî Makamı seyri görülmektedir. Buradaki en önemli husus, teslimin sonuna doğru olan ölçüde yer alan nim hisar perdesidir. Bu perde, Kürdî Makamı'nın bûselikle olan alâkası ve bûseliğin de rast perdesindeki göçürülmüş hâli olan nihâvend dizisinin icap ettirdiği bir perdedir. Neyde basılması en zor perdelerden biri olması ve pek çok makamda yer almasından dolayı, nim hisar perdesini ileriki derslerimizde de çokça ele alacak olup, burada sadece icra şeklinin kısa bir tarifiyle yetineceğiz.

Nim hisar perdesi hüseynî perdesini dörtte bir açıp baş ve dudağımızı en dik pozisyona getirerek icra edilir. Bu perdenin oturması için uzun süre çalışılmalıdır.

Eserin teslimi tam bir kürdî dörtlüsü ile karar ediyor. Buradaki kürdî perdelerinin yukarıda anlattığımız hassasiyetle icra edilmesi icap eder.

Kürdî Saz Semâî – Refik Fersan

Makam örneklerini teşkil eden eserleri genellikle peşrev ve saz semâîlerinden seçmekteyiz. Bu formların genel olarak birinci hânelerini veyahut diğer formların da ilk bölümlerini inceliyoruz. Malumdur ki bunun sebebi, eserlerin genellikle ilk bölümleri makamın ana özelliklerini göstermesidir. Buradan hareketle, Kürdî Saz Semâîsi'nin de bir hâne bir teslimini inceleyeceğiz.



[1] Bestekârının aynı olması nedeniyle peşrevle aynı yapı gözüküyor. Bûselik perdesine kadar sesler sazımızın tam perdelerine denk gelmekte olup, bûselik perdesinden itibaren peşrevdeki çârgâhta çârgâh ve nim hisar perdesinde bir miktar bûselik çeşnisi ile tam kürdî karar ediyor.

[2] Birinci hânedeki yapı teslimde de kendisini göstermektedir.

Bileşik ve Şed Makamlara Giriş

Türk Mûsîkisi nazariyatında ve Türk sazları eğitiminde uygulanan müfredatın sırası, gerek nazariyat eğitim sırası, gerek sazların yapısı icâbı farklılık göstermektedir. Nazariyat eğitim müfredatı çârgâh ana dizisinden başlayıp ana makamlar, bileşik makamlar ve şed makamlar sırasıyla devam etmektedir. Bazı sazların yapısı bu sıralamaya uygundur. Ancak Türk Mûsîkisi'nin yegâne nefesli sazı olan neyimiz, yapısı itibarıyla bu sıraya uygun gelmemektedir. Bunun en bariz örneği, nazariyatta ana perde olan Sİ natürel perdesinin neyde arızalı perde olmasıdır. Sİ bir komalık bemol (segâh) ise neyde ana perdedir. Bunun dışında çeşitli bemol perdeleri, örneğin Mİ bemol veya LA bemol, ney sazında güç icra edildiği için müfredatta daha ilerideki derslerde ele alınması gerekmektedir.

Bileşik ve şed makamlardaki müfredat sıramız, perde icra güçlüklerine göre belirlenecektir. Meselâ, diğer bir Türk Müziği sazının ikinci veya üçüncü senede öğreneceği Nihâvent Makamı, ney sazı için daha ileriki bir yıla rast gelecektir.

Neyzen adayının, bahsettiğimiz perde güçlüklerini devre devre öğrenmesi ve bunlara alışarak sağlam bir zemine oturtması gereklidir.

Bu dersimizde bileşik makamlardan Acem, Acemkürdî ve Acembûselik'i, şed makamlardan ise Acemaşîrân'ı inceleyeceğiz. Önümüzdeki derslerimiz de bileşik ve/veya şed makam karışımından oluşacaktır.

Acem Makamı

Türk Mûsîkisi'ndeki bileşik makamlardan biridir. İranlı anlamına gelmekte olup mûsîkimizin eski makamlarından biridir. Günümüzde çok kullanılmasa da repertuarımızda yeterli miktarda Acem eser bulunmaktadır. Makamın ne zaman ve kimler tarafından terkip edildiği bilinmese de 16-17. asırlar arasında Osmanlıların davetiyle saraya ve İstanbul çevresine yerleşen İranlı ve Hindistanlı müzisyenlerin katkısıyla ortaya çıktığı düşünülebilir.

Makam, Acemaşîrân'da çârgâh beşlisi ve yerinde bir beyâtî dizisinden meydana gelmektedir. Bundan dolayı çok bariz bir çeşni havası taşımamakta olup, makamı ayırt edebilmek için acem perdesi üzerinde değişik kalışlar kullanılır. Belirgin bir çeşni havası taşımaması nedeniyle repertuarımızda çok parlak acem eserlere rastlanmamaktadır. Fakat Acem Makamı'nın karar bölgesine bazı dörtlüler eklenerek yeni bileşik makamlar terkip edilmiştir. Bunlardan en önemli ikisi Acemkürdî ve Acembûselik Makamı'dır.

Durağı: Dügâh

Seyri: İnici

Güçlüsü: Birinci mertebede acemdeki çârgâh beşlisinden dolayı acem, ikinci mertebede beyâtî dizisinden dolayı nevâ perdesidir. Ancak, makamı daha iyi hissettirebilmek için, acem perdesini çokça kullanmak daha doğru olacaktır. Zîra, Beyâtî Makamı'nda da seyir esnasında nevâ ve acem perdeleri arası çokça kullanılır. Acem Makamı'nı Beyâtî'den ayırmak için acem perdesini çokça kullanmak icap eder.

Donanımı: Sİ koma bemol

Yedeni: Râst

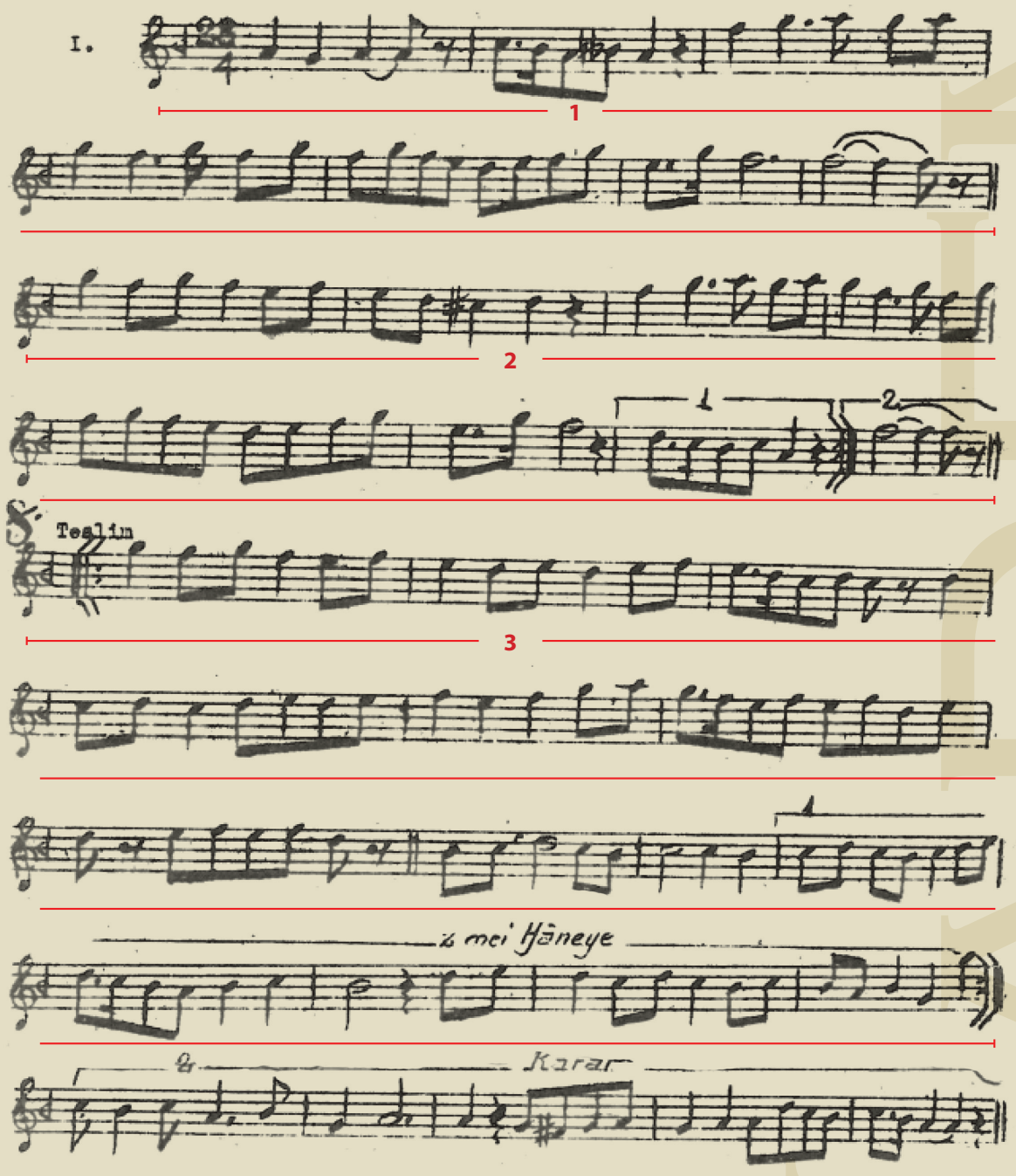
Perde İsimleri: Dügâh, segâh, çârgâh, nevâ, hüseynî, acem, gerdâniye, muhayyer, sünbüle ve tiz çârgâh

Dizisi ve Genişlemesi: Aşağıdaki portelerde gösterilmiştir.



Acem Makamı'nın Eserler Üzerinden İncelenmesi

Peşrev – Sultan Veled



[1] Bu bölümdeki perdeler beyâtî ve acem dizilerinin gerektirdiği şekilde olup, bugüne kadarki derslerimizde gördüğümüz gibi icra edilir. Diğer taraftan, bölümün sonuna kadar Acem Makamı'nın güçlüsü olan acem perdesinde dolaşıldığı görülmektedir.

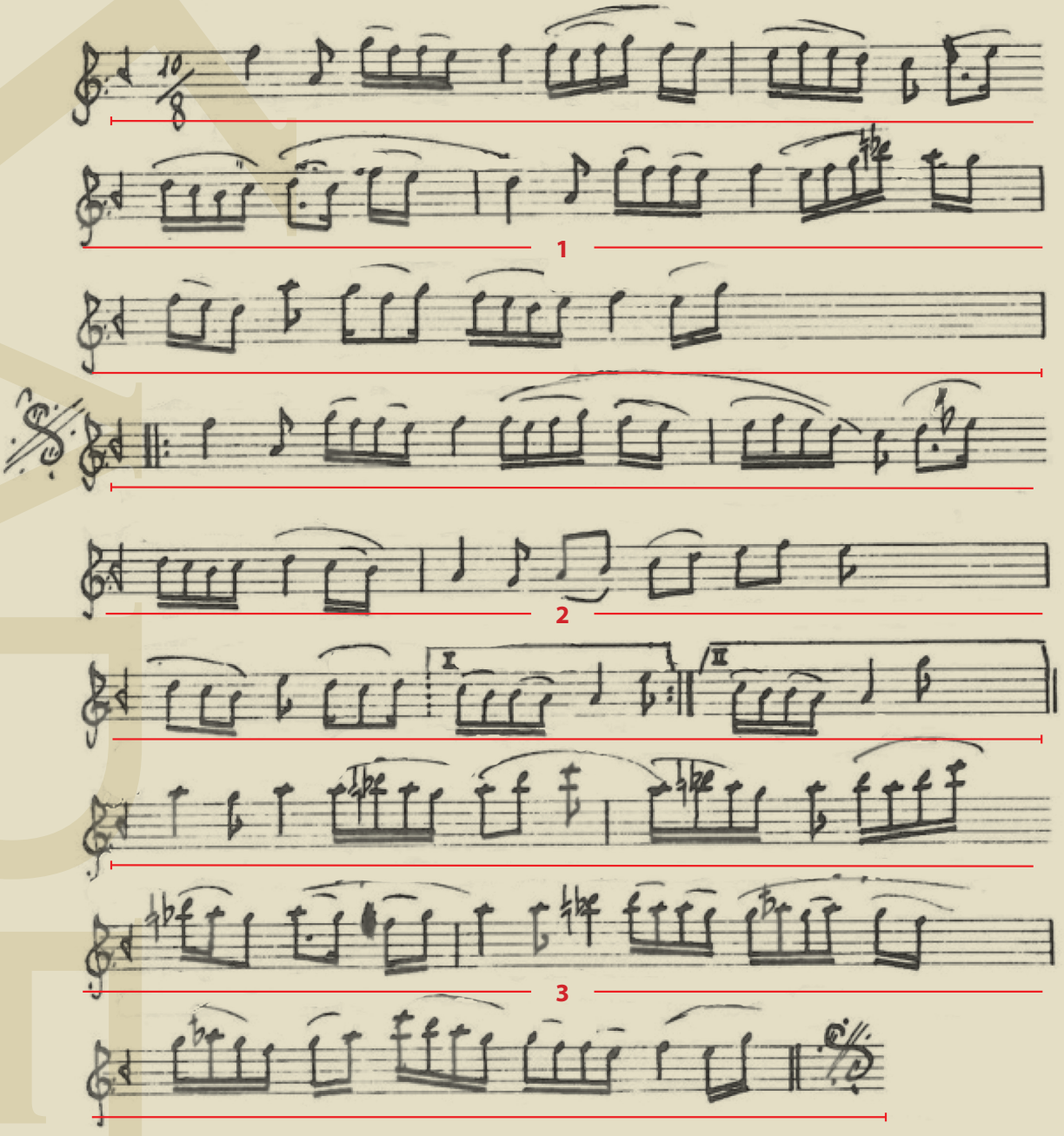
[2] Bu bölümün sonuna kadar beyâtî ve acem dizileri kullanılıyor. Birinci dolaptaki karar Beyâtî Makamı'nın kararı gibidir.

[3] Teslim Beyâtî Makamı'na dönüyor. Teslimin sonuna kadar olan bölümde ve karar bölümünde iniş-çıkış cazibesi kullanan tek perde segâhtır. Bu perde melodik yapıya göre düşünülüp, pesleşme ve tizleşme yapılmalıdır. Dikkat edilecek husus, ikinci hâneye dönüş dolabında iniş-çıkış cazibesi kullanan segâh perdesinin iki dörtlük kalışının pes bırakılmamasıdır. Daha önceki derslerimizde de ifade ettiğimiz gibi bu tür perdeler uzun bir kalış gösteriyorsa, perdeyi bir miktar tize çekmek gerekir.

Teslimin sonundaki karar dolabında yer alan segâh cazibesine de dikkat etmek gerekir. Orada gözüken ırak perdesi tam yerinde üflenmelidir. Yani pes kalmamasına dikkat edilmelidir.

Karardaki segâh perdesi de Beyâti Makamı'nda olduğu gibidir.

Efendimsin Cihanda İtibarım Varsa Sendendir
Hacı Faik Bey



[1] Ağır semâînin zemin bölümü Acem Makamı'nın tam girişini göstermektedir. Genel olarak perdeler bugüne kadar gördüğümüz ve anlattığımız kurallara uygun şekilde icra edilir. Sadece, bu bölümde gözüken sünbüle perdesi icrasında perdenin çok pes basılmamasına dikkat edilmelidir.

[2] Nakarat bölümü, makamın gereği olarak, acemden beyâtîye dönüyor. Burada dikkat edilmesi gereken perde nim hisar olup çok pes basılmaması icap eder.

[3] Eser meyan bölümünde, makamın tiz tarafta genişlemesini acem perdesi üzerindeki çârgâhı göstererek yapıyor. Yine özellikle dikkat etmemiz gereken husus, bölümdeki sünbüle perdelerinin pes basılmamasıdır. Buraki sünbüle perdesini hicazdaki dik sünbüle perdesi şeklinde kullanmamız gerekir.

Meyânın sonunda görülen gerdâniyede hicaz dörtlüsü, dikkat edeceğimiz son hususdur. Bu dörtlüde hicaz perdesine karşılık gelen tiz segâh perdesi önem arz ediyor. Perde tiz segâh olarak icra edilse de yanlış olmaz. Ancak hicaz aralıklarının daha iyi duyulabilmesi için perdeyi tiz bûseliğe doğru bir miktar çekmek gerekir. Aralığı bozmamak için, şehnaz perdesini de bu perdeye uygun olarak basmak icap eder.

Diğer perdeler makamın icabı gereği icra edilir.

Acemkürdî Makamı

Acem Makamı'nın karar bölgesine kürdî dörtlüsü konularak terkip edilmiş, Acem Makamı'nın içindeki beyâtî dizisi fazlaca kullanılmamıştır. Bu terkip çok sevilmiş, hissiyat olarak, güzel ve mânâlı melodilere uygun ve duygusu yüksek olmuştur.

Repertuarımızda birçok örneği bulunan Acemkürdî Makamı, icra açısından sazımızın perdelerine uygun geldiği için neyzenlerin üflemekte tercih ettiği bir makam olmuştur.

Durağı: Dügâh
Seyri: İnici
Güçlüsü: Birinci mertebede acem, ikinci mertebede nevâ
Donanımı: Si için küçük mücenneb bemolü
Yedeni: Râst
Perde İsimleri: Dügâh, kürdî veya segâh, çârgâh, nevâ, hüseynî, acem, gerdâniye, muhayyer
Dizisi ve Genişlemesi: Aşağıdaki portelerde gösterilmiştir.





Acemkürdî Makamı'nın Eserler Üzerinden İncelenmesi
Firkat-i Yâr Beni Yaktı Dem-a-dem Âh-ü Zâr Oldum
Muallim İsmail Hakkı Bey



[1] Ağır semâînin zemin bölümünde, bugüne kadar karşımıza çıkmayan ve sazımızın üflenmesi en zor perdelerinden biri olan hisar perdesi bulunmaktadır. Hisar perdesini kendi donanımında taşıyan Nihâvend ve Neveser gibi makamlara sıra geldiğinde, perde üzerinde daha ayrıntılı bir şekilde duracağız. Kısaca ifade edecek olursak, hisar (Mİ bemol) perdesini basabilmek için hüseynî perdesini dörtte bir açıp dudağımızı mümkün olduğu kadar içeri almamız gerekmektedir. Diğer taraftan, pozisyon uygun olduğu takdirde, bu perdeyi açık nevâ perdesini dudağımızla dikleştirerek de elde edebiliriz. Perdenin hakkıyla icra edilebilmesi için belli bir miktar zamana ve çalışmaya ihtiyaç olduğu unutulmamalıdır.

Bu bölümde görünen hicaz dörtlüsü, Acem Makamı'ndaki ağır semâîde (Efendimsin Cihanda İtibarım Varsa Sendendir – Hacı Faik Bey) anlattığımız gibidir.

[2] Nakarat bölümü, acemkürdî dizisini icra etmektedir. Sadece, hicaz perdesini kullandığı ölçüdeki hicaz dörtlüsüne dikkat etmek gerekiyor. Triole içinde görülen kürdî perdesini dik kürdî olarak basmamız icap etmektedir.

[3] Meyanda, tiz bûselik perdelerine dikkat etmek gerekir. Bûselik Makamı'nı işlediğimiz dersimizde bûselik perdesi için anlatılanlar buradaki tiz bûselik için de geçerlidir. Tiz bûselik perdesi bu hassasiyetler göz önünde bulundurularak icra edilmelidir.

Acembûselik Makamı

Acem Makamı'nın karar bölgesine bûselik dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Repertuarımızda bu makamdan fazla eser bulunmamaktadır. Acemkürdî kadar karakteristik bir makam değildir. Üst bölgede acem, kararda bûselik yaptığı için bûseliğin de karakteristik özelliğini taşımaz. Ancak elimizde Acembûselik Makamı'ndan bir Mevlevî Âyini bulunmaktadır.

Âyinler çok büyük formlar olduğu için, makamlar en ince ayrıntısına kadar işlenebilmektedir. Bu yüzden makamları daha iyi anlayabilmek için bu büyük formdaki eserleri tanımak gerekir.

Durağı: Dügâh

Seyri: İnici

Güçlüsü: Nevâ

Donanımı: Acem donanımı gibidir. Yalnız, gerektiği yerlerde kürdî, bûselik ve icap eden diğer perdeler değiştirilerek kullanılır.

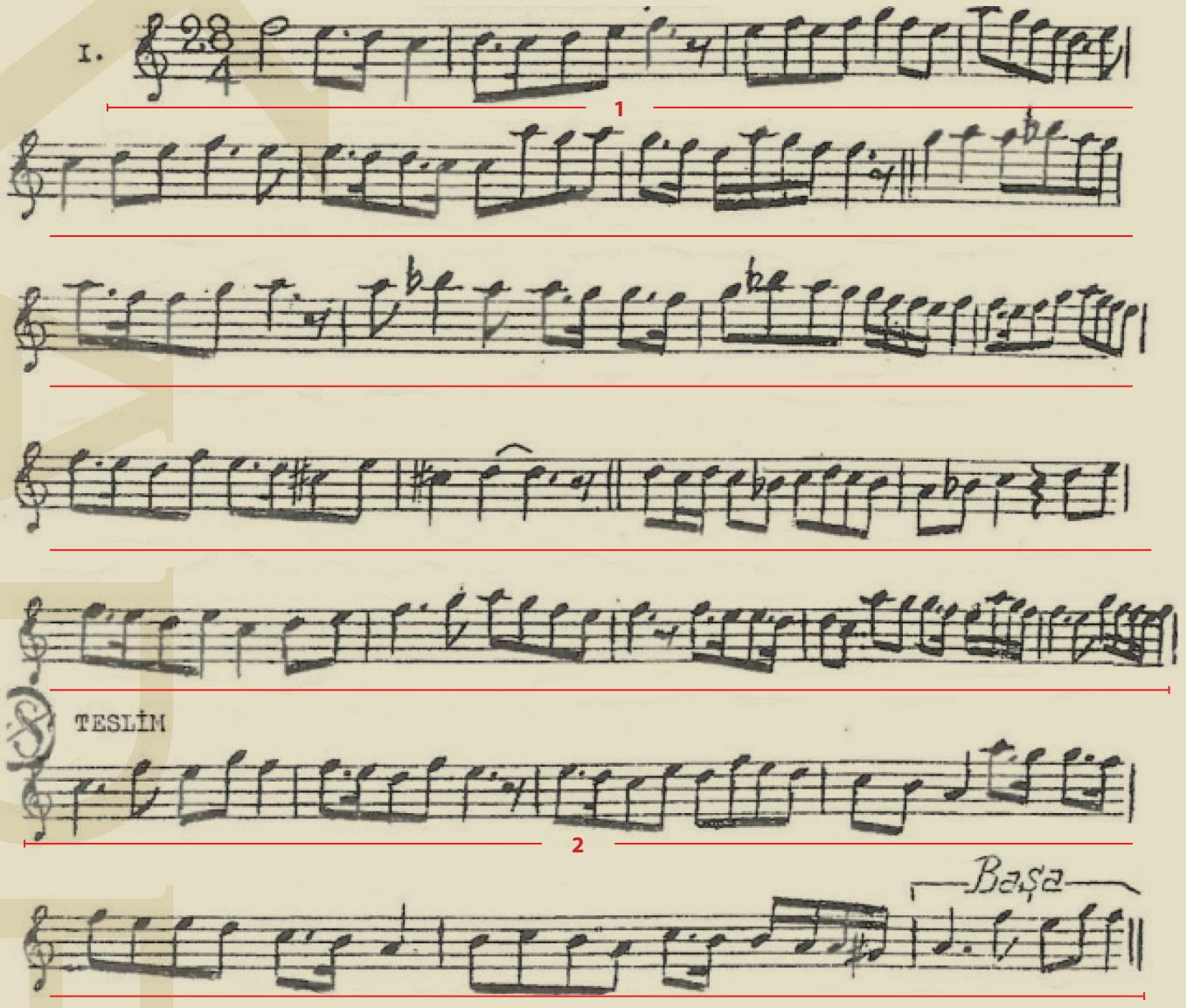
Yedeni: Zirgüle

Perde İsimleri: Dügâh, kürdî veya segâh veya bûselik, çârgâh, nevâ, hüseynî, acem, gerdâniye, muhayyer

Dizisi ve Genişlemesi:



Acembûselik Makamı'nın Eserler Üzerinden İncelenmesi
Peşrev – Yusuf Paşa



[1] Peşrevin birinci hânesi Acem ve Acemkürdî Makamı'nda ifade ettiğimiz bilgilere uygun şekilde icra edilmelidir.

[2] Teslim, Acem Makamı'ndan Bûselik Makamı'na doğru geçmektedir. Dolayısla buradaki perdeleri Bûselik Makamı'na uygun olarak icra etmek gerekir. Ayrıca teslimin sonunda yer alan zirgüle perdesinin yerinde basılmasına dikkat edilmelidir.

Bûselik Makamı'da da anlatıldığı gibi, yarım parmak açılarak icra edilen yarım sesli yeden perdelerinin, karar perdesinden biraz uzak olması gerekir. Bu husus, karar duyumu için elzemdir.

Acemaşîrân Makamı

Acemaşîrân Makamı'na başlamadan önce "şed makam" kavramından bahsetmek gerekirse, ana makam dizilerinin kendi yerinden başka bir perdeye taşınmış şeklidir. Mûsîki çevrelerince uzun yıllar şed makamın varlığı tartışılagelmiş, ancak tartışma herhangi bir sonuca varmamıştır. Bir dizi başka bir perdeye taşındığında, dizi her ne kadar aynı olsa da, taşındığı perdenin frenkasına göre makamın tınlaması farklı olmaktadır. Bundan dolayı, taşınan makam dizisi gittiği perde üzerinde yeni bir karakter hissettirmekte, o bölgedeki seslerin birbiriyle olan münasebetine göre melodik yapı ve çeşni oluşturmaktadır. Çeşninin önemini bir kez daha karşımıza çıkartan bu durumun en güzel örneklerini Zirgüleli Hicaz Makamı'nın şedlerinde görebiliriz.

Acemaşîrân Makamı, çârgâh dizisinin acemaşîrân perdesindeki şeddidir.

Klasik mûsîkimizde, özellikle dinî mûsîkimizde, çârgâh dizisi çârgâhta zirgüleli hicaz dizisinin kullanılmasından ibaret olmuştur. Dolayısıyla Çârgâh Makamı zaman zaman eski ve yeni çârgâh diye de adlandırılmıştır.

Acemaşîrân Makamı, yeni çârgâh şeddi olması hasebiyle, zaman zaman acemaşîrân perdesi üzerinde yeni çârgâh dizisine tam sadık kalınarak, zaman zaman da eski çârgâh dizisine atıfta bulunularak icra edilir.

Eski çârgâh kullanılmaya başlandığında makamın geçkileri de ortaya çıkar. Bu geçkiler başka makamları tarif etse de hâlâ makamın içinde kalınır. Bu ve buna benzer hususlar ileriki derslerimizde de ele alınacaktır.

Acemaşîrân ismi her ne kadar bileşik makam adını andırıyorsa da şed makam olup, aslında bir tamlamanın adını almıştır.

Ney eğitiminde bayrak makam olup, sesleri, sazımızın kolay icra edilen perdelerine isabet etmektedir.

Neyimizin arkasında bulunan, ırak, acemaşîrân ve hüseynîaşîrân seslerinin elde edildiği aşîrân perdesi, baş ve dudak hareketlerinin çalışılması açısından önem arz eder.

Perdeye teamülen aşîrân adı verilmekle birlikte, mûsîkimizde tek başına aşîrân adı kullanıldığında hüseynîaşîrân perdesi anlaşılmaktadır. Halbuki rast perdesinden sonra üfleme açımızı bozmadan arka perdeyi (aşîrân) açtığımızda karşımıza çıkan ses acemaşîrân olup, ırak ve hüseynîaşîrân seslerini ancak baş ve dudak pozisyonumuzu değiştirerek elde ediyoruz. Bu bilgiden yola çıkarak perdeyi acemaşîrân olarak adlandırmak daha doğru olur. Aşîrân perdesi olarak telaffuz edeceksek de, hüseynîaşîrânın değil acemaşîrânın kısaltması olduğunu bilememiz gerekir.

Durağı: Acemaşîrân
Seyri: İnici
Güçlüsü: Birinci mertebede acem, ikinci mertebede çârgâh
Donanımı: Sİ için küçük mücenneb bemolü
Yedeni: Hüseynîaşîrân
Perde İsimleri: Acemaşîrân, râst, dügâh, kürdî, çârgâh, nevâ, hüseynî, acem
Dizisi ve Genişlemesi: Aşağıdaki portelerde gösterilmiştir.



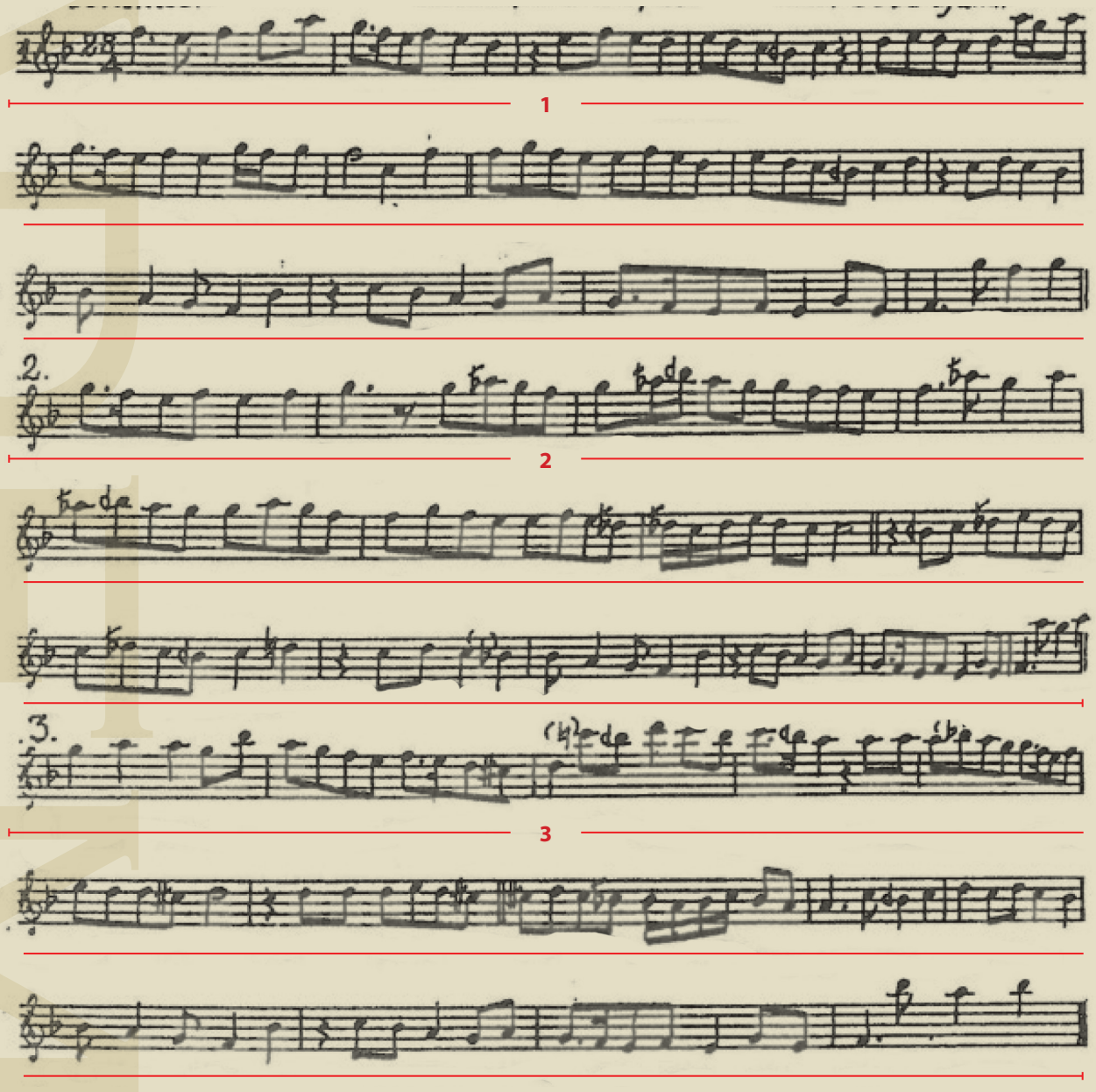


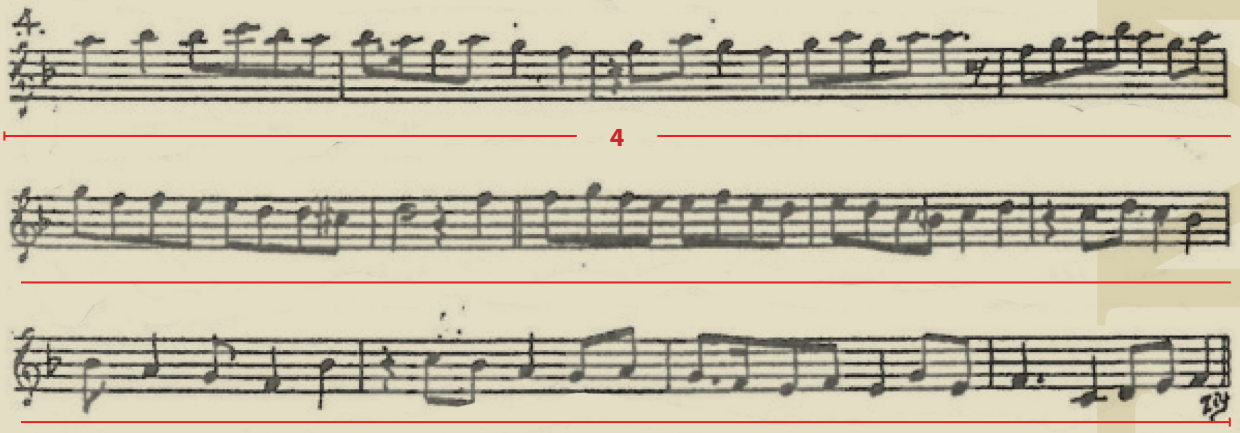
Acemaşîrân Makamı'nın Eserler Üzerinden İncelenmesi
Peşrev – Salih Dede

Acemaşîrân Peşrevi Türk Saz Mûsîkisi'nin en önemli eserlerinden biridir. İcra edildiği her sefer, sâzendeyi başka bir derûnî ihtizaza gark eden hâli vardır. Bu nedenle biz neyzenlerin hayatları boyunca üflemekten bıkmayacağı bir şâh eserdir. Mûsîki tabiriyle kanaatimizi ifade edecek olursak, Acemaşîrân Peşrevi geçilmez, ancak arkasından gidilir. Dede Salih bu eseri bestelerken kendisinden sonra gelecek tüm neyzenlerin ruhunu da içine koymuş gibidir.

Acemaşîrân Peşrevi ney icra tavrının yerleşmesinde biz neyzenlere kolaylıklar sunmaktadır. İcra esnasında ölçünün ana kalıbını bozmadan yapılan değişiklikler (çarpmalar, ek melodiler vb.) üslûbun gereğidir. Perdelerini oturttuktan sonra peşrevi güzel icrâlardan bol bol dinlemek gereklidir ki, üslûp anlaşılıp tatbik edilebilsin.

Belirtmemiz gereken önemli bir husus, Acemaşîrân Makamı eserin tamamında çârgâh şeddi olarak ifade edilse de; Acem, Acemkürdî ve Acemaşîrân Makamı'nın melodilerinin de eserin sadeliği içerisinde haşmetle gösterilmiş olmasıdır. Bu özelliği ile peşrev, Osmanlı kültürünün yansıması olarak tüm klasik sanatlarımızda görülen "sadeliğin içindeki zerâfet" anlayışının mûsîkideki en güzel örneklerinden biridir.





[1] Birinci hâne çârgâh dizisinin acemaşîrân perdesi üzerindeki şeddini tam olarak göstermektedir. Dikkat edilmesi gereken husus, hânelerin içinde bulunan teslim bölümlerindeki hüseynîaşîrân, acemaşîrân ve rast perdelerinin bir birlerine olan münasebetinin korunmasıdır. Hüseynîaşîrân perdesi makamın yarım sesli yedeni olmasından dolayı yerinde basılmalıdır. Üfleme güçlüğünden dolayı bu perdenin dik kalma temâyülü vardır. Dolayısıyla perdeyi icra ederken başımızı hafifçe içeri alıp dudağımızla ince ayarını yapmalıyız. Aynı durum bütün teslimler için geçerlidir.

[2] Bu hânede inici şekilde eski çârgâh dizisinin kullanıldığı görülüyor. Yani, çârgâhta zirgüleli hicazın bir kısmı. Tabiî bu durum bir geçki gibi de değerlendirilebilir (Şevkefzâ Makamı'na bir atıf gibi). Ancak çârgâhta zirgüleli hicaz olarak düşünmek daha doğru olacaktır.

Hânenin perdelerine gelince; şehnaz perdelerini yerinde, tiz segâh gözüken perdeleri ise tiz bûseliğe yakın bir şekilde icra etmekte fayda bulunmaktadır.

Teslime doğru giderken kullanılan RE bemol (hicaz) perdesi üzerinde bir miktar duracağız.

RE Bemol: Açık nevâ perdesini yarım açıp dudağımızı bir miktar pesleştirerek icra ederiz. Bu pozisyonda bir alt perde parmağını muhakkak kapalı tutmalıyız.

RE bemol perdesi, başka makamlarda da anlatacağımız üzere, cazibe kullanan perdelerden birisidir. Melodik yürüyüşe göre perde zaman zaman dik, zaman zaman pes basılmaktadır. Kendi sınırları içerisinde perde bir bölge oluşturmaktadır. Bu keyfiyetten yola çıkarak, perdenin nevâ perdesini bir parmak kapalı pozisyonda icra şeklinden uzak durmamız gerekiyor. Eğer bu pozisyonda çalmak istersek, yukarıda anlattığımız bölgeyi kullanma hareketlerinden mahrum kalırız ve hicazda bulunan artık ikili aralığındaki duyum hareketleri tek düze kalır.

[3] Bu hânede iki önemli hareket gözüküyor: Muhayyerde uşşak ve yerinde hicaz dörtlüsü. Her iki dörtlü de daha önceki derslerimizde anlattığımız şekilde icra edilmelidir.

[4] Dördüncü hâne, şu ana kadar anlattıklarımızdan yararlanarak makamın icapları gereği icra edilir.

İlâhi - Neylesin Nitsin Gönül Sensiz Karar Etmez
Salâhi Dede (Selahattin Demirtaş)

Son örneğimiz olan Acemaşîrân ilâhi, yukarıda anlatılan hususların uygulanması için siz ney severlerin çalışmasına bırakılmıştır.

