

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO – TV BİLİM DALI

İLETİŞİM FORMU OLARAK MÜZİĞİN KLASİK ENSTRÜMANLARINDAN
UDUN TÜRKLERLE YOLCULUĞU

Yüksek Lisans Tezi

Murat Rasim İnak

İstanbul, 2010

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO – TV BİLİM DALI

İLETİŞİM FORMU OLARAK MÜZİĞİN KLASİK ENSTRÜMANLARINDAN
UDUN TÜRKLERLE YOLCULUĞU

Yüksek Lisans Tezi

Murat Rasim İnak

Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Göksel Aymaz

İstanbul, 2010

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

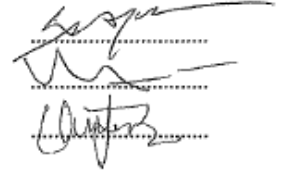
Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı RADYO TV. Bilim Dalı Yüksek Lisans
öğrencisi MURAT İNAK nın İLETİŞİM FORMU OLARAK MÜZİĞİN
KLASİK ENSTÜRÜMANLARINDAN UDUN TÜRKLERLE YOLCULUĞU adlı tez
çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 01.03.2010 tarih ve 2010-3/27 sayılı kararıyla
ile oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çekişi ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul
edilmiştir.

Öretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 18.03.2010
1) Tez Danışmanı : YRD. DOÇ.DR. GÖKSEL AYMAZ
2) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. MEHMET ÖZTÜRK
3) Jüri Üyesi : YRD. DOÇ.DR. ORHAN BAYTAR



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ENGLISH SUMMARY

GİRİŞ

1. BİR İLETİŞİM FORMU OLARAK MÜZİK.....	2
1.1. Sesler ile Simgeler.....	2
1.1.1. Ses: Müziğin Malzemesi.....	2
1.1.2. İletişim ve Gürültü.....	4
1.2. Müziğin Anlamı.....	12
1.2.1. Müziklerin Başlangıcı.....	12
1.2.2. Müziğin Anlamı.....	14
1.2.3. Müziğin Kullanım Alanları.....	18
1.2.3.1 İlkel Müzikli Ayinler ve Kurban Ritüelleri.....	18
1.2.3.2. Hastalıkların Tedavisi Olarak Müzik.....	23
1.2.3.2.a. Eski Yunan Medeniyet’inde Müzikle Tedavi.....	27
1.2.3.2.b. Eski Çin Medeniyeti’nde Müzikle Tedavi.....	28
1.2.3.3 İktidar Aracı Olarak Müzik.....	29
2. BİR BİLİM DALI OLARAK ETNOMÜZİKOLOJİ.....	39
2.1. Etnomüzikolojinin Tanımı.....	39
2.2. Etnomüzikolojinin İlişkili Olduğu Disiplinler.....	41
2.2.1. Antropoloji.....	41

2.2.2. Etnoloji.....	41
2.2.3. Müzikoloji/Müzik Bilim.....	42
2.2.4. Müzik Sosyolojisi.....	42
2.2.5. Müzik Tarihi.....	42
2.2.6. Müzik Sosyolojisi Tarihi....	43
2.3. Türkiye'de Etnomüzikoloji.....	45
2. MÜZİĞİN KLASİK ENSTRÜMANLARINDAN UDUN TÜRKLERLE YOLCULUĞU.....	47
2.1. Udun Teknik Özellikleri.....	47
2.2. Ud Çalgısının Yapısı, Gelişimi ve Tarihçesi.....	48
2.2.a. Farabi'ye Göre Ud.....	58
2.2.b. Abdülkadir Meragi'ye Göre Ud.....	59
2.2.c. Ahmedoğlu Şükrullah'a göre Ud.....	60
2.3. Udun Türklerle Yolculuğu.....	61
2.3.1. İlk Türklerde Müzik Kültürü ve Udun Ataları.....	62
2.3.1.a. Türklerde Şamanizm Kültürü.....	64
2.3.1.1. Göktürkler Döneminde Müzik Kültürü.....	67
2.3.1.1.a. Komşu Çin'de Müzik Kültürü.....	70
2.3.1.1.b. Komşu Hindistan'da Müzik Kültürü.....	73
2.3.1.2.Uygurlar Döneminde Müzik Kültürü.....	76
2.3.2. İslamiyetinKabulunun Türk Müziğine Etkisi.....	79
2.3.2.1. Karahanlılar Döneminde Müzik Kültürü.....	81
2.3.2.1.a- Farabi (Ebu Nasr Muhammed).....	83
2.3.2.2. Selçuklular Döneminde Müzik Kültürü.....	84

2.3.2.2. a. İnan Müzik Kültürüyle Etkileşimi.....	86
2.3.2.2. b. Arap Müzik Kültürüyle Etkileşimi.....	89
2.3.2.3. Tekke Musıkisi ve Tarikatlar.....	98
2.3.2.3.a - Tasavvuf Felsefesi ve Müzik.....	99
2.3.2.3.b. Mevlevilik.....	104
2.3.2.3.c - Halvetilik.....	109
2.3.2.3. d - Bektaşilik.....	110
2.3.2.4. Osmanlı Devletinde Müzik Kültürü ve Divan Müziği.....	110
2.3.2.4.a. Divan Müziği.....	113
2.3.2.4.b Osmanlı Sarayında Müziğin Yeri.....	115
2.3.2.4.b.1. Osmanlı Saray Musıkisinde Kullanılan Çalgılar.....	118
2.3.2.4.c. Osmanlı Harem'inde Musıki.....	119
2.3.2.4.d.Enderun'da Müzik.....	121
2.3.2.4.e. Osmanlı Toplumunda Müziğin Yeri.....	122
2.3.2.4.e.1. Saray ve Konak Müziği.....	125
2.3.2.4.e.2. Dinsel Müzik.....	126
2.3.2.4.e.3. Kent ve Eğlence Müziği.....	127
2.3.2.4.1. XIV. ve XV. Yüzyıl Osmanlı Müziği.....	129
2.3.2.4.1.a. II.Murad Dönemi.....	129
2.3.2.4.1. a.1.AbdülkaadirMeragi (1353 – 1435).....	131
2.3.2.4.1.b. II. Mehmet Dönemi.....	137
2.3.2.4.1.c. XIV. ve XV. Yüzyıllarda Osmanlı Sarayında Ud.....	141
2.3.2.4.2. XVI. Yüzyıl Osmanlı Müziği.....	141
2.3.2.4.2.a. II.Bayezid Dönemi.....	142
2.3.2.4.2.b. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi.....	143
2.3.2.4.2.c.Yavuz Sultan Selim Dönemi.....	146
2.3.2.4.2.d- XVI. Yüzyılda Osmanlı Sarayında Ud.....	147

2.3.2.4.3. XVII.Yüzyıl Osmanlı Müziği.....	147
2.3.2.4.3.a II.Ahmet Dönemi.....	148
2.3.2.4.3.b. IV. Murad Dönemi:.....	152
2.3.2.4.3.c. IV. Mehmed Dönemi.....	155
2.3.2.4.3.d. III. Ahmet Dönemi.....	156
2.3.2.4.3.1- XVII. Yüzyılda Osmanlı Sarayında Ud.....	157
2.3.2.4.4. XVIII. Yüzyıl Osmanlı Müziği.....	158
2.3.2.4.4.a. III. Selim Dönemi.....	159
2.3.2.4.4.b. Abdülbaki Nasır Dede.....	163
2.3.2.4.4.c. Itri.....	164
2.3.2.4.4.d. Nayi Osman Dede.....	164
2.3.2.4.4.e. Tanburi Mustafa Çavuş.....	165
2.3.2.4.4.f. Hacı Sadullah Ağa.....	166
2.3.2.4.4.1 XVIII. Yüzyıl Osmanlı Sarayında Ud.....	167
2.3.2.4.5. XIX. Yüzyıl Osmanlı Müziği.....	167
2.3.2.4.5.a. Zekai Dede.....	169
2.3.2.4.5.b. Hacı Arif Bey.....	170
2.3.2.4.5.1. XIX. Yüzyıl Osmanlı Sarayında Ud.....	172
2.3.2.4.6. XX.Yüzyıl Osmanlı Müziği.....	174
2.3.2.4.6.a- II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyete Kadar Müzik.....	175
2.3.2.4.6.a.1. Tanburi Cemil Bey.....	175
2.3.2.4.6.a.2. Münir Nurettin Selçuk.....	178
2.3.2.4.6.b- Divan Müziğinin Eleştirisi.....	179
2.3.2.4.6.c- Cumhuriyet Döneminde Divan Müziği (Kent Müziği)....	183
2.3.2.4.6.c.1. Kar-ı Natık Formu.....	187
2.3.2.4.6.d- Kent-Eğlence Müziği (Piyasa Müziği).....	188
2.3.2.4.6.f-Arabesk.....	189

2.3.2.4.7. Yakın Tarihte Ud ve Ud Sanatçıları.....191

3. TARİHSEL SÜREÇTE ROMAN KİMLİĞİ VE ROMAN
MÜZİSYENLER.....213

SONUÇ.....216

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, kitlelere sunulan ve dışarıda tutulan müziksel beğenilerin ve gürültülerin düzenlendiği ve çeşitliliğin kontrol altında tutulduğu günümüzde milli kültürlerin karşılıklı aktarımında ve paylaşımında yeniden gözden geçirilebilecek ve kurulabilecek gerçeklikleri keşfetmek üzere bir zemin oluşturacak köken ortaklıklarını ve kültürel etkileşimlerini müziğin çağları aşan klasik ve biricik enstrümanı ud ve Osmanlı kültürü vasıtasıyla irdelemeye çalıştım.

Geçmiş çağlardaki karşılıklı alışverişlere bir vefa olarak, karşılıklı hoşgörü ve seremoni anlayışının sürdürülmesi açısından gerekli olan ortak kökenlerin keşfi için çevremizdeki gürültü saydığımız sinyallere kulak vererek evrimsel gerçeklikteki, görülen ve görülmeyen, nedensellikler silsilesini anlamlandırarak sese ve sessizliğe saygıyı ve karşılıklılığı sürdürmek üzere...

ENGLISH SUMMARY

In this study case, I tried to observe contemporary state of controlled and presented music and environmental noise for the benefit of cultural preservation and international sharing to find common realities with interactive origins by explicating overage instrument of music, “oud” and otoman culture.

Hope to keep continuity of alternate cultures ceremonies with a respect to both message and silence...

GİRİŞ

Hazırlanmış olan çalışmanın ilk bölümünde iletişim formu olarak müzik ve sesin anlamlandırılmasında kullanılan gürültü ve düzenli iletişim ayrımının belirlenmesi üzerine çağlar boyunca odaklarca kontrol altında tutulmuş olmasını incelemeye çalıştım.

Şifahi ve sağıltıcı nitelikteki müziklerin meclislerden ihraç edilerek toplumlar arasındaki geçişlerini, sürekli elden ele taşınan bir bayrak gibi çeşitli zamanlarda farklı kültürlerde rastlanmasını sosyal tarih kaynaklarıyla incelemeye çalıştım.

Yalnız ozanlardan toplu şenliklere elden ele dolaşarak çağları aşan ud enstümanının farklı zamanlarda farklı kültürlerin etkileriyle nasıl geliştirilip değiştirildiğini incelemek üzere etno müzikolojik kaynaklara başvurdum.

Bir kutlama olarak ritüellerin ve oyunun yitirilmesine ve tekrar ortaya çıkışı olgusuna sosyo-kültürel kaynaklarla değindim.

Biriken geleneklerin birleşimine bir örnek olarak Osmanlı Divan ve Tasavvuf musikisini ve bu kültürün komşu kültürlerle olan ortak benzerliklerini yabancı kaynakları da göz önünde bulundurarak ele aldım. İnsanlığın dramlarını ve coşkularını gözler önüne apaçık sürebilen müziğin iktidarlarca nasıl ve ne zamanlar kullanıldığı ve yasaklandığını günümüzdeki yansımasıyla, toplumların ruh halinin belirlenmesinde kontrol edilen bir araç olduğunu incelemeye çalıştım.

1. BİR İLETİŞİM FORMU OLARAK MÜZİK

İlk bölümde insanlar ve diğer varlıklar arasındaki meselelerin çözümlenmesinde karşılıklı kabul dahilinde belirlenmiş iletişimsel kodların sessel biçimlerini ve bu biçimlerin farklı anlayışlar ve yöntemlerle de ifade edilebileceği savını destekleyici örneklerle ele aldım.

1.1. Sesler ile Simgeler

“Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür”- Mevlana¹

“Herşey düzen içinde başladı, gene öyle sona erecek ve tekrar başlayacak düzen içinde; düzenin düzenleyicisine ve cennetin gizemli matematiğine göre.” - Sir Thomas Browne

1.1.1. Ses: Müziğin Malzemesi

Başlangıçta sessizlik olduğu varsayılabilir. Sessizlik vardı, çünkü hareket yoktu; dolayısıyla, havayı harekete geçirebilecek bir titreşim de yoktu. Titreşim, ses üretiminde temel önem taşıyan bir olgudur.

Dünya nasıl yaratılmış olursa olsun, bu yaratılışa hareket -demek ki, ses- eşlik etmiş olmalı.[...]Ses, ancak hareketin ürünü olabilir. Titreşen bir nesneden, örneğin bir telden ya da bir davula gerilmiş deriden yükselen hareket (ya da titreşim), hava yoluyla kulağımıza kadar iletilen

¹ Aktaran: İhsan Oktay Anar, **Suskunlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, Giriş sayfası – Mevlana, **Mesnevi**, Çeviren: Süleyman Nahifi, II, 871

sıkışım dalgaları doğurur. Sesin titreşen nesneden kulağımıza yaptığı yolculuğun hızı saniyede yaklaşık 330 metredir. Bu hız atmosfer koşullarına göre elbet değişikliğe uğrayabilir. Havadan başka, su, tahta vb. ortamlar da sesi iletme yetisine sahiptir.²

Sesin anlaşılması için gerekli olan ses hafızası ilk çocukluk yıllarından itibaren oluşur. Bir kişiden diğerine oldukça büyük farklar gösterir. Kimilerinde hiç ses hafızası yoktur. Kimileri de çok uzun eserleri ezbere söyleyebilir.1850'ye doğru, hayatında tek bir kez duymuş olduğu beş binin üzerinde eseri piyanoda çalabilen Blind Tom adındaki şu Amerikalı zenci köle gibi.³

İnsan dünyaya gelirken –ana rahmindeki ritmik kalp atışları vasıtasıyla – sesle tanışmış olmasına karşın bildiğimiz konuşma, müzik, davranış, sosyal ve kültürel bilgilerle doğmaz.

. Konuşma, sosyal kurallar ve davranış biçimi eğitimle kazandırılır. Ses kuşanılarak yapılan bu eğitimde yineleme yoluyla benimsetme ve özümseme sağlanmaktadır. Kuşkusuz bu öğretimi kulağın duyarlılığına dayanmaktadır. Kulağın duyarlılığı sınırlıdır. İnsan kulağı, belli şiddetteki sesleri duyabilmektedir. Bu duyma eşiği ile acı duyma eşiği arasındadır. 20 frekanstan küçük olursa duyamaz, 20.000 frekanstan büyük olursa acı duymaya başlar. Kulak duyarlılığı yaşa ve çevre koşullarına göre de daralır. Kulak çok hızlı ve çok yavaş hızdaki sesleri de ayırt edemez.⁴

Benim kendi tecrübelerimden biri olarak katıldığım Kızılderili kabilesi Hopi'lerin geleneklerini sürdüren Rainbow buluşmalarından hatırladığım bir konuşmaya göre, yeni doğan bebekler aslında çevrelerinde olan biten iletişime vakıf oldukları ve bize ilk başta saçma

² Otto Karolyi, **Müziğe Giriş**, Çev: Mehmet Nemutlu, Pan Yayınları, İstanbul, 1996, s: 9

³ Jacques Attali, **Gürültüden Müziğe**, Fransızca'dan çeviren: Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s:38

⁴ Ayten Kaplan, **Kültürel Müzikoloji**, Bağlam Yayıncılık, Temmuz 2005, s:55

gelen bazı sözcükler kullanma yetisine sahip olduklarının söylenmiş olduğunu hatırlıyorum. Fakat yukarıda Ayten Kaplan'ın da belirttiği gibi yaşla bağlantılı olarak kemikleşmiş sistemlere adapte edilerek çocukların algıları köreltilmekte ve iletişim sahaları daraltılmaktadır. Bob Marley'in Rastafaryan inanışına ve gerçekliğine ithafen, ilahi niteliğinde yazdığı, "We'll be forever loving jah" (Jah'ı ilelebet seveceğiz) şarkısında söylediği gibi: "Bilgelik ve kibirden saklanan her şey memedeki çocuğa dahi malum olur."

Titreşimin düzenli olması durumunda, ortaya çıkan ses "müziksel"dir ve belli bir yükseklikteki bir sesin yerini tutar; titreşim düzenli değilse, sonuç gürültüdür.

1.1.2. İletişim ve Gürültü

Konuşarak, telefonla, kasetlerle, yazıyla ve kâğıt basarak enformasyon iletiriz. Bu yöntemlerle dilsel kod içinde iletişim kurarız. Ayrıca beden kinesiği ile jestler, duruşlar, yüz ifadeleri, nefes alma, iç çekme ve birbirimize dokunma yolları ile de enformasyon iletiriz. Burada gerçekleştirilen iletişimde de kısaltmalar, göstergeler ve uzlaşımlar kullanılır.

Kâğıda dökülmüş çizgileri yazı haline getirmek için, belli vuruşların belli bir sözcüğe ve nosyona karşılık geldiğini buyuran uzlaşımaya uymamız gerekir. Ama el becerileri olağanüstü, iyi bir eğitim görmüş, sağlığı yerinde ve çok dikkatli olanlarımız bile kalemle veya daktiloyla yazarken hata yaparlar. Klasik yazarların defalarca tashihten geçen eleştirel basımlarında her zaman baskı hataları bulunur. Hiçbir konuşma yoktur ki kekeleme, telaffuz bozukluğu, aksan ya da tonlama hatası içermesin. Dizgi ve baskı teknikleri yazım hatalarını ortadan kaldırmak üzere tasarlanmış olmasına rağmen her kitapta bazı harfler ve sözcüklerin silik basıldığını görürüz, hatta kimileri o kadar siliktir ki

göremeyiz, çıkarsama yapmak zorunda kalırız. Bu tür hatalar yaşamsal arayışların sürdürülmesi açısından gereklidir de.

Kayıt ve radyo-televizyon yayıncılığı teknikleri kakışmaları (cacaphony) ortadan kaldırmak üzere tasarlanmışlardır ama parazitler ve kesintilere çok sık rastlanabilmektedir; histerezis, yani elektromanyetik alandaki kayma yüzünden yayının aksaması durumu her zaman ortaya çıkmaktadır ve artyörede [background] her zaman gürültü vardır.

İletişim içine girmek, mesajı artyöresindeki gürültüden ve ona içsel olan gürültüden çekip çıkarmak demektir. İletişim parazite ve karışıklığa karşı verilen bir mücadeledir. İletişim, artyöreye geri itilmesi gereken bağlantısız ve belirsiz sinyallere karşı, konuşmacıların birbirlerine gönderdikleri sinyallerdeki kakışmaya karşı -lehçelere, telaffuz bozukluklarına, duyulmayan sözlere, kekelemelere, öksürüklere, ünlemlere, başlanıp arkası getirilmeyen sözlere ve grameri bozuk ifadelere karşı- ve yazı/çizgi hatalarına karşı verilen bir mücadeledir.⁵

Ama birbirimizin seslerindeki gürültüyü -mesaja kulak vermeye eşlik eden hayatlarımızın gürültüsünü- duymak da bir tür iletişim içermez mi? Ne tür bir iletişimdir bu?

İletişim kurmak verilen bir sinyalin dinleyici içinde aynı anlama geldiğini kabul etmektir.

Uzlaşımsal gösterenlerin farklı zamanlarda ve farklı yerlerde işaret ettikleri anlamların aynı olduğu fark edilir. Husserl ifadelerin anlamını ideal olarak niteler.⁶

Bir şey söylemeyi başaran her yeni cümle demiştir Merleau Ponty, bunu dilde zaten bulunan cümle paradigmalarını tutarlı bir biçimde deforme ederek yapar. Her yeni cümle aynı zamanda kodun zorlanmasını,

⁵ Alphonso Lingis, **Ortak Bir Şeyi Olmayanların Ortaklığı**, İngilizceden çeviren: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Şubat 1997, s: 67-68

⁶ Alphonso Lingis, **a.g.e.** s:72

genişletilmesini ve deforme edilmesini sürdürür. “Şunu kabul edelim ki“ der Seres, “...iletişim ancak aynı formlara alışmış, bir anlamı aynı anahtarı kullanarak kodlamayı ve kodunu çözmeyi öğrenmiş iki kişi arasında mümkündür.”⁷ Kızılderili masallarıyla büyümüş bir Amerikalı, emperyal fatihleri anlatan masallarla büyümüş bir İngiliz, birinin “cesur” olduğunu söylediğinde bu sözcüğü aynı manalarla kavramazlar. Yine de birbirlerini anlayabiliyorlarsa bunun nedeni konuşmayı sürdürdükçe anahtar üzerinde doğaçlama yapmalarıdır.⁸

Klasik düşüncede iletişimin kendisi bir tartışma (agon), konuşmacılar arasındaki bir kavga olarak anlaşılmıştır. İletişim söylem içinde, yani konuşmacıların birbirine karşı çıktığı bir talep-yanıt, önerme-karşı önerme diyalektiği içinde cereyan eder.

Kişi iletişimi şiddetin sürdürülmesi olarak görür, ama başka araçlarla sürdürülmesi. Kişi herkesin kendi söylediği şeyin haklılığını kanıtlamak için konuştuğunu gördüğü zaman, iletişimin onaylama ve karşı çıkma yoluyla ilerleyen diyalektik ritmi içinde herkesin kendini ötekinden başkalaştırdığı bir ara görür. Kendi haklılığını kanıtlamak için konuşmak ötekini susturmak için konuşmaktır. Ama Sokrates kişinin kendi haklılığını kanıtlaması imkânını daha en baştan devre dışı bırakmıştır. İletişim ötekini, yani muhatabı değil, dışarıdaki Yabancıları (barbarı, kişileşmiş gürültüyü) susturma çabasıdır.

Michel Serres, her türlü iletişimde gerçekten de ötekini susturmak ve ona direnmek için güç uygulandığını ileri sürer,⁹ ama bu gücün uygulandığı yer, içinde muhatapların konumlanıp birbirlerinden farklılaştıkları talep-yanıt, önerme-karşı önerme diyalektiği değildir. Birinin söylediği ötekinin söylediğine karşı düşebilir -onu

⁷ Aktaran: Alphonso Lingis, **a.g.e.** s:82 – Michel Seres. **Platonic Dialogue**, İng. Çeviren: Marilyn Sides, *Hermes* içinde, der. Josué V. Harrari ve David F. Bell (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983), s:65

⁸ Alphonso Lingis, **a.g.e.**, s:82 -83

⁹ Aktaran: Alphonso Lingis, **a.g.e.**, s:69 – Michel Seres, **a.g.e.**, s: 66

sorgulayabilir, yadsıyabilir ya da onunla çelişebilir-, ama konuşmacılar birbirlerine karşılık olarak karşıt önermeler formüle ederken kendilerini bir karşılıklı dışlama konumuna yerleştirmezler. Zira konuşmacı ile dinleyici belli bir ritimle diyalog içinde rol değişimi yaparlar; kaynak alımlayıcı olur, alımlayıcı da kaynak; öteki aynı olanın bir varyantından ibaret olur. Tartışma, çekişme değildir; karşılaşmayı nöbetleşmeye (interchange) dönüştürülür.

Ancak iki birey şiddeti bir yana bırakıp birbirleriyle iletişim kurmaya koyulduklarında dışarıdaki yabancılarla bir iletişimsizlik ve şiddet ilişkisi içine girerler. Ortada pekâlâ da iletişimi engellemekte çıkarı olan bir yabancı ya da yabancılar olabilir; olabilir demek pek doğru olmuyor aslında, her zaman vardır. Bireyler arasındaki her konuşma yıkıcıdır; yerleşik bir düzeni, yerleşik bir değerler kümesini ya da bazı köklü çıkarları yıkar. Bütün konuşmalarımıza kulak misafiri olan bir düşman, bir büyük birader vardır her zaman; kapalı kapılar ardında bile alçak sesle konuşmamızın nedeni budur. Kendi aramızda birbirimize söylediğimiz hiçbir şeyi, canlı yayın yapan televizyon kameraları üstümüze doğrultulmuş_olsaydı söylemezdik.¹⁰

İletişilirken oluşan cemaat, aynı tarafta olan, birbirleri için Öteki değil Aynı'nın varyasyonları olan ve birbirlerine gürültü kirliliği dalgasını geri püskürtme yönündeki ortak çıkarları tarafından bağlanan muhatapların meydana getirdiği bir ittifaktır. Ötekine yapılan bir muamele beriki için de bir gerçeklik arz eder. Bu durum toplumsal açıdan bakıldığında globalleşen dünyada daha belirgin görülmektedir.

Yabancılarla iletişim kurma yönündeki Sokratçı çaba, aslında mevcut Atina cumhuriyetini rasyonel olarak onaylamayı değil ideal bir evrensel iletişim cumhuriyeti -gürültüden azami oranda arındırılmış bir şehir- kurmayı amaçlayan bir çabadır. Bilimsel ve matematiksel bir söylem kurma ve dünyanın gümbürtüsünü susturma çabasıdır. Soyut

¹⁰ Alphonso Lingis, a.g.e., s: 70

matematiksel kendiliklerden doğanın nesnel bir temsili inşa edilirken, neredeyse-kusursuz bir iletişim içinde olan bir cemaat; bir kişinin kafasından geçenin aynı zamanda herkesin kafasından geçen şey olduğu Rousseaucu saydam bir cemaat oluşturulur. Her tür enformasyonun dijital olarak kodlanmış bir hal aldığı ve uzayın sessizliği içinde dolaşan uydular tarafından yayıldığı günümüzde bu cemaatin eli kulağındadır.¹¹

Michel Serres'in neosokratik iletişim kuramı iletişime içsel olan gürültüyü (sesin nabzını ve titreyişini, yoğunluğunun ve tınısının opaklığını, hayatın gürültüsünü, her birimizin kendi tikelliğimiz içinde barındırdığımız ve bizi biz yapan gürültüyü) anlamadığı – anlamak istemediği gibi, artyörenin konuşmalarınızın etrafını kuşatan gürültüsünü de anlamamıştır – anlamak *istememiştir*-.

Gırtlaklarımızın mesajı iletmek için geçen zamanı dolduran gürültüsü şeylerin gürültüsünü iletir ya da şeyleri ampirik çoğullukları içinde ayırt edilebilir kılar. Cephe ve perspektiflerin farklılaşmasını ve çoğulluğunu, ampirik tikellerin sınırsız biçimde ayırt edilebilirliğini iletmeyi her içgörümüzü parolaların, düsturların ve emirlerin evrensel dolaşımına zorla giren ampirik bir tikel -dün öfkeli ya da kinli iken seyrettiğimiz tikel bir çember, ağaç ya da güvercin- yoluyla dile getirerek; kendimize belli bir muhatap seçerek ve anlatıyı ya da açıklamayı bir tonlamayla, bir atakla ve bir kadansla ya da ortalığı bulandıran fazlalıklarla ve feryat eden, kulak tırmalayan ya da soluğumuzu kesen nidalarla kesintiye uğratarak, başarırız. Sadece gürültü çıkardığımızı düşünen biri dinlemek istemeyen biridir.

Her ses kendine özgü üç özellik taşır. Günlük yaşamdan bir örnek verelim: Sokakta yürürken aynı anda pek çok ses duyarız; arabalar, motosikletler, uçaklar, radyolar, konuşarak yanımızdan geçen insanlar, tümü birden ince ya da kalın, gür ya da hafif sesler çıkartırlar. Kulağımız kendi kendine, bir çocuğun çıkarttığı ince sesi bir adamın

¹¹ Alphonso Lingis, a.g.e., s: 76-77

kalın sesinden, geçen uçağın gürültüsünü trafiğin uğultusundan ayırır; radyodaki ezgiyi trompet mi çalıyor, keman mı, biliriz. Bunu yaparken, her sesin kendine özgü üç özelliğini farkında olmadan ayırt ederiz: yükseklik (incelik-kalınlık), gürlük, nitelik (tını)”¹²

Belirli bir sinyalin alımlanması titreşimi bir alanın şekil (figure) ve artyöre uğultusu halinde ayrılması ise belirli bir sinyalin gönderilmesi de alandaki mırıltı içinde gerçekleşir. İletişim kuramı artyöre mırıltısını bağlantısız ve çelişkili sinyallerin çokluğu şeklinde tanımlar. Bu mırıltıyı böyle yani gürültü diye adlandırmak, onu, hayatın gürültüsünden ve ampirik alandan azami oranda arındırılmış ideal bir cumhuriyetin - o harikulade Yunanistan'ın ya da tamamen saydam olan Rousseaucu toplumun yurttaşı olmaya teolojik olarak yazgılanmış bireyin bakış açısından kavramaktadır. Aramızdaki seslenişleri evrim biyolojisi perspektifine yerleştirirsek artyöre gürültüsünü farklı bir biçimde kavrarız.¹³

Sokak müzisyenlerinden oluşan ve her telden (çeşitli kültürlerden) çalan, çalarken araları açan; birbirlerini bekleyen ve bekleten bir müzik yapan Koptu Kervan grubunun müziğindeki, bir Türk grup olarak doğu kültürlerinin müziklerine yaptıkları yorumlarda, yukarıda bahsedilen evrimsel perspektif sezinleniyor. Ne kadar ayrılık temalı bir İran ağıtını coşkuyla söylemeler de filler ve diğerleriyle kervan ağır aksak yolunda ilerliyor. Pir Sultan Abdal'ın “Demedim mi?” ilahisinde “katarımız 12 naldır. Uyamazsın demedim mi?” demesi gibi.

Bedenlerimizin iletişim sisteminde alımlamanın, önceden programlanmış bir duyarlılık yüzeyinin pasif bir biçimde dış uyarıcılara açılmasıyla değil de birçok bağlantısız ve çelişkili sinyal arasından belli bir sinyalin çekip alınmasıyla gerçekleştirildiğini anladığımız zaman artyöre gürültüsünün iletişimimin esası olduğunu da anlarız. Alımlama

¹² Otto Karolyi, a.g.e. s.10

¹³ Alphonso Lingis, a.g.e., s: 86

organı birçok sinyali alabildiği zaman algılama, bir şekli odaklama, yalıtma, ayırma ve biçimlendirme ve diğer her şeyi ayırt edilmemiş bir halde bırakma işini gören aktif güçtür. Eğer her baktığımızda bir şeklin yanibaşındaki nesnelere daha öne çıktığını görüyorsak bunun nedeni retinalarımıza yayılmakta olan fiziksel uyarım değil, bakışımızdaki aktif bir güçtür. Alıcı için iletişim bir şekli artyöreden aktif bir biçimde ayırma olduğuna göre, artyöre olmadığı herhangi bir şekil de olamaz. John Cage bir keresinde sestem tamamıyla yalıtılmış bir odadan çıktığında sessizlik diye bir durum olmadığını beyan etmişti. O odada kaslarının ve salgı bezlerinin hareketlerinin, atmosferin hiç durmayan hareketlerinin yarattığı dalgacıkları ve hışırtılarını zonklamalarını, vızıltılarını, çınlamalarını ve gıcırtilarını duymuştu.¹⁴

Gürültüyü ortadan kaldıran teknoloji iletişimi de ortadan kaldırır. Artyörede duyma, görme ve dokunma sinyalleri olmayınca kişi dışarıyla içeri, geçmiş ile şimdi, algı ile hayal arasındaki sınırları artık hissedemez olur ve kısa bir süre sonra halüsinasyonlar görmeye başlar. Artyöre gürültüsü belli bir düzeyin üstünde olduğunda belirli bir sinyalin alımlanması mümkün olmadığı gibi, etrafta belli bir düzeyde hızlandırma, vurgulama ve yeniden yönlendirme işlevi gören sabit, monoton bir uğultu olduğunda da belirli bir sinyal gönderme niyeti gerçekleştirilemez: Uzaya gönderilen kapsüllere belirli frekanslarda kaydedilmiş gürültüler -orman mırıltısı, şehir uğultusu- eklenmiştir; ses geçirmez apartmanlarda oturan dünyalılara plaklar, kasetler satılır.¹⁵

O halde, Serres'in sözünü ettiği gürültüdeki azami oranda arındırılmış bir toplumsal alanda mesajların azami oranda şüphe götürmeyecek biçimde yayılması ideali, Pazar yerinin bir başka putu ve (asker ve endüstriyel kompleksimizin hizmetine koşmak üzere geliştirilmiş) iletişim kuramı putu değil midir?

¹⁴ Alphonso Lingis, **a.g.e.**, s:85 -86

¹⁵ Alphonso Lingis, **a.g.e.**, s:85

İletişim kuramının sandığı gibi, bu gürültünün bağlantısız ve çelişkili (Serres'in deyimiyle, muğlak) olan birçok sinyal, enformasyon-parçası halinde çözümlenmesi mümkün değildir.

Gürültü, cırcır böceklerinin birbirlerini sıyırıp geçen kanatlarının sesi gibi hiçbir mesaj içermeyen yankı ve sesleniş rolünü oynar. Biz dinlerken bu sesler bir kez daha dönüşüp bizim kendi seslerimiz haline gelir.

Zira biz de ileteceklerimizi artyöre gürültüsüyle birlikte iletiriz, artyöre gürültüsünü iletiriz. Toprağın, okyanusların ve göklerin titreşimi kişinin bedeninin boşlukları içine çekilip yoğunlaştırıldığı ve açıldığı, soma da dışarı salındığı zaman ve kişi onun yankısının rüzgâr ve denizle birlikte geri döndüğünü duyduğu zaman gerçekleşir iletişim.¹⁶

Sözcelerimiz etrafımızı kuşatan maddiliğin yankısı içinde, "bu yankı sayesinde şekillenirler ve çıktuktan sonra ona dönerler. Canlı ve cansız şeylerin yankısı, bütün mesaj-yüklü sözcelerimizin sürekli bası (basso continuo) işlevini gören lüzumsuz seslerde, gereğinden fazla uzatılmış ünlülerde ve ünsüzlerde ve tıslamalarda ve homurtularda ve ünlemlerde, sürçmelerde ve mırıltılarda bulunur."¹⁷

Kuşlarla birlikte yaşadıysanız kuşların gürültü düzeyinin evin gürültü düzeyiyle, ıslık çalarak evin duvarlarını yalayan rüzgarla, teybinizin sesini açarken yukarı kaldırdığınız düğmeyle nasıl yükselip alçaldığını görmüşsünüzdür.[...]

Tıpkı bir video klip yönetmeninin sinestezisiyle oluşturduğu öznel kurgusunda olduğu gibi uyumlanmıştır yapıtaşları birbiriyle.

[...] Hayvanları atıl şeylerin gümbürtüsü, hışırtısı tahrik eder ses çıkarmaya; balıklar akıntıyla birlikte mırıldanır, kuşlar rüzgarlı ormanın

¹⁶ Alphonso Lingis, **a.g.e.**, s: 88

¹⁷ Alphonso Lingis, **a.g.e.**, s: 93

çıtırtıları içinde gevezelik ederler. Yaşamak şeylerin titreşimini yankılamaktır. Maddi şeyler için, var olmak ses çıkarmaktır. Şeylerde sıcaklık ve soğukluk vardır, şeylerde ses vardır; şeyler sıcaklıklarını ve soğukluklarını dışarı verirler, şeyler ses çıkarırlar. Bildircinlar ve albatroslar, kargalar ve sinekkuşları, çakallar ve foklar, sürüler halinde gezen balıklar ve koca balinalar, timsahlar (infrasonik olarak) ve peygamber develeri (ultrasonik olarak) dalların çıtırtısını, yaprakların titreşimini, derelerin fıkırtısını, bataklık gazlarının tıslamasını, rüzgârların uğultusunu, kayaların kaymasını, yer tabakalarının gıcırtısını sürdürür ve aksettirirler.¹⁸

Doğayla uyumlu olarak, doğanın içindeyken ona dışarıdan bakan ve taklit eden insan toplumları da gündelik sosyal yaşamı devam ettirmek için gelenekleri kullanarak gelecekte haber veren mesajları müzikle hikaye etmişlerdir.

1.2. Müziğin Anlamı

1.2.1. Müziklerin Başlangıcı

Gürültüyle birlikte düzensizlik ve onun karşıtı müzik doğdu. Müzikle birlikte iktidar ve onun karşıtı, bozgunculuk doğdu. Gürültülerde hayatın şifreleri, insanların arasındaki ilişkiler okunur. Yaygara ve Melodi, Ahenksizlik ve Armoni.¹⁹

Müzik de insanlık tarihi kadar eskidir.

Müziğin doğuşu ile ilgili hipotezlere baktığımızda, onların belli başlı üç kaynaktan geldiğini görürüz. Doğadan; doğanın taklidinden ve insandan, insanın yaşamakta olduğu toplumdaki ilişkilerden.

Musikinin İnsan toplumunda ortaya çıkışı, sanatsal değeri düşünülmeden, duygunun, heyecanın, insan ruhundaki yansıması olarak

¹⁸ Alphonso Lingis, **a.g.e.**, s: 87 -88

¹⁹ Jacques Attali, **a.g.e.** s: 16

çıkılmıştır. Konuşmaya başlayan insanın anlatılarını, daha inandırıcı olması için çıkartılan bir takım seslerin insanın ağzından çıkışı ile başladığı, varsayımı görülmektedir. Bu varsayımdan başka, insan yaşamak için avcılıkla başlayan çabalarında, avlamak istedikleri hayvanları yakalayabilmek, tuzağa düşürebilmek için, başka bir hayvanın sesini taklit edebilme çabası ile, ya da onu yanıltma amacı ile çağına sesler çıkarabilmek için musikiye başvurmuştur. Bu başlangıç, sonradan, yavaş yavaş daha büyük boyutlarda gelişmiştir. Üst paleolitik çağda insanoğlunun avladığı, hayvanların devamını sağlamak için yapılan en eski törenlerde ve ayinlerde, hayvanların sesini taklit ederek. İlkel musiki gösterileri başlamıştır.²⁰

Çok eski zamanlarda İnsanların uzaktaki insanlarla iletişim kurmada boş ağaç kütüklerine vurarak çıkardıkları seslerle ve bu seslerin ritimleri ile yaktıkları ateşten çıkan dumanlara çeşitli araçlar kullanarak verdikleri biçimler ve gene dumanların hareketleri ile sağlanan ritmik yapıların da anlamlı olduğunu düşünebiliriz. Çünkü müziği oluşturan en önemli iki öğeden biri ses diğeri ise bu sese bağlı olarak düzenlenen ritmik yapılardır.

İnsan ırklarının varoluşlarından bu yana topluluklar halinde yaşadığı, bunun nedeninin ise dayanışma, yardımlaşma, savunma gibi daha kolay ve daha tehlikesiz yaşama biçimi olduğu ve gelişen zekâsı sayesinde birlikte yaşama becerilerini geliştirip zamanla yaşama biçimine sanatı (ve müzik sanatını) kattığı görülmektedir

A. Erol, müzikte toplumsal etkileşimi şöyle vurgulamaktadır. "Müzik, toplumsal etkileşimle var olan ve insanlar tarafından insanlar için yapılan öğrenilmiş bir davranıştır. Dolayısıyla kendi için kendinden

²⁰ Ali Cengiz Üstüner, **Çağlar Boyunca Evrensel Musiki**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 2008, s:23

oluşmadığı gibi her zaman onu üretecek, destekleyecek ve onun ne olup ne olmadığına karar verecek insanlara gereksinim duyar.²¹

Müzik bir ayna, bir kristal küre, insanoğlunun yaptıklarını kaydeden bir yüzey, bir eksikliğin işareti, bir ütopya parçası, her dinleyicinin kendi duygularını kaydettiği hususi bir bellek, bir *anamnez*, düzenin ve soyağaçlarının ortak hafızasıdır"; ne özerk bir etkinlik ne de ekonomik altyapının bir ürünüdür. O, halkların ve sanatçıların insanların ve tanrıların, şenliklerin ve duaların ürünüdür.²²

1.2.2. Müziğin Anlamı

Müzik sözcüğüne gelince; bize Fransızca "musique" teriminin okunuşundan geçmiş olduğunu söyleyebiliriz. Fransızca'ya girişi ise "Mus veya Musa" sözcüğüne, Latin dillerinde aidiyet bildiren "ique" ekinin getirilmesi ile olmuştur, Grek mitolojisindeki genel adı ile "mus" denilen; ağaçlar üzerinde, yaşayan, yan kuş yan kadın biçiminde olan, güzel sesleri ile şarkılar söyleyen, bu şarkıları duyan insanları büyüleyen tanrıça adı bugün kullandığımız-müzik kelimesinin köküdür. Türkçe'de kullanılan diğer bir sözcük olan "Musiki" terimi kök olarak Grek dilindeki "Mousiké Tekhné'den gelmekte olup, Arap ülkelerinde söylenen biçimi olarak dilimize yerleşmiştir.

Devlet'i İngilizce'ye tercüme eden Desmond Lee bu kelime için şunları söyler. Bu kelimenin İngilizce karşılığı yoktur. Bu kelime , lüra çakmak, müzik, şiir, kültür, felsefe, eğitim anlamlarını metnin içeriğine göre almaktadır. MUSES, bütün sanatlar, edebiyat, plastik, grafik, müzik ve (felsefede) akli olanları kapsar.²³

²¹ Ayten Kaplan, **a.g.e.**, s:58

²² Jacques Attali, **a.g.e.**, s: 15

²³ Verda Ülkü, **Platon'da Şiir ve Müzik Sorunu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Felsefe ve Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996, s: 59

"Musiki" kelimesi eski Grek dilindeki 'mousike tekhne' (Muslar becerisi) teriminden gelir. Eski Grekler baş tanrı Zeus'un (Romalıların dilinde Jüpiter) tanrıça Mnemosyne'den olan dokuz kızı Muş'ların bellekle (mneme) ilgili becerilerin sahibi olduklarına inanır, aralarında bugünkü musiki kavramının da bulunduğu bu becerilere 'Muslar becerisi' derdi...) Antik çağın sonlarına doğru Mular becerisi ya da kısaca musiki dendiğinde yalnız bugünkü musiki kavramı anlaşılmaya başladı.

Günümüzde her iki sözcük de kullanılmaktadır. Bunların yanında bazı çevrelerce kullanılan bir de 'küğ' sözcüğü vardır.

Çeşitli Türk ağızlarında ve yazılı kaynaklarda göğ, gök, göy, gü, güğ, gük, güv, köğ, kök, köy, kü, küg, kük ve küy biçimlerini almış bulunan bu küğ kelimesi bin iki yüz yılı aşkın bir süreden beri kullanıldığı için değişik zamanlarda ve değişik yerlerde anlam kaymalarına uğramıştır.²⁴

Müzikoloji edebiyatının uçsuz bucaksızlığına rağmen müziği konu alan metinlerin şaşırtıcı eksikliği müzik tanımının imkânsızlığını, temel belirsizliğini ortaya koyar. Müzik bir sanat mıdır. Bir eğlence midir, bir bilim dalı mıdır, bir şenlik midir? Bir muamma.

XIX. yüzyıl sonunda Littré, onu armoni boyutuna indirgemek ve bilimsel olarak tanımlanmış sade bir sözdizimle karıştırmak için "seslerin akılcı kullanımından doğan bilim" demiş. Michel Serres ise tersine, müziğin "sinyallerin en basit hali", "sınırlanmış bir mesaj, evrensel iletişimin şifreli hali" olduğuna dikkat çekiyor ve böylelikle gürültünün ötesinde müziğin hiçbir sisteme bağlı olmayan bir mesaj ileticisi, "zamanın akışı karşısında diyalektik bir duruş" olduğunu

²⁴ Edip, Günay, **Müzik Sosyolojisi- Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, Mart 2006, s.20

hatırlatıyor. Çünkü zamanın ne denli kısa olduğunu düşünmemek için onu meşgul etmek, inkâr etmek ve unutmak gerek.²⁵

Pek çok filozof müzik üzerinde düşünmüş. Mesela Jean-Jacques Rousseau, Discours sur l'origine de l'inégalité (İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı) adlı yapıtında şöyle der: "Sanatların kökenini araştırdığımızda veya ilk sokak satıcılarını gözlemlediğimizde görüyoruz ki bunların hepsi aslında genel olarak geçinmek için yapılan işlerdir." Karl Marx için müzik, "gerçeğin aynası"dır. Friedrich Nietzsche için ise "hakikati söyleyen söz", "dünyanın Dionysos'a özgü-aynası"dır. Sigmund Freud için müzik, "şifresi çözülecek bir metin"dir. Pierre Schaeffer için ise "insanın insanı nesnel dilinde tanımlaması"dır.²⁶

Müziğin anlamı üzerine ya da, daha modern terimlerle söylersek, müziğin semantiği üzerine yüzlerce yıldır süren tartışma, çok kez gösterme işlevi olan bir modelin sözel dilin modeli olduğunu varsaymıştır.

Müziğin anlamı ya da, daha modern terimlerle söyleyecek olursak, müziğin anlamsallığı üzerine asırlık tartışma, gösteren işlev modelinin, dış dünyadaki olayları ya da insanın duygularını gösterme olasılığını ilgilendirdiği ölçüde, sözel dilin ta kendisi olduğunu varsaymıştır.²⁷

Müziğin anlamını kavramak için kimileri, önce onda bir lisanın transkripsiyonunu görmek istedi. Onlara göre müzik, bir hikâyeyi kelimelerden başka bir şekilde anlatma yöntemiymiş. Ve başka bir şey de olamazdı. Dil üstadı Ferdinand Saussure de bu bağlamda müzikte bir gösteren ve bir gösterilen gördüğünü düşünüyordu: "Herhangi bir fikrin bir ses dizisi ile ilişkilendirilememesi için bir neden görmüyoruz" diye yazıyor. Jacques Derrida da dolaylı olarak aynı şeyi ifade ediyor: "Lisandan önce müzik olmaz". Bu görüşe göre her müzik mutlak olarak

²⁵ Jacques Attali, **a.g.e.**, s: 18 -19

²⁶ Jacques Attali, **a.g.e.**, s:19

²⁷ Enrico Fubini, **Müzikte Estetik**, Dost Kitabevi, Ankara, 2006, s: 29

transkripsiyon gerektiren bir söz olmakla kalmıyor, aynı zamanda hepsi de simgesel. Ve sözlerden ya da hikâyelerden uzak her müzik de, Jean-Jacques Rousseau'nun iddia ettiği gibi "dejenere" kabul edilmelidir. Doğru ya, flüt, tambur veya insan sesi en başından beri lisanlardakine benzer şifreler sayesinde mesajlar iletmeye yardımcı oldular.

Ne var ki "gösterilen"e gönderme yapan dilin kelimelerinden farklı olarak, müzikte asla lisan tarzı bir şifre istikrarlı olarak esas alınmaz. Burada söz konusu olan "kelimeler yerine sesler halinde kodlanmış bir masal değil, daha ziyade'' anlamı çıkarılmış bir lisandır. Müzikal mesajın "anlamı" global olarak ifade edilir, her ses parçasına yakıştırılmış bir anlatımla değil. Bu anlam hikâye değil, his bütünlüğüdür. 1834'te Robert Schumann tam da bu konu ile ilgili şunları yazmıştır: "Müzik, özgür ve değişken olarak ruhu harekete geçiren genel lisanı konuşur."²⁸

Müzik "insani duyguları insanüstü bir biçimde boyar çünkü müzik akıp giden yaşam içinde bilmediğimiz, ne nasıl ne de nereden öğrendiğimizi bildiğimiz, yalnızca meleklerin dili diye bilinebilen bir dili konuşur". Mendelssohn, Marc-André Souchay'ye yazdığı ünlü mektubunda şöyle diyordur: "Dâhi müzik, ruhu kelimelerden daha iyi binlerce şeyle doldurur. Müzikte ifade edilen ve benim sevdiğim düşünceler, kelimelerde ifade edilmek için çok belirsiz değil, aksine, gayet belirlidir"²⁹.

Müziğin o toplumda konuşulan dilden türemesi belki; konuşma eyleminin yanında, büyü amaçlı olarak belli anlamlı veya anlamsız heceleri, kelimeleri çevredekileri etkileyebilmek için; duygulu, heyecanlı, korkutucu, trajik bir biçimde titreyen, tizlere doğru inip çıkan seslerle söylenmiş olması ile açıklanabilir.

²⁸ Jacques Attali, **a.g.e.** , s: 37

²⁹ Enrico Fubini, **a.g.e.** , s: 107

Konuşmanın müziği olan çekime vurgu ve seslemenin (intonation) bulunmadığı bir konuşmayı tasarlayalım; müziğin taşıdığı güç konusunda bir şeylerin o zaman farkına varabiliriz. Bir düşünce aracısı olarak konuşma dilinin esas gücü sözcük anlamlarında, dilbiliminde yatar. Buna karşılık, konuşmanın, "müziğe" gerçek yaşamda her insan eylemine, her duyumuna ve her fikre eslik eden coşku tonunu katarak bu düşüncelere beşeri nitelik kazandırır.³⁰

Bilim, mesaj ve zaman: Müzik hem saf bir teori, sosyal bir ifade biçimi ve süre, hem de kendini aşma ve oyalanma, dua ve ticarettir. (Anlaşılmaz) bilgi, (değiş tokuş edilebilir) madde ve (gizemli) zamandır.

Böylece müzik, insan yapısı tüm eserlerin üçlü boyutuyla bağlantı kurmamızı sağlıyor: yaratanın sevinci, seyircinin coşkusu, iletenin güç kaynağı.³¹

1.2.3. Müziğin Kullanım Alanları

Sistemli ve kaotik müzik çağlar boyunca insanları yaşadıkları çevre içinde çeşitli amaçlar doğrultusunda etkilemek üzere kullanılmıştır.

1.2.3.1 İlkel Müzikli Ayinler ve Kurban Ritüelleri

Edouard Burnet Taylor'un (1832-1917) İlk Ayinler isimli yapıtında, musiki, raks ve seyirlik oyunlar, bu ayinlerle birlikte ortaya çıkışları, birlikte birbirlerine uyum sağlamalarına sebep olduklarını yazmıştır. Edouard Burnet Taylor'a göre, bu gösteriler "Musiki, raks ve seyirlik davranışlar, insanoğlunun bu törenlerde doğasına ve doğa olaylarına özüne vardıklarına inanmışlardır." İnsanoğlu, doğanın sahibinin, yaratıcı ve yırtıcı özelliklere sahip bir idol kavramına sahip olunca, Bu idole bağlı törenlerin düzenlenmesinde, tek ya da toplu halde, yüksek sesle

³⁰ Sidney Finkelstein, **Müzik Neyi Anlatır?**, Çev: H. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1996, s: 10

³¹ Jacques Attali, **a.g.e.**, s: 19

yalvarış ve minnettar oluş anlamında seslenişleri en eski musiki örnekleri olarak kabul edilmektedir.³²

Yerlilerin dinsel yaşamı, Batı düşüncesinde kutsal diye adlandırılından farklı bir alanla ilgilidir: İnsanların taptıkları kültler ve ayinler “tanrılarla“ ilgili değildir, yani onları hedef almaz.[...] Hiçbir kültle yüceltilmeyen bu tanrılar kimdir öyleyse? Bunları isimleri insanken nasıl gezegenlere dönüştüklerini anlatan birçok mitten anlaşıldığı gibi, Güneş, Ay, yıldızlar, takımyıldızlar vb. görünen gök cisimlerinden; ya da fırtına, şimşek, gökgürültüsü vb. “şiddetli“ doğa olaylarından alınmıştır. Genellikle “tanrı“ isimleri doğal alana değil, kültürel alana gönderme yaparlar.[...] Öte yandan bu geçiş (trans) ayinlerinin aynı zamanda kabul ayinleri olarak nitelendirildikleri bilinmektedir. Oysa, her kabul işlemi, adayı bir cahillik durumundan bir bilme durumuna geçirmeyi hedefler.³³

Yasakların örgütlenmesi şiddetin sınırlandırılmasını sağlar. Totem katına çıkmış bazı hayvanları ve bazı bitkileri ne avlayabilir, ne toplayabilir, ne de birlikte tüketebilirler, özellikle dekendi aralarında cinsel ilişkiye giremezler: Ensst yasaklandığından kadınlar topluluk içinde kalabilmektedir. Gelecek için çıkarılacak ders: Tabular kutsallıkla meşruiyet kazanır.[...]

Aktarma arzusu esasen insanı öteki hayvan türlerinden giderek daha fazla ayıran şeydir.

Yamyamlığın yerini, yavaş yavaş dini adaklarla ayinleştirme alır: Tanrı’ya yaklaşmak için, ona gönderilen bir insanın bedenini yemek.[...]

İnsan yavaş yavaş tanrı fikrini, doğadaki ateş, rüzgar, toprak, yağmur, vb. tezahürlerine göre birçok kategori halinde ayrıştırmasını öğrenir.

³² Ali Cengiz Üstüner, **a.g.e.**, s: 23

³³ Pierre Clastres, **Vahşi Savaşçının Mutsuzluğu – Siyasal Antropoloji Çalışmaları**, Fransızca’dan çevirenler: Alev Türker- Mehmet Sert, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992, s: 66 - 78

Çoktanrıçılık böylece ilkel bir tektanrıçılıktan kaynaklı dini bir biçim olur. Ve kutsal da siyasetin kurulmasına yardım eder. Ayinsel düzen başlar. İnsan o zaman, ileride buluşacağı tanrılar yaşayanları korusun diye ölmüşlerini özenli mezarlar içindedir, törenlerle, ölenlere sunulan armağanlar ve adaklarla öte dünyaya uğurlamayı düşünür.[...]

Her topluluk ya da kabiledede –hem rahip hem de otacı- bir şef, üyelerin her birine kutsal göre bir yer biçerek şiddeti gemlemektedir. Her şef yasakların, takvimin, avcılığın ve gücün efendisidir. Kozmogoniler, öte dünya ile arabuluculuğa yarayan günah keçilerini belirlerler seslenmenin. Şarkı ve flüt bu araçlara seslenmenin ilk yoludur. Labirentler bu yolculuklarının ilk eğretilmeli tasvirleridir.

Bütün tehlikeleri uzaklaştırmak için ilk toplumlar farklılıklar yaratmış, hiyerarşiler oluşturmuştur. Ölçüyü sağlam tutmak ve her tür tortul şiddet tehdidini yok etmek için bir günah keçisi bulup bütün nefreti ona yoğunlaştırmışlardır. Böylece onun kurban edilmesi -gerçek ya da sembolik olarak- bir paratonerin şimşeği çekmesi gibi muhtemel şiddeti kamplaştırmıştır. Günah ödeyen kurbanın vicdan azabı duyulmadan öldürülebilmesi için ona karşı yeterince nefret dolu olmak, ölümünün de düzen sağlayacak kadar güçlü bir etki yaratması gerekir. Nefret ve iktidar. Kurban ve tanrı. Gündeme göre seçilerek ilginin yoğunlaştırıldığı bir odak.

Bu teorinin antropolojide sayısız doğrulaması bulunuyor. Onları sıralamak benim meselem değil; sadece "günah keçisi" deyiminin kaynağının Levililer'de (XVI, 21-22) bulunduğunu hatırlatacağım. Yunanistan'da ona "tedavi uzmanı" anlamına gelen *farmakon* denir. Burada müziğin eğretilme olarak aynı işlevi gördüğünü göstermekle yetineceğim: müzik, günah keçisinin kurban edilmesinin taklididir.

Ezelden beri insanlar bilirler ki birbirinin tıpkısı varlıkların oluşturduğu toplumlarda şiddet, sınırsız olarak yayılır, salgın gibi,

"temel şiddet" gibi. Çiftlerden korkmak, ikizler karşısında temkinli olmak, farklılıkların (eşitsizlik söz konusu olmaksızın) sistemli olarak övülmesi işte bu yüzdendir.

Eğer müzik insan için gerekliyse, bunun sebebi, insanın hayatta kalmasını engelleyen şeyle, yani şiddetle savaşmasına yardımcı olmasıdır; bunu, insana şiddetten kaçmanın mümkün olduğuna dair bir kanıt sunarak yapar.

İnsanlar gibi toplum da bir psikozdan ancak farklı dehşet evrelerini yeniden yaşayarak kurtarabilir. Müzik, herkese asli şiddetin yönlendirilmesini yeniden yaşatır. Öldürme yetkisinin, katliam ayininin tekele alınmasıyla, birlikte yaşamının düzene gürültülerin de sanata dönüşmesinin mümkün olduğunu kanıtlar.³⁴

Bu nedenle şunları belirtmem gerek:

- Bir yandan *gürültü şiddettir*: Gürültü rahatsız eder. Gürültü yapmak, bir iletiyi kesmek, fişi çekmek, öldürmektir. Gürültü yapmak bir katliamı taklit etmektir.

- Öte yandan *müzik, gürültünün belli bir istikamete doğru yönlendirilmesi*, bir çeşit gürültü düzenlemesidir; bu sebeple müzik biçimlendirir, gürültülerin aşamalandırılmasıdır ve günah geçişinin kurban edilmesinin taklididir.

Müzik dinlemek ise, bir katliam ayinine yardım etmek demektir, bir tarafta tehlike ve suçluluk duygusuyla, diğer tarafta endişe giderici özelliğiyle. Alkışlamak ise, seyircilerin, yönlendirilen şiddeti dinledikten sonra, temel şiddete olası dönüşü desteklemeleri demektir.

³⁴ Jacques Attali, **a.g.e.**, s:43

Müzik, gürültülerinin biçimlendirilmesidir. Onlara anlam verir. Toplumsal bir uzlaşmanın teknisyeni gibidir: Şiddeti uyumlu bir düzene çevirmek için belli karışımlara bir anlam bahşeden bir teknisyen.

Müzik, böylece, sesler arasında farklılıklar yaratarak ve ahenksizliği ortadan kaldırarak, ses alanı içinde katliamın ayinleştirilmesini taklit eder.

Tek bir efsane yoktur ki, her yerde korunulması gereken bir tehdit gibi görülen gürültüye karşı, müzisyeni, koruyucu olarak tanımlamasın. *Tek bir efsane yoktur ki, müziği her tür sosyal düzendeki kurban eğretilmesi, kurban ayinlerinin göstergesi olarak gürültünün düzenlenmiş, evcilleştirilmiş, törenleştirilmiş şeklinde tanımlamasın*³⁵.

*"Dansa genellikle müzik ve şarkı eşlik eder. İlkellerin müziği de dansı gibi ana çizgisiyle dinsel karakterdedir ve ibadetin önemli bir bölümünü oluşturur. Bu bakımdan müzikçilere ve şarkıcılara çoğu zaman dinsel ve büyüsel yetenekleri olan kimseler gözüyle bakılır. Aynı durum müzik araçları için de söz konusudur. Örneğin 'Şaman Davulu' ya da vınıltılı ses çıkaran 'Çurunga' kutsal araçlar olarak kabul edilmiş ve tabularla çevrilmişlerdir.*³⁶

Müzisyen olan ve olmayanı, yani sesleri yaratan ile onları dinleyeni ayırt etmek, hem ilk işbölümlerinin hem de ilk sosyal ayırımların başında gelir. Aynı anda şaman, doktor, arabulucu, papaz ve günah keçisi olabilen müzisyen, önce göçebe sonra da çiftçi şenliklerinde dualara eşlik eder. Bir toplumun ilk aynalarından, şiddetin de ilk katalizörlerinden biridir.[...]

Ayin yöneten ve kurban sunan bir rahip, bir iktidar ozanı, özgürlük habercisi, gökyüzü ile dünya arasında arabulucu olan müzisyen, kendisine tapan ve saygı duyan bir toplumun hem *içindedir* hem de

³⁵ Jacques Attali, **a.g.e.** s: 25

³⁶ Edip Günay, **a.g.e.**, s.18

dışındadır -toplumu öngörülerıyla ve öteye geçme çağrılarıyla tehdit ettiğinde. Aynı anda *dışlanmış* ve *insanüstü*, ayırıcı ve kavuşturucu, dilenci ve tanrı, şenlik ve dua örgütleyicisi olduğundan yeri ayrıdır. Bazı dinlerde, inananların müzisyenlerle aynı masada yemek yemeleri dahi yasaklanmıştır. Kimi dinler ise ona duyulan saygıyı daha iyi gösterebilmek için onu tecrit ederler.³⁷

Her ilkel toplumun yaşamında temel bir yer tutan bu kişiyle ilgili yaygın ve yazık ki bazı etnologlarca ortaya atılmış bir inancı tamamen terk etmemiz gerekiyor: Buna göre şaman, bakımı toplum tarafından hissedilmiş ve yeryüzü ile öbür dünya, topluluk ile doğaüstü arasında iletişimi kurmakla görevlendirilerek hastalıktan ve marjinalikten kurtarılmış bir çeşit akıl hastasıydı. Psikopatı hekim haline getirerek, onun “yeteneklerinden“ yararlanarak toplum onu kendisiyle bütünleştirecek ve bu şekilde onun psikozunun muhtemel gelişimini engelleyecektir; şaman artık kabilesinin hekimi değil, toplumu tarafından tedavi edilen bir çeşit hastadır. Böyle bir söylemin saçmalığının tek nedeni bunu ileri sürenlerin hiçbir zaman şaman görmemiş olmasıdır. Gerçekte, hastalarının hizmetine sunduğu bir bilgiye sahip olmanın dışında şamanın hastalarından hiçbir farkı yoktur. Bu bilginin şamanın kişiliğine değil, uzun bir çalışmaya, sabırlı bir hazırlık dönemine bağlıdır.³⁸

Günümüz gösteri toplumunda bu tarz gelenek ve inanışlar bir temsil bir seremoni şeklini almıştır.

1.2.3.2. Hastalıkların Tedavisi Olarak Müzik

Müzik – terapi, sanat terapi yöntemlerinden biri olup, insandaki iletişim kanallarını açmak ve tedavi etkilerini sağlamak için

³⁷ Jacques Attali, **a.g.e.**, s: 24 -25

³⁸ Pierre Clastres, **a.g.e.** , s: 72 -73

uygulanmaktadır.[...] İnsanlar arasındaki iletişimde ortak bir dil ve güç olan müzik sanatı, İnsanların duygularına yaklaşabilme, hissedebilme ve iletişim kurabilmelerinde önemli bir araçtır. Müziğin psikolojik rahatlamaı sağlayıcı etkilerinin olduğu bilinmektedir. Çünkü müzik, insanın bozulmuş olan ruhsal dengesini yeniden kurabilen ve bireyin çevresine uyumunu sağlayabilen bir araçtır.³⁹

Müziğin gerek günümüz ve gerekse geçmiş dönemlerde insan üzerinde etkili olduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Eski kitaplar incelendiği takdirde, eski bilim adamları arasında müziğin insan üzerindeki tesirlerinin kabul edildiğine dair birçok örnek görülebilir. Hatta bu konudaki ilginç etkilerin genellikle şiir kitapları ve hikâyelerde anlatıldığı görölmektedir. (Lokman Hekim, Dede Korkut gibi hikaye kişileri.)

Tarihin ilk dönemlerinde kabilelerde dini ve manevi hayatı yönlendiren ve çok saygın statüleri olan şamanlar ritim, müzik ve dansı kullanarak hastaları tedavi ediyorlardı. Belki de şamanlar, bilinen tarihin ilk müzik terapistleriydi.

İlkel dönemlerde insanlar, evrenin esrarlı olduğuna, ruhlar ya da olağanüstü güçler tarafından yönetildiğine inanmış ve hastalığın nedenini bedene giren kötü bir ruhun eseri olarak yorumlamıştır. Dolayısıyla o dönemlerde, bedende birden fazla ruhun bulunabileceği, bununla birlikte iyi ve kötü ruhların insanın içine girebileceği ya da insanların davranışlarını dışarıdan yönetebilecekleri sanılıyordu.⁴⁰

İlkel toplumlarda hekim olarak şaman, onu üyelerinin sağlıklı olmasını sağlamakla görevlendiren grubun dinsel yaşamında önemli bir yer tutar. Nasıl hasta olunur? Hastalık nedir?

³⁹ Arzu Özçevik, **Müzikle Tedavi ve Öğrenciler Üzerindeki Terapik Etkileri**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran- 2007, s: 3

⁴⁰ Arzu Özçevik, **a.g.e.**, s: 4

Hastalığın nedeni doğal bir etkende değil, doğaüstü bir kaynaktan aranır: Bu doğadaki herhangi bir cinin ya da yeni ölmüş birinin ruhunun saldırısı, düşman bir gruba ait şamanın saldırısı, besinsel ya da cinsel bir tabunun isteyerek ya da istemeyerek ihlal edilmesi vb. olabilir.[...]

[...] Sahip olduğu güçler sayesinde hastaları iyileştirdiği ölçüde hem hayatın hem ölümün efendisidir.⁴¹

Aynı zamanda öte dünyayla yaşanan dünya arasında aracıdır toplumun nezdinde.

Ölümlerle ilişkiler tamamen farklıdır. Bunlar öncelikle yaşayanların çağdaşlarıdır ve yaşlılık ya da hastalık onları topluluktan, ailelerinden ya da hayatta kalan dostlarından ayırmıştır. Ölüm kendisiyle birlikte bir takım kötü ve saldırgan güçleri serbest bırakır; yaşayanlar kendilerini bunlara karşı korumak zorundadırlar. Çünkü ruhlar köyün ya da kamp yerinin çevresini terk etmek istemezler.[...]

Bororolarda, ölünün gömülmesini çok karmaşık bir dizi tören izler: Ayine dönüştürülmüş bir av, danslar, şarkılar yaklaşık 15 gün sürer.⁴²

Şamanların bulunduğu toplumlarda anlaşılmaz durumlar yaşandığında toplum bunun sorumluluğunu şamana yüklemekte gecikmeyecektir. Hastalarını iyileştirmemezse, iyileşmelerini istemiyor denilecektir.[...] Tedavi etmeye çalıştıkları hastalıklar, doğaüstü güçlerin vücut üzerindeki etkileri olduğuna göre, denetlemek, yönlendirmek ve etkisizleştirebilmek üzere bu güçler üzerinde etki yapmanın yollarını bulmak söz konusudur.[...] Uzun oruçlar tutan, sürekli uykusuz kalan, ormanda ya da çalılıkta inzivaya çekilen, tütün dumanı ya da suyunu ya da halüsinasyonlar yaratan uyuşturucuları yoğun bir şekilde tüketen öğrencinin vücudu öylesine yıpranır ve yorulur ki nerdeyse bir ölüm deneyimi söz konusudur. Böylelikle dünyevi ağırlıktan

⁴¹ Pierre Clastres, **a.g.e.**, s: 72 -73

⁴² Pierre Clastres, **a.g.e.**, s: 68 - 70

kurtulan, vücudun ağırlığını atan ruh, kendini doğaüstü ile ilişki içinde bulur: Bu gencin görünmezliği aşarak görüntüye, bundan böyle onu bir şaman yapacak bilgiye ulaştığı “trans“ (kendinden geçme) aşamanın son anıdır.⁴³

Uzakdoğu düşünce sisteminde SATORİ adı verilen bir şuur aydınlanma halinin, doğru bilginin improvizasyon tarzında sezgi ile elde edilebileceği kanaati, bu konuda geniş araştırmalara yol açtı. Baksı – Şaman da bu hali elde ediyordu. Sonunda bu vecd halinin, davul ritmi ve kopuz, rebab, sızgı gibi aletlerle icra edilen beş sesli musiki tonları ve buna bağlı hür bir improvizasyon ile elde edildiği anlaşıldı.⁴⁴

Müziğin bir etkisi olduğunu kabul etmeyenler de elbette çoktur. Fakat bu gibi insanlar zaten her konuda gerçeğin aksini konuşmaya alışmış ve gerçeklerden uzak olmayı kendileri için bir meslek kabul etmiş olanlardır. Bu insanların görüşlerinin o kadarda önemli olmadığı herkesçe bilinmektedir. Müziğin etkilerini inkâr edenlerden bazıları da, müzikten hiçbir şekilde hoşlanmayanlarla, müzikteki güzellik ve inceliği fark ve algılama gücünden yarıdılışı gereği uzak olanlardır. Bu insanların bazıları müzikten hoşlanmadıklarından dolayı duygulanmadıkları gibi, diğerleri de yarıdılışları itibariyle müziği sevmedikleri için duygulanamayacaklardır. Bu iki tip içerisinde bulunanlardan birinin eleştirisi ve müzik hakkındaki görüşleri, bir âmâ'nın meşhur bir ressamın kıymetli bir tablosunun değerlendirilmesi noktasında ifade etmiş olduğu saçma fikirler gibidir. Bu anlayışın sanatçılar arasında hiçbir önem taşımaması çok doğaldır.⁴⁵

⁴³ Pierre Clastres, **a.g.e.**, s: 73 - 75

⁴⁴ Psk. Rahmi Oruç Güvenç, **Türk Musikisinin Dünü Bugünü Yarımı**, Haz: Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986, s: 43

⁴⁵ Casimine Colombe, **Müziğin İnsan ve Hayvanlara Etkisi**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006, s: 17

Tabii bu tarz eleştirel durumlar, mesela şamanın ya da müzisyenin mesleğine yabancılaşıp- yakınlaşarak bir farkındalık oluşturmasında işe yarayabilir.

"Müzikten zevk almak insanın doğasında mevcut olan bir özelliktir. Eserlerin güzelliklerini takdir edebilmek için insanın gerek eğitim - öğretim ile ve gerekse güzel seslerden oluşmuş nağmeleri devamlı işitip birçok şeyi anlayabilmesi ve alışkanlık suretiyle ruh dünyasının olgunlaşmasına hizmet etmiş olması da şarttır."⁴⁶

Bu yüzden sonsuz bir hastalıklar ve çözümler silsilesi olan hayatın anlamlarının bilincine vararak insan hayatlarının karşılıklı seremoniler ve kutlamalar eşliğinde birlikte yaşanması kişisel temennidir.

1.2.3.2.a. Eski Yunan Medeniyet’inde Müzikle Tedavi

Eski Yunanlılar, müziği her türlü erdemin kaynağı sayarlardı. Onlara göre müzik, ruhun eğitilmesi ve arınmasında büyük bir etkendi. Hatta, eski Yunanlılarda Paignio adlı neşe ifade eden havalar, dertlere karşı bir avunma, bir ilaç ve hastalıklardan kurulma şarkıları olarak kabul edilirdi.⁴⁷

Eflatun demiştir ki:

"Tanrılar tarafından insanlara ihsan olunan müzik, yalnız eğlence, zevk ve safa için verilmeyip hissettikleri şiddetli acıları dindirebilmelerinin yanı sıra birçok hatalarla dolu olan kalplerin heyecanını dindirebilmek ve değiştirebilmek için ihsan, edilmiştir."

* Her insanın kulağında fark olması şöyle dursun bir insanın iki kulağı arasında bile fark olduğu fizyoloji kitaplarında ısrarla belirtilmiştir. (Ahmet Mithat)

⁴⁶ Casimine Colombe, **a.g.e.**, s: 22

⁴⁷ Arzu Özçevik, **a.g.e.**, s: 5

M.Ö. 585-500 yılları arasında yaşayan filozof ve matematikçi Pythagoras, umutsuzluğa düşen kimseleri veya çabuk öfkelenen hastaları belirli melodilerle tedavi edebilme imkânını araştırmıştır.

Tıbbın babası sayılan Hippocrates de bazı hastaları tedavi etmek için ilahilerle tapınağa götürürdü. Eski Yunanistan'ın en büyük filozoflarından olan Sokrates'in öğrencisi Platon da (Eflatun) M.Ö. 400 senelerinde müziğin ahenk ve ritimle, ruhun derinliklerine etki ederek kişiye bir hoşgörü ve rahatlık verdiğini belirtmiştir.⁴⁸

Eski Yunanistan'a ait hikâyelerden biri de şair "Orpheus"ye dair olan rivayettir. Orpheus hem şair hem de müzisyen olması yönüyle şöhret kazanmıştır: Halkın inancına göre Orpheus'nin çaldığı lir ile kendi sesi o kadar uyumluymuş ki, bir nehir üzerinden geçerken gerek elindeki lir ile ve gerek yalnız sesiyle bir şarkı söylemeye başlasa nehir derhal akışını değiştirmiş. Aslan ve kaplan gibi en vahşi hayvanlar bile Orpheus'nin sesindeki güzelliğe hayran olduklarından Orpheus ile derhal anlaşıp onun her emrine itaat ederlermiş. İşte bu da Çinlilerin uygarlaşmalarına dair yazılmış olan hikâyeye benzerse de - gerçek dışı görünmesi bir tarafa- müziğin yalnız insana değil bir vahşi hayvana hatta bir nehre bile tesir edebilmesi ihtimalini göstermektedir. O zamanlar müziğin bir vahşi toplumu eğitim ve uygarlaştırma hususunda ne derecelere kadar etkisi olabileceğini göstermektedir.

Eskiçağ Ege dünyasında müzik yapanlar müzikleriyle insan karakterini ve duygularını taklit ediyorlardı. Platon ise hazza dayalı bu tür müziğe ve onun bu haliyle eğitimde kullanılmasına, insanın kötü yanlarını kuvvetlendirip onu yozlaştıracağı düşüncesiyle, karşı çıkar. Ona göre müzik, ahenk ve ritim içerişiyle, ciddi bir uğraşı olmalıdır,

⁴⁸ Aktaran: Casimine Colombe, a.g.e. , s:27 – Bekir Grebene, **Müzikle Tedavi**, s:17

böyle olunca da insanın içindeki uyumu ve doğruluğu sağlayacağından, eğitimde kullanılabilir. ⁴⁹

1.2.3.2.b. Eski Çin Medeniyeti'nde Müzikle Tedavi

Örneğin; eski Çin'de, gür ses veren bir gongun kötü cinleri ve hastanın yanından kaçırdığı inancı vardı.

Büyük Çin filozofu Konfüçyus'un müzik hakkında bazı görüşleri vardır. "... Müzik yapıldığı zaman kişiler arası ilişkiler düzelir, gözleri parlar, kulaklar keskin olur. Kanın hareketi ve dolanımı sakinleşir. Müzik tonların bir verimidir. ⁵⁰

Onlarda da müziğin tesirini üstü kapalı olarak anlatabilme yolunda oluşturulmuş ilginç hikâyelerin az olmadığı görülür. Hatta Çin tarihlerinin verdikleri bilgilere göre, eski Çinlileri ilkel yaşantıdan çıkarıp uygarlaşmalarına çalışan "Fu Hsi" güya bu amacına müzik ile ulaşabilmiştir. Yani o zamanlar dağlarda âdeta vahşi hayvanlar gibi dolaşan insanları müzik ile kendine çekmiş. Dündüğünden çıkan güzel seslerle bunları hayran bıraktıktan sonra, yine müzik ile itaat altına almış ve bu sayede vahşileri bir araya toplayarak onlara ilkeliklerini unutturabilmiştir. Burada asıl amaç tarihî kayıtları eleştirmek ve yahut küçük görmek olmayıp, müziğin insanlar üzerindeki tesiri hakkında Çinlilerin inanışlarının ne seviyelere ulaşabildiğini göstermektir.

Müziğin hayvanlara etkisi söz konusu olunca, daha konunun başında iken ilgili araştırmacılara, Müziğin insanlar üzerindeki ilginç etkilerinin, hayvanları da etkileyebileceğini söyleyebiliriz.

1.2.3.3 İktidar Aracı Olarak Müzik

⁴⁹ Verda Ülkü, a.g.e., s:58

⁵⁰ Arzu Özçevik, a.g.e., s: 8

Müziğin kaynağını kurban ayinlerinden aldığını gösterdik; önce eşlikçi, sonra taklitçi ve göstermelik olarak: Müzik, asgari fedakârlık ve uzlaşma biçimi, bir düzen mizansenisi olarak, Tanrıların hükmünde insanların bir arada yaşayabileceğine dair bir kanıttır. Her zaman bedene hükmettiği, dansla, erginleme ayinleriyle ve aynı zamanda bilgelik yollarıyla ilişkili olduğu için, en eski toplumlardan beri hem dinsel bir güç, hem de yıkıma teşvik edici olarak kabul edilir.

İdeolojik hegemonya, toplumdaki siyasal ve ekonomik iktidar yapısının gündelik yaşamda şiddete ve zor kullanımına her an başvurma zorunluluğuna sürüklenmeden etkinlikle işlemesine, işlevlerini yerine getirmesine yarayan bir kültürel yapının kurulmasını amaçlar. Başka bir deyişle, toplumun yönetiminin, zor kullanımının arkalara çekilebildiği bir düzenleme içinde, asli sınıflar ve yandaşları olan tabakaların karşılıklı egemenlik ve bağımlılık konumlarına göre belirlenmiş reel yaşam içinde, insanlar arası ilişkilerle işleyen "kültürel" yaşamdaki çeşitli düzenlemeler aracılığıyla sürdürülmesini ister, amaçlar."⁵¹

Aristo, Homeros'un Odysseus'a söylediği sözleri yinelediği Politika adlı yapıtında, "faydalı ya da zorunlu olduğu için değil, yüksek ve özgür kişilere yaraştığı için" müzik eğitime, özgür insanların eğitiminde yer verilmesini istemiştir. Ona göre, müzik eğitimi, kendisinden dolaysız bir yarar beklemek yerine, çoğu kez, daha ileri konuları öğrenmek bakımından araç olacağı için gereklidir. Müzik eğitimi, Aristo'ya göre, kısacası, özgür insanların zamanlarını ussal etkinlikler ile geçirerek değerlendirebilmeleri ve kendilerini yüceltebilmeleri için gereken tüm eğitimin bir bölümüdür. Gündelik yaşamın pratik hiçbir gereksinmesini karşılamaya yönelik olmayan müzik, bu özelliği sayesinde ki, Aristo'ya göre, özgür insanların ekonomik etkinliklere hiç karışmadan (yer almaksızın) özgürce yaşamaları açısından seçkin bir-serbest zaman (leisure) etkinliği biçimi niteliği kazanmaktadır.

⁵¹ Ünsal Oskay, **Müzik ve Yabancılaşma**, Der Yayınları, İstanbul, 1995, s.11

Aristo, bu anlamdaki serbest zaman yaşamının "oyun'la bir tutulması gereken etkinlikler ile değerlendirilmesi gerektiğini de belirtiyor. "Oyun", Aristo'ya göre, işle çalışmayla bağlantılıdır. Çalışmanın sonrasında dinlenmek de gerekli olduğu için, oyunun sağaltıcı yanları olduğunu kabul eder. Ama oyunun özgür insan için yaşamın ereği olamayacağını kesinlikle savunur¹. Müzik, pratik yararı olmayışının yanı sıra, oyun olmayışı ile de özgür insanların toplumsal konumlarına yaraşan bir özgür zaman yaşamı ögesidir ona göre. Verdiği haz bile, yemek yemenin verdiği bir haz olmayıp, "önceden bir eğitim görmeyi gerektirmektedir". Bu önceden eğitim görmüş olma ise, kazandırdığı gelişkin beğeni aracılığı ile, özgür olan insanın karakterinin bir belirtkeni olmaktadır, Öte yandan, özgür insan müzikte gelişkin bir beğeni düzeyine çıkmakla bir başat yetenek daha kazanmış olmakta; doğru bir eleştirici değerlendirme alışkanlığı edinmektedir⁵²

Müziksiz özgürlük de yoktur. Müzik, kendini ve başkalarını aşmaya, normların ve kuralların ötesine geçmeye, aşkınlık hakkında, zayıf da olsa bir fikir edinmeye teşvik eder.⁵³

Toplumsal birlikteliklerin müzik yoluyla dengelenmesiyle toplumsal kimliğin somutlaştığı güçlü bir duygusal deneyim sağlayabilen müzik, kitlelerde ortak bilinç oluşturmada çok etkilidir. Müziğin harekete geçirdiği ilişkiler bütün bir topluluğu kapsayabilir. "Belli toplumlarda" müzik ve dans, topluluğun kendisini "o" topluluk olarak görmesini sağlayan tek örnektir.⁵⁴

Müziğin tarihi, "serüvenlerle dolu bir yolculuk, yoksunluklar macerasıdır". Kuşları çağıran ilk insanların şarkısı, ilk çobanların flütü, ilk avcılarının yayı, ilk gök gürültülerinde duyulan tanrıların ruhları, ilkel çokseslilik, klasik kontrpuan, tonal armoni, on iki sesli müzik, caz, rap,

⁵² Ünsal Oskay **a.g.e.**, s: 17 - 18

⁵³ Jacques Attali, **a.g.e.** s: 17

⁵⁴ Ayten Kaplan, **a.g.e.** s: 14

elektronik müzik ve bugünün sampling'i arasındaki tek benzerlik, gürültüleri şekillendirme, güzel olanı kaosun içinden çıkarma hayalidir.

Bu ne bir ilerleme ne de gerilemedir; daha ziyade sosyal düzendeki değişimlerin öncüsü olan bir gerilim, bir çeşit duyudur.⁵⁵

Gürültü, insan tarafından kendine özgü araçlarla biçimlendirildiğinde, dua ve bayram zamanlarını, tefekkür ve eğlence zamanlarını istila ettiğinde, Müzik olduğunda, kendini aşmanın ve özgürlüğün, aşkınlığın ve hayalin, arzunun ve isyanın kaynağı haline gelir.

Gürültü kontrolü yoksa, sesleri tahlil etmek, işaretlemek, sınırlamak, eğitmek, baskı altında tutmak ve kanalize etmek için kanun yoksa, iktidar da yoktur. Burada söz konusu olan, dilin, vücudun, araçların, nesnelerin, diğerleri ile veya kendimizle olan ilişkilerimizin sesleridir. Her müzik, her ses düzenlemesi bir topluluğu belirleyerek, bir iktidarın bireyleriyle ilişkisini, bu iktidarın herhangi bir niteliğini yaratmak veya pekiştirmek için bir imkân oluşturur.

Ve işte bu sebepten,"yanı gürültü hem iktidar aracı hem de isyan kaynağı olduğundan, politika her zaman gürültü öznelerini büyük bir ilgiyle dinlemiştir. Çünkü kendini bu yolla sağlama alabilir, emirler hazırlar, isyanları engeller." Her şeyi bilmek, güçlülerin fantezisi. Her şeyi kaydetmek ise, polislerin hayali."⁵⁶

Günümüz de karşılıklı kabul dahilinde olması gereken toplumsal oluşumun bireyleri kontrol altında tutulan ve yaratılıp kullanılan suni gürültüler vasıtasıyla sistemin meşruiyetine olan güvenlerini yitirmişlerdir. Maruz kalınan hilelerin usantısıyla yitirilen oyunun ümitsizleştirilmiş elemanları fanatik tutumlara meyletmektedirler. Arabesk kültürün yaygınlaşması bu isyankar halin güncel bir örneğidir.

⁵⁵ Jacques Attali, **a.g.e.** s:22

⁵⁶ Jacques Attali, **a.g.e.** s: 17

Bir mesajın kendisi de, başka bir mesajın alımını zorlaştırıyorsa gürültüye dönüşebilir. Mesela bilinmeyen bir şifreye göre aktarılıyorsa: Bilmediğimiz yabancı bir dilin konuşulduğunu duymak, gürültü duymak anlamına gelir. Demek ki gürültü kendi içinde değil, daha ziyade içine girdiği sisteme göre varolmaktadır: yayın, aktarım, alım. Bilgi teorisine bakılırsa müzik, gürültünün tersidir. Yok etmez, düzene ekleme yapar. Bir müzik eseri dinlerken alınan bilgi, dinleyicinin dünyanın durumu ile ilgili tereddütlerini azaltır Euler de zaten güzelin tanımını, dünya ile ilgili tereddütleri azaltan, biçime sokulmuş bir düzen olarak tanımlıyordu). Ama o da çok yüksek ya da anlaşılmaz olduğu için duyulmaz hale gelirse gürültü olabilir, örneğin bir müzik bir başkasını basmıyorsa gürültü olur. Yepyeni bir müzik de bir gürültü. Monteverdi ve Bach, çokseslilik kurallarına göre birer gürültüdür. Webern de tonal kurallara göre. La Monte Young ya da Philip Glass, dizesel müzik kurallarına, be-bop da soul müziğe göre. Reggae, rock'a göre, vs.⁵⁷

Shannon ve von Neumann'in tasarladığı *gürültü aracılığıyla düzen* adlı teori, bir gürültünün de mesaj haline geleceği koşulları tespit etmek üzerine kurulu. Bu teori, telekomünikasyonda, İnternet aracılığıyla veri göndermede, genetikte ve en son olarak da sosyal bilimlerde temel gelişmelerin kaynağı olmuştur.

Bu teori, bir gürültünün bir mesaj haline gelmesi için, örttüğü sestem daha güçlü olmasının yetmediğini gösterir. Gürültünün, bir de dinleyici tarafından bilinen bir kodlamaya göre bir anlam kazanması gerekir. Bunun için de genelde, özel bir noktada bulunmak, bir kriz, yeni bir lisan yaratacak bir *felaket* geçirmek lazımdır.

Eğer bunu toplumsal analize döksek olursak şöyle ifade edebiliriz: Bir gürültü, eğer belirli bir zamanda bir krizin şiddetini kutuplaştırabilir, eski ayinleri yok edebilir ve yerine yeni bir farklılıklar sistemi, değişik

⁵⁷ Jacques Attali, *a.g.e.*, s: 41

bir organizasyon düzleminde yeni bir konuşma sistemi yaratabilirse, o zaman yeni bir düzen içinde bir anlam kazanabilir.

Bir gürültünün ilk yaptığı, başkalarını susturmaktır. Sansür getirir, anlam boşluğu yaratır. Bu yokluk, hemen ardından mümkün olan tüm anlamları -mutlak belirsizliği, hayal gücünün serbest bırakılmasını, yeni tınısal estetikleri, yeni lisanslara yönelmeyi- var edebilir. Teorinin neticesi budur: Düzen, gürültüden doğabilir. Bilim de gerek telekomünikasyon, gerek genetik, gerekse dilbilimde olsun, bu gerçeği onaylar.⁵⁸

Müzik, dinin egemen olduğu toplumlarda ve sonra da imparatorluklarda, şiddet tehdidini *unutturmak* amacıyla kullanılıp üretiliyormuş gibiydi. Satışa ilk çıkışında ise dünyanın ahengine ve ticari gücün yasallığına *inandırmak* amacıyla kullanıldı. Endüstri toplumunda seri halinde tekrara müzik üretilerek, geriye kalan insan gürültülerini sansürlemeye yönelik *susturucu* vazifesi gördü.

En eski toplumlarda, iktidar, *tehdidi unutturmak* istediğinde müzik, günah keçisinin kurban edilme eğretilmesi oluyordu. Müziği, *inandırmak* amacıyla kullanmak istediği zaman onu mizansen, değiş tokuş düzeninin *gösterisi* haline getirdi. *Susturmak* için kullandığında ise çoğaltıldı ve kurallara bağlandı - *tekrarlama*.

Unutturmak, inandırmak, susturmak: Her üçünde de müzik bir iktidar biçimiydi - korkuyu ve şiddeti unutturmak söz konusu olduğunda kutsal; düzene ve ahenge inandırmak söz konusu olduğunda gösterici; itiraz edenleri susturmak gerektiğinde ise tekrara.

⁵⁸ Jacques Attali, **a.g.e.**, s: 42

Her seferinde müzik kurtulur, teslimiyeti reddeder, yürürlükteki kanunun yıkıcılığını ve yeni bir iktidar biçiminin yakın olduğunu bildirir.⁵⁹

Makul insanların gözünde çılgınların emeğiyle para kazanma bahanesi olan müziğini icrası, herkese, yasak tutkularından tatma yanılışmasını yaşatarak toplumu kontrol altına almaya yarayan bir araç, Karnaval kılığına bürünmüş bir Büyük Perhiz'dir. Görünüşte sert ya da isyankar, özgürlükçü ya da bozguncu olan şarkılar ve yıldızlardan oluşan bostan dolabı gündelik hayatı öylesine kuşatır ki kimseye söz hakkı bırakmaz; müzik, kendini korkutmak için oynanan basit bir oyuna, anlamsız bir sohbet konusuna, ciddiyetle konuşma ve davranmayı engelleyen bir tarza dönüşür.* roots rock reggae

Müzisyen de, müzik gibi hep ikili oynar; hem musicus hem de cantor, yani üretici ve peygamber olur. Dışlandığı zaman dünyaya tenkitçi gözlerle bakar. Kabul edildiğinde ise tarihçi ve en büyük değerlerinin yankısı oluverir. Müzik üstüne ve müziğe karşı konuşur. İşte tam bu sebepten ayırt edilir, ayrılır, saygı ve endişe uyandırır. Takdir edildiği ve tapıldığı zaman bile tehlikeli, yıkıcı, endişelendirici, kurtarıcı olmaya devam eder; onun geçmişini, baskının ve denetimin geçmişinden ayıramayız. Gesualdo ya da Bach, özel bir ideolojik sisteme John Cage'den, Tangerine Dream'den veya Bob Marley'den daha fazla başvurmaz. Hepsi de gönül gözüyle görenlerin, şöyle ya da böyle istilacı bir iktidar tarafından akıl almaz hapsedilişlerinin tanığıdır.⁶⁰

Teknolojilerin sınırsız sayıdaki müziğin ve nesnenin bir araya gelmesini sağladığı, aynı zamanda da bunlara karşı ilgisizlik yarattığı bir zamanda, ticari malların kendi aralarında çok yoksul bir dil kullanmaya başladığı bir dönemde kimileri, müziğin bittiğine karar verebileceklerini

⁵⁹ Jacques Attali, **a.g.e.**, s: 30

⁶⁰ Jacques Attali, **a.g.e.**, s: 20

zannettiler, başkalarının Tarih'in sonunun geldiğini ilan ettiği gibi:
"Müzikal macera bitmiştir, işaret dili noktalanmıştır".

Ya, tam tersine, her şey yeni başlıyorsa? Ya başka müzikler bir kez daha başka toplumlara işaret etmekteyse? Ya, onlar sayesinde, geleceğe bir köprü kurup yenilikleri gözleyebileceksin?

Batı zihniyeti yirmi beş yüzyıldır dünyayı görmeye çalışıyor. Anlamıyor ki dünya görülmez, duyulur. Okunmaz, ama dinlenir.

Bilim daima hislerimizi kontrol etmeye, hesaplamaya, soyutlaştırmaya, hadım etmeye çalıştı. Sadece ölümün *sessiz* olduğunu, yaşamınsa gürültülerle dolu olduğunu unuttu. İş gürültüleri, eğlence gürültüleri, yaşam ve doğa gürültüleri; satılmış, satın alınmış, dayatılmış veya yasaklanmış gürültüler; başkaldırı, devrim, öfke ve umutsuzluk gürültüleri... Müzikler ve danslar; yakınmalar ve meydan okumalar... Dünyada tek bir temel eylem yoktur ki, gürültü olmadan gerçekleşsin.

Dünyanın gürültülerine kulak kabartırsak, insanların çılgınlığının onu hangi yöne sürüklediğini, hangi umutların hâlâ gerçekleşebileceğini, hangi Rönesans'ların çoktandır devrede olduğunu anlaşıyor.⁶¹

Jaya'da saat gecenin kaçısı olursa olsun uyuyamayan ve uykusuzluğunu şarkı söyleyip davul çalarak geçiren biri oluyordu hep. Yanına sığındığım ve geceyarısı yapılacak Noel ayinine katılmamı isteyen bir misyonere, "Bir törene ya da şölene falan mı hazırlanıyorlar?" diye sordum. "Hayır," diye cevapladı beni. "Her gece böyle. Aslında geceden korkuyorlar. Çocuk gibiler," dedi yılların verdiği bıkkınlıkla. Ama çıkardıkları sesler korkuyla titreşen göğüslerden çıkıyormuş gibi gelmedi bana. Söyledikleri türküler kendi gırtlaklarından çıkan, başka gırtlaklardan çıkan, bataklıklardan, gece kuşlarından ve rüzgârdan çıkan sesleri devirip yankılıyormuş gibi geldi. J. M. G. Le

⁶¹ Jacques Attali, *a.g.e.*, s: 14

Clezio, Meksika'nın Chiapas bölgesinde ve Panama'da bulunan Yerliler arasında uzun süre yaşamıştı; onların arasında yaşamak demek yaptıkları müzikle dolu günler ve geceler içinde yaşamak demektir: Bambu kamışları, delikli borular, davullar, deniz kabukları, çingiraklar ve de bir flüt, bir düdük haline gelmiş gırtlaklarından çıkan taut falsetto seslerle yaptıkları müzik. Le Clezio yağmur ormanının patırtısının ortasında, köpeklerin havlayışlarında, örümcek maymunlarının, agoutilerin, şahinlerin, jaguarların bağırışlarında ve ormanı her gece tamamen dolduran kurbağa vıraklamalarında bu müziği duyuyordu. Ona öyle geliyordu ki Paris ya da Frankfurt'taki synthesizerlarla dolu bir laboratuvarda, Kasetlerle bu yerlilerin müziğini dinleyecek herhangi bir müzikolog, bu müziğin kendine özgü ölçülerini, tınılarını, ritimlerini ve cümleleyiş tarzlarını kaçınılmaz olarak yerlilerin kültürel değerlerine, mitlerine ve trajik kültürel tarihlerine bağlamaya çalışırdı. Halbuki onların ki bağırışlardan ve melodisi ya da armonisi olmayan şarkılardan oluşan bir müziktir. Dans etmek ya da hoşça gitmek için yapılmayan bir müzik; gecenin anestezisi içinde görmelerini, duymalarını ve hissetmelerini sağlayan bir müzik, “Melodik müzik her şeyden önce zamanın akışkan olduğu, olayların tekrar ettiği ve ‘anlam’ dediğimiz şeyin var olduğu inancıdır.” Ama “bu yerliler için müziğin hiçbir anlamı yoktur. Süresi yoktur. Başlangıcı, sonu, düğüm noktası yoktur.”⁶²

Aslında Bach da bir kantat bestelediğinde ve bir kantat icrasını yönettiğinde sadece müzik yaratmıyordu; Tanrı'ya dua ediyor, selamete eriyor, liyakat kazanıyor, on iki çocuğunun geçimini sağlıyor, Telemann ve Purcell'la rekabet ediyor, hamisinin statüsünü ve kendi mevkiini yükseltiyor ve bütün şehrin güzel bir Noel şenliği yaşamasına katkıda bulunuyor.⁶³

Gürültü, pek çok uygarlıkta da bir coşku kaynağı olarak algılanır. Bir çeşit ilaç, uyuşturucu, yolculuk, kendinden geçme veya-kendini aşma

⁶² Aphonso Lingis, **a.g.e.**, s: 89

⁶³ Aphonso Lingis, **a.g.e.**, s: 91

aracı olabilir; tarantula örümceği ısırığını bile iyileştirebilecek güçte, ya da Boissier de Sauvages'a göre (*Nosologie Met--hodioue* adlı kitabına göre), "on dört çeşit melankoliyi" yok edebilme yetisine sahiptir.⁶⁴

Şiddete karşı ayın. Korkuya karşı berraklık. Ahenge karşı iktidar - düzenleri, yenilerini kurmak için yıkan gürültüler; korku, berraklık, iktidar ve ötesinde, özgürlük.

Bu dört kelime, net bir biçimde Carlos Castaneda'nın sözünü ettiği dört öğrenim aşamasına işaret ediyor. Bu benzerlik rastlantısal değil: Müzik de, esrar gibi, bir baş dönmesi süreci, bir kendini aşma aracı, bir yolculuk daveti, bir coşku kaynağıdır. Müzik içgüdüdür, kurban edilmedir, bilginin yoludur, topluluğa giriş yoludur, aynı mantar gibi.

Yaqui büyücüsü genç öğrencisine şu sözleri söylerken acaba müzikten mi, yoksa uyuşturucudan mı bahsetmektedir? "Bir insan öğrenmeye başladığında, amaçları hiçbir zaman berrak değildir. Maksadı belirsiz, niyetleri bulanıktır. Asla gerçekleşmeyecek şeyleri elde etmek ister, çünkü öğrencinin gerektirdiği zor çalışma hakkında hiçbir şey bilmez. Öğrenmeye ağır ağır başlar, önce parça parça, sonra büyük lokmalar halinde. Ve bir süre sonra öğrendikleri, asla önceden düşündüklerine veya hayal ettiklerine benzemez, böylece yavaş yavaş korku sarar içini. Öğrenmek asla düşündüğümüz gibi değildir. Öğrenimin her evresi yeni bir sınav içerir, ve insanın hissettiği korku büyür, imkânsız, acımasız (...). Sonra birden, insanın artık korku hissetmediği bir zaman geliverir; sabırsızlığın, ruhunun berraklığını bozmasına izin vermez artık, gücün cazibesine kapılmaz (...). Eğer insan kaderinin peşine düşerse, işte o zaman bilgin olur, yeter ki o son, yenilmez düşmanına karşı o son, kısa savaşı versin. O berraklık, güç ve bilgi anı yetecektir?

⁶⁴ Jacques Attali, *a.g.e.*, s: 43

Don Juan Mateus'un tarif ettiği, peyote ile gelen bilgi, şamanın trans halindeyken öğrendiklerine, uyuşturucuyla elde ettiği güce, müzisyenin içinde var olan sanata birer göndermedir.⁶⁵

Bambaşka bir bağlam içinde ustasının (kendisini uyuşturucu. Kullanımına hazırlayan Yaqui büyücüsü Don Juan Mateus) pedagojiye giriş için yaptığı gizemli tarifte Amerikalı antropolog Carlos Castaneda da uyuşturucu bilgi ve akış arasındaki derin bağlantıya dikkat çekmektedir: "Önce ilk bitkinin yanına git, ve oradan itibaren suyun nasıl aktığını dikkatle izle. Yağmur, tohumları uzaklara sürükler. Su yollarını izlersen, akıntının yönünü bulursun. Sonra, o yönde senin bitkine en uzakta duran bitkiyi bul. Bu iki bitki arasında büyüyen bütün bitkiler senindir. İleride, bu bitkiler de kendi tohumlarını verdiklerinde, her birinden çıkan su yollarım izleyerek topraklarını genişletebilirsin.

Bu eğretilerde, bilimsel metodolojinin bugün duyabileceğimiz en önemli öğretilerinden biri bulunmaktadır ve müziğe de rahatça uygulanabilir: Müzisyenleri sınıflara ayırmak, akımlar belirlemek, üsluplar arasında kopukluklar aramak veya müzikte bir sosyal sınıfın refahının veya sefaletinin tercümesini okumaya çalışmak saçma olacaktır. Haritacılık gibi müzik de çatışma halindeki düzenlerin eşzamanlılığını kaydetmekte, kararsızlıkta ısrar eden-saf olmayan, bulanık bir yapı ortaya koymaktadır. Labirent misali' iç içe geçmiş onca ritmi taşıyarak, asla kendi izini kaybetmeden bilinmeyene doğru akan bir nehir gibi.⁶⁶

2. BİR BİLİM DALI OLARAK ETNOMÜZİKOLOJİ

2.1. Etnomüzikolojinin Tanımı

⁶⁵ Jacques Attali, **a.g.e.**, s: 30 -31

⁶⁶ Jacques Attali, **a.g.e.**, s: 21 -22

Geçen .yüzyılın başlarında, sistematik müzikolojinin bir alt dalı olarak başlayan ve antropoloji tarafından geliştirilen kavramları kullanan etnomüzikoloji, bir insan bilimi (antropoloji) olarak gelişmiştir. Antropolojinin müzikle ilgili dalına ya da müzik bilimlerinin kültürle ilgili alt dalına bugün "etnomüzikoloji" veya "kültürel müzikoloji" adı verilmektedir.

Etnomüzikoloji, müziğin anlam ve değeri ile birlikte müzik hakkındaki her şeyi içerir. Ancak, etnomüzikoloji çoğunlukla, müzik türünün kültür içinde anlamını ve müziksel aktivitenin toplumdaki değerini inceleyen bir bilim dalı sayılır.⁶⁷

Kültür-Müzik ilişkisinde nedenselliklerin kesişme noktaları; sosyal çevre ve müzik yapısı arasındaki ilişki; insanın müziği tarihsel olarak nasıl düzenlediği; sosyal olarak nasıl kurduğu ve bireysel olarak nasıl yarattığı; nasıl hissettiği ve nasıl davrandığı; müziksel sembollerin nasıl işlediği sorularına alınan yanıtlar, tarihsel- toplumsal ortak bağ ve bütünlük dengesinde, kültür- müzik ilişkisinin etki gücünün kavranmasını sağlayabilecektir.⁶⁸

John Blacking etnomüzikolojinin çerçevesini şöyle çizer:
*"Etnomüzikolojinin amaçları ve yöntemleri insanbilimseldir. Müziği daha çok toplumsal olarak biçimlenmiş kavrayışlar ve müzik yapımcılarının içinde ele alır. Görevi, insanların icrada/edimde bulunma, dinleme ve konuşma aracılığıyla müzik olarak tanımladıkları şeyin müzik duyumunu nasıl oluşturduğunu keşfetmektir... Beste ayrı bir etkinlik değildir... müzik yapmanın ayrı bir kategorisi ve toplumdaki emeğin farklı bir ürünü olarak yeni bir başlangıçtır."*⁶⁹

Kültür evrim kuramı ortaya atılalıdan beri geçen yüz yıl içerisinde yeryüzündeki müziklerin basitten karmaşığa doğru gittiğini kanıtlayan

⁶⁷ Ayten Kaplan, **a.g.e.**, s: 9

⁶⁸ Ayten Kaplan, **a.g.e.**, s: 15

⁶⁹ Ayten Kaplan, **a.g.e.**, s: 19

yeterli ve inandırıcı örnekler yoktur. Yeryüzündeki müzikleri basitten karmaşığa doğru sıralarken ortaya çıkan en büyük sorunlardan biri neyin basit neyin karmaşık olduğunu tarafsız olarak ölçen -bilimsel yöntemlerin olmayışıdır. Örneğin, Türk müziğinde-ki aksak ritimleri ve çeyrek sesleri 'barbarlık' basamağına mı koymalı yoksa 'uygarlık' basamağına mı? Evrim sürecinde bin yılı aşan bir süredir hep 'barbarlık' basamağında yer alan Türk müziği nedense bir türlü yerinden kıpırdatarak uygarlık basamağına geçemedi. Oysa ki geçen aynı süre içerisinde Batı müziği en alt. basamaktan (yabani) en üst basamağa kolayca çıkıvermişti. Batı'nın dışında kalan tüm dünya ulusları ve Türkler yaratıcı güçten yoksun, yeteneksiz insanlar oldukları için mi müzikte hiçbir aşama göstermemişler?"⁷⁰

Müzikte ilkelliğin geçerlikteki tanımı şudur: İlkel müzik diye, daha yüksek bir kültür evriminden uzak kalmış olmaları yüzünden sanat müziği geleneği-edinmemiş toplum öbeklerinin uyguladığı müziğe denir. Nerede kültür evrimi bir sanat müziğini geliştirmişse, ayrıklıklar dışında, orada bu gelişme "alt sınıfların" müziğini etkilemiş ve bu müziği ilkel durumdan çıkarmıştır. Bugün batı ülkelerinin büyük kentlerinin halk müziği, ilkel müzik tanımına uymaz. Bununla birlikte bu müzik, sanat müziği etkisinde olsa da, yöntemleriyle olsun, amaçlarıyla olsun, sanat müziği katına erişmemiş olduğundan, sanat müziğiyle kıyaslanan yoluyla gene de "ilkel" diye, hiç olmazsa, "yarı-ilkel" diye tanıtılması gereken özellikler gösterir. Aynı kıyaslamayı tarih içinde geriye doğru giderek, eski uygarlıkların müziği yönünden de yapabiliriz. Gerçi görürüz ki eski uygarlıklarda kültür yükseklikleri yok değildi; o ülkelerde kültür yüksekliğini simgeleyen "üst sınıfların" bir de müziği vardı. İlkel müziği kültür evriminden uzak kalmış "alt sınıfların" müziği

⁷⁰ Ayten Kaplan, a.g.e., s: 44

diye tanımladığımızı göre, eski uygarlıkların yüksek kültürünü yansıtan çevrelerde uygulanan müziği sanat müziği diye tanıtmamız gerekir.⁷¹

2.2. Etnomüzikolojinin İlişkili Olduğu Disiplinler

Etnomüzikolojinin özelliği bir çok disiplinle işbirliği yapmak durumunda olmasıdır.

2.2.1. Antropoloji

İnsanın karmaşık biyolojik ve kültürel gelişme sürecini kavrama ya da belli bir etkinliğin özgül niteliklerini ve bunları insanın tarihsel gelişimi içindeki konumuna bağlı olarak araştırma ve yorumlamayı amaçlayan "antropoloji"; bir ülke ya da belirli bir bölge halkının maddî ve manevî alandaki kültürel ürünlerini derleyen, sınıflayan, çözümleyen, yorumlayan ve bir bileşime vardırılmayı amaçlayan bir bilimdir.

2.2.2. Etnoloji

Etnoloji, Yunanca "ethnos" (kavim, ulus, halk) ve "logie" (bilim; sözcüklerinden gelmektedir. İnsanın ırklara ayrılışı, kökeni, oluşum ve yayılışı; birbirleriyle ilişkilerini, niteliklerini araştırıp karşılaştıran, sınıflayan bir bilim dalıdır. Kültürel boyut içinde kaynak, gelişim, değişimi araştırır; verileri yasa, kural ve sonuca bağlamaya çaba gösterir.

2.2.3. Müzikoloji/Müzik Bilim

Dünyada, zaman içinde müziğin özelliklerini, değişimini inceleyen müzikoloji, genel olarak müziği akademik ve bilimsel olarak inceleyen bilim dalıdır. Uğraş alanı içine müziğin biçimi ve nota yazımı, besteci ve

⁷¹ İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1990, s: 11

yorumcuların yaşamları, müzik aletlerinin gelişimi, müzik kuramı (armoni, melodi, ritim, form, modlar, diziler vb.) estetik, akustik ve ses, kulak ve el fizyolojisi gibi konular girer.

2.2.4. Müzik Sosyolojisi

Genel sosyoloji ve diğer (özel) sosyolojiler ile müzik bilimlerinin ve müzik sanatının örtüştüğü alanlarda çalışmalar yapan bir özel sosyoloji dalıdır. Genelde ve özelde sosyolojinin tüm alanlarıyla ilgili olduğu kadar, müzik sanatının ve müzik bilimlerinin çalışma alanları ile de bir o kadar ilgilidir.

Müzik sosyolojisi, toplumda sadece, müziğin sorunlarını değil, müziğin toplumdaki yerini ve etkilerini de araştırır. Sosyolojik araştırmalar kültürün tüm değişkenleri üzerinde ayrı ayrı

2.2.5. Müzik Tarihi

İnsan kültüründe müziğin varoluşundan günümüze kadar geçen sürede; müziğin doğuşunu, gelişimini, kazandığı başarıları, ilişkileri ve sorunları belgelere dayalı olarak zaman ve mekân göstererek inceleyen, müzik ağırlıklı bir tarih bilimidir. Eğer müzik tarihçileri olmasaydı, müzik tarihi bilincine erişilemezdi.

2.2.6. Müzik Sosyolojisi Tarihi

İnsan kültüründe müziğin varoluşundan günümüze kadar geçen süre içinde, müzik ile insan toplulukları arasındaki ilişkileri, *sorunları*, belgelere dayalı olarak, zaman ve mekân göstererek inceleyen, müzik ve tarih ağırlıklı bir sosyoloji bilim dalıdır. Aynı zamanda Müzik Bilimlerinin de bir dalıdır. Müzik Sosyolojisi Tarihinde elde edilmiş

olan bilgiler, genellenmiş ve soyutlanmış olarak da tartışılabilir: Müzikte normlar, statüler, roller ya da bir 'müzik toplumu'nun ne olduğu gibi kavramlar.

Burada iki tanım ile onlardan çıkarılmış olan birbirine benzeşik iki sonuç bulunmaktadır. Gösterilmek istenen -eğer tanımlardan yola çıkarsak- sosyoloji ile tarih, sosyoloji İle müzik tarihi arasındaki sıkı ilişkidir. Geçmiş söz konusu olunca, müzik sosyolojisi doğal olarak tarihe ve müzik tarihine dayanmaktadır. Hatta daha cesurca söylemek gerekirse: Günümüzün toplumsal ilişkileri içinde müziği incelediğimizde bile tarih vardır, denilebilir. Çünkü hem kökler geçmişte olabilir ve ele alınabilir, hem de bugün yaşananlar, birçok düşünürün söylemiş olduğu gibi, yarınlarda nasıl olsa tarih olacaklardır.[...]

“Fransa'da 1929 yılında kurulan ve dört kez ad değiştirmesine karşın . yaygın olarak "Annales" adıyla anılan tarih dergisi yoluyla, XX. yüzyılın en önemli ve yenilikçi tarih çalışmaları gerçekleştirildi. Dergi ile ilgili öncü fikirler şöyle özetlenmektedir:

"İlkin, olaylardan oluşan geleneksel anlatının (narrative of events), yerini sorun odaklı bir analitik tarih alır. İkinci olarak, esasen siyasete odaklanan bir tarihin yerine insan faaliyetlerinin tamamına eğilen bir tarih geçer. Üçüncü olarak, sözünü ettiğim bu iki amacı gerçekleştirebilmek gayesiyle, öbür disiplinle -coğrafya, sosyoloji, psikoloji, ekonomi, dilbilim, antropoloji vb.- işbirliği yapmaya önem verilir. Lucien Febvre'ün sıkça başvurduğu karakteristik buyrum kipiyle (imperative) söylediği gibi: Tarihçiler, birer coğrafyacı olun. Hukukçu, sosyolog ve psikolog da olun!"

Bu sözleri ile Lucien Febvre, disiplinleri çeviren duvarların yıkılmasını ve tarih alanındaki dar uzmanlaşmaya karşı olunmasını istiyordu. Diğer yönden, Annales Okulunun önemli tarihçilerinden Fernand Braudel (1902-1985) Akdeniz Dünyası (Mediterranean) adlı

eserini "Tarihin duvarlarla kapatılmış bahçeleri incelemekten daha fazlasını yapabileceğini kanıtlamak için" o biçimde yazmış olduğunu ifade ediyordu.⁷²

Bu kitapta gemiler yol alır; dalgaların şarkıları sürer gider, bağcılar Cinque Tere yamaçlarından Cenova Rivierası'na durgun sularında ya da Cebre kanallarında balıkçılar ağ çeker, tekne yapımcıları, vaktiyle yapılan teknelere benzer tekneler yapar... Ve biz yine, onlara göre, zamanın dışında olduğumuzu fark ederiz.

Giriştiğimiz deneme, geçmişin ve bugünün sürekli karşılaşması, birinden ötekine sürüp giden bir geçiş, açık yürekle çağrılan iki sesli, sonsuz bir türküdür. Bu diyalog, birbirine yansıyan sorunlarıyla bu kitaba bir ruh verirse, amacımıza ulaşmış olacağız. tarih, çevremizi saran ve bizi işgal eden bugünün sorunları hatta kaygı ve sıkıntıları adına geçmiş zamanların sürekli sorgulanmasından başka bir şey değildir.[...]

Demek ki Batı insanı Akdeniz konserinde yalnız kendisine yakın gelen seslerle yetinmemeli, öteki seslere, yabancı seslere de kulak vermelidir, çünkü bu müziği iki elle çalmak gerekir. Denizin kuzeyinde ya da güneyinde oluşunuza göre, bu yönlerin birine ya da ötekine bakmanıza göre, değişik doğa, tarih ve ruh durumları ile karşılaşacaksınız.[...]

Zeus'un gürül gürül akan suları toprağa bereket saçarken, Aristophanes'in köylüleri, dışarıda yapacak bir işleri olmadığına keyiflenir, çene çalar ve kadeh tokuştururlar. Esas çalışma, baharın son yağmur serpintilerinden sonra kum sümbülleri ve zambaklar açık da kırlangıçlar geri dönünce başlayacaktır. Bunları görünce şarkılar dökülür dudaklardan. Rodos'ta şöyle bir şarkı söylenir.

⁷² Edip Günay, a.g.e., s: 36 - 38

Kırlangıç kırlangıç,

Seninle gelir bahar,

Karnı beyaz kırlangıç,

Sırtı kara kırlangıç.

O göründü mü, mevsimlerin kapısı aralanmış demektir.⁷³

2.3. Türkiye'de Etnomüzikoloji

Türkiye'de etnomüzikolojinin yaklaşık elli yıllık bir geçmişi vardır.

İlk kez, 1912'de Rauf Yekta'nın şu ifadelerinde karşılaşıyoruz:
"Teessüf olunur ki matbuat sahnelerimizde şimdiye kadar etnografi müzikal şubesine ait olabilecek bir makale olsun görülmediği gibi musikişinaslarımızda da bu zeminde icrâyı-tettebbü fikri henüz uyanmamıştır. Düşünülecek olursa, Memalik-i Osmaniye bu itibarla ne kadar vasi bir tettebbu sahasıdır. Biz Türkler, kendi musikimizin mahiyet ve hususiyatını biliyoruz farzedilse bile Arap, Arnavut, Laz, Kürt, Rum, Ermeni, Bulgar, Musevi, Kıpti gibi muhtelif unsurların milli elvâni kaabili inkâr olmayan terennümlerinde bir musiki etnografi nazarıyla tahlik ve tamik edilecek ve bipâyan musiki bahisleri vardır. Halbuki biz,

⁷³ Fernand Braudel, **Akdeniz- Tarih, Mekan, İnsanlar ve Miras**, Çevirenler: Necati Erkurt – Aykut Derman, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s: 9 -22

*bu zeminde de mutat olan atâletimizi göstermekten başka bir şey yapamıyoruz.*⁷⁴

2. MÜZİĞİN KLASİK ENSTRÜMANLARINDAN UDUN TÜRKLERLE YOLCULUĞU

2.1. Udun Teknik Özellikleri

Tekne kısmı; Ceviz-Erik, Çınar-Ardıç, Kelebek-Maun, Gül-Pelesenk gibi birbirine uyum sağlayan ağaçların karpuz dilimi şeklinde kalıp üzerinde yan yana yapıştırılmasıyla oluşan udun, ses tablosu da denen göğüs kısmı Ladin cinsi çam ağacından seçilir ve buraya açılan birisi büyük ikisi küçük üç deliğe ağaç, kemik, fildişi veya boynuzdan kesilmiş kafesler takılır.⁷⁵

Tekne (gövde), göğüs (kapak), sap, burguluk ve teller olmak üzere beş esas elemandan meydana gelen udun yapımına, eleman sıralamasında da görüldüğü gibi tekne'den başlanır. Udun teknesi; gemi karinasını andıran, enine ve boyuna yapıştırılmış 4-5 cm kalınlığındaki parçalardan oluşan bir kalıp üzerine, 70 cm boy, 2 ilâ 4 cm en ve 3 mm kalınlıktaki dilim (yaprak veya çemberlerin, çoğunlukla aralarına -hem estetik, hem sağlamlık amaçlı- kontrast renkli tek veya çift filetoler konularak işlenmesiyle meydana getirilir.⁷⁶

Hoş bir rivayete göre önceleri kafes deliği olmayan udun göğsünü bir fare kemirmiş ve sesin daha güzel çıktığını fark edilince bu üç kafes deliği ilâve edilmiştir.

⁷⁴ Aktaran: Ayten Kaplan, **a.g.e.**, s: 50 – V. Yıldırım, **Feza Tansuğ ile Söyleşi**, Folklor / Edebiyat, 1999, s:131

⁷⁵ www.kalanmuzik.com

⁷⁶ Çinuçen Tanrıkorur, **a.g.e.** s: 179

Bugün hayatta olmayan ud yapımcılarının en önemlileri şunlardır:

Manol Usta (1845-1915), Mustafa Usta -Manol'un kalfası- (1885-1935), Hamza Usta -Manol'un kalfası- (1884-1915), Galip Usta (1880-1960), Mihran Keresteciyan (1865-1940), Vasil Usta -Baron'un Kalfası- (1875-1915), Kapıdağlı İlya (1870-1930), Hâdl Usta (1910-1990), Onnik Usta (?- 1965?), Cevdet Kozanoğlu (1896-1986), Fahri Kopuz (1882-1968).

Günümüzde de ud yapımcılığı hayli gelişmiş, Ermeni ve Rum ustaların yerini tamamen Türk yapımcılar almıştır.

Sabri Göktepe, Cafer Açın, Turan Demirel, Teoman Kaya, Faruk Türünz, Engin Eroğluer, Cengiz Sankuş, Mustafa Copcuoğlu, İbrahim Coşkun, Hasan Coşkun, Özgür Çekiç, Fikret Işıkçı, Ramazan Calay gibi ustaların yaptıkları udlar sevilerek icra edilmektedir.⁷⁷

2.2. Ud Çalgısının Yapısı, Gelişimi ve Tarihçesi

Ud çalgısının genel tarihine baktığımız zaman karşımıza çok derin ve köklü tarihin yanında geniş de bir coğrafya çıkmaktadır. Bugün ud özellikle Ortadoğu Avrupa, Kuzey Afrika ve Orta Asya'da bunun yanında, Güney ve Kuzey Amerika'da kullanılan bir çalgıdır.

Ud doğu ve batı ulusları arasında yüz yıllardan beri çalınmış, özellikle Müslüman uluslar arasında önde gelen saz olmuştur. Yazılmış en eski eserlerde ve hemen bütün kutsal kitaplarda anlatılanlar udun doğuşu ve tarih içinde geçirmiş olduğu çeşitli aşamalar üzerine bizleri belirli bir yere kadar aydınlatmaktadır. Udun doğuşu hakkında çeşitli efsaneler anlatılır. Bunların en yaygın olanı ise şöyledir:

Hz. ADEM'in oğullarından KABİL (Kain)in oğlu LAMEŞ (Lamek) in çok sevdiği oğlu ölünce, onu her zaman görebilmek için

⁷⁷ www.kalanmuzik.com, a.g.e.

Lameş oğlunun cesedini bir ağaca aslı ve her zaman yanına gider ağlardı. Cesedin etleri çürüyüp iskelet halinde kemikleri kaldı zamanla iskelet dağılınca Lameş ağaçtan kesmiş olduğu dallarla oğlunun şeklini vermeye çalıştı, (gövdesini) oğlunun kaburgalarına; (sapını) bacaklarına benzetti. Sonra bu bir nevi heykelciğe oğlunun çürüyen sinirlerine benzetmek amacıyla at kılından teller taktı ve yine parmaklarına benzettiği burgular yardımı ile telleri gerdi. Böylece ortaya bir müzik aleti çıkmış ve bu aletin tellerinden gelen seslerin eşliğinde LAMEŞ oğluna hazin bir ağıt söylemeye başlamıştır. LAMEŞ'in "ODUN" (Arapça'da AL'OUUD) adını verdiği alete kızlarından SALA, sesini artırmak amacıyla, sonraları bir de karın kısmı ilave etmişti.⁷⁸

Bu efsanenin diğer bir söylemi ise şöyledir:

Efsâneye göre Türk müziğinin temel sazlarından biri olan udun ortaya çıkışı, insanlığın başlangıcına kadar uzanmaktadır. Bilindiği gibi Hz. Âdem'in oğlu Kabil, kardeşi Hâbil'i öldürdükten sonra cesedini ne yapacağını bilmeden bir müddet yanında taşır, yırtıcı hayvanlardan korumaya çalışır, daha sonra bir karganın ölü bir kargayı toprağa gömdüğünü görünce onu taklit ederek aynı şeyi yapar. Bu insanlık tarihinin ilk defin törenidir. Kabil'in oğlu Lameş ise, Sala ve Bern isimli kızlarından sonra dünyaya gelen erkek evladını beş yaşındayken kaybedince, ölülerin toprağa gömüleceğini bildiği halde oğlunu bir türlü toprağa bırakamaz. İstirab dolu ağlaması Hz. Âdem'in Cennet'en kovulduğu zamandaki ağlamasına benzetilen Kabil, oğlunun cesedini her zaman görebilmek amacıyla bir ağaca asar. Bir zaman sonra cesedin etleri çürüyüp kemikleri kalınca onu kaybetmeyi de göze alamayan baba, kaburga kemikleri ud gövdesine, bacak kemikleri de ud sapına benzeyen cesedi daldan ayırıp üzerine at kılı bağlar. Oğlunun parmaklarına benzettiği burgularla kolları geren elli zevceli ve yüz odalıklı yaşlı

⁷⁸ Cafer Açın, **Ud Yapım Sanatı ve Sanatçıları**, Emek Basımevi, İstanbul , 2001, s: 22

Lameş, tellere parmaklarıyla dokunup çıkan sesleri duyunca üzüntüsünden oracıkta ölür.⁷⁹

: Bu efsane, ud üzerine yazılar yazan eski yazarların hemen hemen hepsi tarafından tekrarlanmıştır.

Efsaneyi bir yana bırakıp bilimsel bir yaklaşımla udun tarihçesini incelediğimizde, bu çalgının birçok benzeri gibi, Sümerlerin ve ilk çağın diğer en eski kültür milletlerinin medeniyetlerine kadar parlak bir geçmişi olduğunu görmekteyiz. Doğu'da ve Batı'da yüzyıllarca kullanılmış olan bu sazın mucidini İran ve Arap yazarlarından bazıları Pythagoras ve diğerleri Eflatun diye gösterirler. Eflatun'un Devlet eserinden bir bölüm bu savı destekler:

“Devletimizde çeşitli harplar, çok telli sazlar yapan ustaları beslemeyeceğiz. Flavta (lavta ve ud benzeri bir çalgı) en çok sesi olan, bütün makamları çalabilen bir saz olup telli sazlar da onun bir taklidi olduğundan flavtayı atacağız . Lira, kithara ve kırlarda çobanların çaldığı kaval devletimize girebilir.”⁸⁰

Oysa araştırmalardan anlaşılmaktadır ki ud da dahil olmak üzere bugün kullanılan bir çok sazın orijini Orta Asya Türkleri'nin kullandığı Kopuz'un, Uygur Türkleri'nin kullandığı ve sonra Çin ve Japon kültürüne geçen Pi – pa nın değişmiş ve gelişmiş şeklidir.

Bildiğimiz ud biçimindeki kısa saplı çalgının tarihin derinlikleri içinde ilk görüldüğü yer, Batı Türkistan'ın doğu kesimidir. Oralarda elde edilmiş küçük heykeller arasında, elinde bu türden bir çalgı tutan insan figürleri de bulunmaktadır. Bildiğimiz sadece bu heykelciklere ve resimlere dayandığı, o çağlardan yazılı kaynaklar bulunmadığı için, üzerinde durduğumuz bu çalgının ilk adını bilemiyoruz. Arkeoloji

⁷⁹ www.kalan.com/scripts/Dergi, Udun Tarihçesi, 2009

⁸⁰ Verda Ülkü, a.g.e., s: 67

uzmanları yaptıkları incelemelerde bu kalıntıların M.Ö. 8.yüzyıldan olduğunu tahmin ederler.⁸¹

Uygurlar döneminde *kopuz* adı ile bilinen çalgılardan biri de uzunca armudi teknesi ile kısa sapı tek parçadan oluşan, deri göğüslü ve perde bağlarına sahip bir ud şeklinde olan çalgıydı. Sonraki dönemlerde ise tekne ve sapın ayrıştığı ud tipinin yaygınlaştığı anlaşılmaktadır.⁸²

İlk örneğini Batı Türkistan'da gördüğümüz ud benzeri çalgı, Türkler tarafından Doğu Avrupa'ya götürüldü. Türklerin bu çalgıya o sıralarda yine "Kopuz" dediği, bunu onlardan almış yabancı kavimlerin ağzından öğrenilmektedir. Doğu Avrupa'da "Cobuz, Kobus, Kobza, Cobza, Cobsa" denilen iri gövdeli ve kısa saplı bu çalgı bildiğimiz udun eşidir.

Orta Avrupa'nın doğusunda yaşayan Rumenler'in "Kobuz"u en geç 13. ve 14. yy'dan ellerine almış oldukları bilinmektedir. Romanya'da Cobza denilen ve resimde de kullanılan bu çalgı, ud biçiminde olup çok kısa saplıdır. Göğüste birçok ses delikçikleri bulunur. Ona 5'ten 12'ye çıkan sayıda tel çekilebilir.⁸³

Udun Macarcadaki adı 'Kobza'dır ve Türk Kopuzunun biraz değiştirilmişinden ibarettir. Nitekim Dede Korkut'da da yine Kopuz'dan türemiş olan 'kobzaşmak' fiili 'karşılıklı saz çalmak' demektir.⁸⁴

9. yy'ın başlarından kaldığı sanılan gerekçe bir kimya risalesi'ni sonuna katılmış kayıtlarda bazı musiki aletleri de anılmıştır. Bunlar arasında Bizans ülkesi kültür merkezinde "Kobuz veya Pandurion" denilen bir çalgının da bulunduğunu görüyoruz. Onun 3, 4 veya 5 teli

⁸¹ Ertan Özkaya, **Udun Bugünkü Durumu ve İleride Yapılacak Çalışmalar İçin Geliştirilmesi**, İ. T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Eylül, 1989, s: 4

⁸² M. Emin Soydaş, **Osmanlı Sarayında Vurmalı Çalgılar**, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul, Ocak 2007, s:42

⁸³ Canan Yaman, **Enstrümantasyon Açısından Ud**, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ekim 1998, s:12

⁸⁴ Çinuçen Tanrıkorur, **Biraz da Müzik**, Zaman Kitap, İstanbul, Nisan 2001, s:178

olabiliyor, sapında ise, doğu komşusu İslam çevresinde olduğu gibi 7 perde bağı bulunuyordu.⁸⁵

Kopuzun 18. yüzyıla kadar Osmanlı coğrafyasında mevcut olduğu, Rumeli bölgesinde ise daha yaygın olarak çalındığı bilinmektedir. Şeşhane ise boyut ve tel sayısı farklı olan bir kopuz çeşididir. Kayıtlara göre kopuz sarayda 15., 16. ve 17. yüzyıllarda kullanılmıştır. 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı müzik hayatından çekilmiş çalgılardan biri olan kopuzun 14. yüzyılda sarayda kullanılmış olması muhtemeldir. 16. yüzyılda saraydaki sazende cemaatinde dört çalanının bulunması ve padişaha bayram hediyesi olarak yerilmek üzere tercih edilmesi bu yüzyıldaki itibarını ortaya koymaktadır. Bunun da yeni ortaya çıkmış olmaktan ziyade önceki yüzyıllardan aktarılan bir konum olduğu anlaşılmaktadır. 16. ve 17. yüzyıllarda iki tip kopuzun Osmanlı müziğinde mevcut olduğunu ve üç çift telli olanın kopuz, altı çift telli olanın da şeşhane olarak bilindiğini görüyoruz. Şeşhane ile ilgili bir resimde çalgının mızrabı ve mızrabın tutuş şekli tanburunki ile büyük benzerlik göstermekte ve tanbur çalış şekil ve tavrının oluşma süreci ile ilgili bir ipucu sunmaktadır.

Çeng ve kopuz gibi bir zamanlar oldukça rağbet gören bazı çalgıların bugüne ulaşmamış olduğu bilinmektedir.⁸⁶

Ud biçimindeki çalgı, yine ilk görüldüğü yer olan Batı Türkmenistan'dan güneybatıya doğru da götürüldü. Bu çalgının Fars kültür çevresi (İran)'ne milattan sonraki yüzyıllarda, Parth sülalesi sonları veya Sâsânî Sülalesi başında (3. yüzyıl) girdiği sanılıyor. İngiliz müzikologu H.G.Farmer, bu çalgıya o kültür çevresinde "Barbat, Barbit" adının verildiği ileri sürmüştür. Fars dili sözlükçüleri ise, bu kelimenin "ördek göğsü", ördek göğüslü anlamında olduğunu ve adını biçiminden

⁸⁵ Ertan Özkaya, a.g.e., s: 9

⁸⁶ M. Emin Soydaş, a.g.e., s: 220

aldığını söylerler ise de, bu yorum halk yakıştırmısından başka bir şey değildir.⁸⁷

İran'ın Sâsâniler sülâlesinin sonuncu hükümdarı olan Hüsrev Pervız'ın meşhur musikişinası 'Barbud' en eski Türk çalgılarından 'Kopuz' çalarmış. Barbud'un müzikteki efsanevi ünü sebebiyle Kopuz'a, onun adına ithafen 'Barbad' veya 'Barbed' ismi verilmiş. 7. ve 8. Hicret - yıllarında Horasan'ın, Barbed çalgıcıları açısından diğer bütün yerlere üstün olduğunu Ravzat'ul Safa isimli eserden öğrenmekteyiz.⁸⁸

Yakındoğu'nun telli çertmeli eski çalgısı Barbat, o yüzyıllarda pek basit idi. Yaygın benimsendiği anlaşılan bu çalgı, daha sonraları geliştirilip olgunlaştırılan, herhalde tek parça ağaçtan oyularak yapılan Barbat, geliştirme sırasında daha büyüdü ve göğsü de galiba yine ağaç ile örtüldü. O yüzyıllarda yine dört telli olduğunu biliyoruz. Sasani hükümdarı Şapur çağında (h: 241- 272) musiki sanatının önde gelen çalgıları arasında yer aldı. Bu Barbat'tan ilham alınarak, ona benzer birkaç başka çok telli çalgının da yapıldığı eski kaynaklarda söylenir. Nitekim Sasani çağı sanat eserlerinde bu çalgıya benzer tiptekiler tasvir edilmiştir. Onların da göğsünün deri değil, yine ağaç kaplı olduğu anlaşılmaktadır.

Çalgımız birkaç yüzyıl sonra, daha güneybatıdaki Arap kültür çevresinin kuzey kesimini teşkil eden Irak, Suriye bölgesine alındı. Barbat, 6. yy'da Gassaniler ülkesinde ve 7. yy'da Suriye ve Filistin bölgelerinde pek tutulan bir çalgı oldu. Kuzeybatıdaki Bizanslılarda bulunan "Barbitos" adlı çalgı yine doğudan alınmış idi. Araplara geçen ve "Ud" adını alan çalgı, Barbat'ın geliştirilmiş şekli olabilir. Nitekim burada Ud'u, gövde ve sap olmak üzere iki parçalı buluyoruz.⁸⁹

Göğsü ağaç kaplı udu kuzeyden asıl Arabistan'a el-Hariş oğlu Nazr'ın (ölm. 624) getirdiği söylenir. 8.yy'ın ikinci yarısında burada

⁸⁷ Canan Yaman, a.g.e. s: 5

⁸⁸ www. kalanmuzik.com, a.g.e.

⁸⁹ Ertan Özkaya, a.g.e., s: 9

Türk soyundan tanınmış musikici İbn Sureyc (ölm. 726)'in çalgısı ud idi. Yine H.G. Farmer, bu çalgının 685 sıralarında Mekke şehrinde bulunduğunu söyler.

Kopuz'un tıknaz ve bodur bir çeşidinden başka bir şey olmayan 'Barbad', 7.yüzyılda Araplara geçtikten sonra öd ağacı anlamına gelen 'Al-Ud' adını almıştır.⁹⁰

Arap kültür çevresi'nde Barbat adının pek kullanılmadığı anlaşılıyor. Onlar, çalgının o sıralarda yapıldığı söylenen öd ağacı malzemesine bakarak "el-'ud" adını verdiler. Böylece ad olarak "Ud" sözü ağırlık kazandı ve çok geçmeden yaygın olarak kullanılmaya başlandı. İlk yüzyıllar için, İslam kültür çevresi'nin merkezini tutan bu bölgede Ud çalgısı pek benimsendi ve yayıldı.⁹¹

Ud, Ortaçağ İslam Dünya'sında uzun süre solo çalgı olarak kullanıldı. İcra ya da taksim yapılır veya bir şarkıcıya eşlik eder idi. Geçen yüzyılın başlarında Irak, Suriye ve Filistin bölgelerinde yedi çift telli ud kullanılmaktaydı. Günümüzde oralarda seslendirilen udlarda umumiyetle beş çift tel bağlıdır. Pek nadir olarak bazı kimseler, udlarına altıncı bir tek tel çekmektedirler.⁹²

Tarih içindeki serencamında Pi-Pa Çinli-Türkistanlı, Barbud adlı İranlı benzerleriyle çağları aşan ud, Kopuz adıyla Asya'dan Anadolu'ya, oradan da tâ Rumeliye kadar gelmiş, aynı zamanda musikişinas olan Yunus Emre'nin şiirlerinde dahi kutsal nitelikli yerini almıştır.[...]

Sözümona 'aydın'larımız, ağızdan dolma bilgiyle udunda, kanunun da Arap sazı olduğunu söylerler. Başkaları apaçık bizim olan şeyleri kendilerine mal ederken, bizim kendimizin olan şeyleri başkalarına mal etmekteki yarışımız, tarih bilmemeye bağlı aşağılık duygumuzun bir başka acı göstergesidir. Türk çocuğunu "Zaten senin neyin vardı ki?.. Sen bir garip göçebesin Dilin Arap-Acemden, müziğin

⁹⁰ www.kalanmuzik.com, a.g.e.

⁹¹ Ertan Özkaya, a.g.e., s: 9 - 10

⁹² Canan Yaman, a.g.e., s: 6

Arap-Acem-Bizanstan." şırınması ile yetiştirmek, acı sonuçları kaçınılmaz hale getirecek bir eğitim ihanetidir.⁹³

Ud, Endülüs'te 9. yüzyıl sırasında görüldü. Böylelikle 9. yüzyıldan, 15. yüzyıl sonlarına uzanan Endülüs İslam Kültürü Çevresinde ud elden düşmedi. Bu dönemde udda 5 çift tel bağlı olduğu söylenir. İspanya'daki Hristiyan Kültür Çevresi, bu çalgıyı, Arap söyleyişine uyararak "Laud diye adlandırdı. Bu çalgı, İspanya halkı arasında 14. Ve 15. yüzyıllarda yaygın olarak kullanılır. Onunla seslendirilecek tarzda şarkılar yazıldı.

Ud çalgısı, en geç 13. Yüzyılda Avrupa'nın batı kesiminde de görülmeye başlandı... Batı Avrupa'nın, bazen gövdesi pek büyük, sapı kısa ve enli, burguluk parçası geriye oldukça yatık, ilk Luth'u 4 telli olup, perde bağları bulunmuyor ve tezene ile seslendiriliyordu.

15. yüzyılın ilk yarısında tiz tarafa 5. tel de çekildi. Yine o yüzyılda perde bağları da görülmeye başlandı. Bunlar önce 4 iken, sonraları çoğalıp 7, 8 ve hatta 10'u buldu. Luth'ün "Altın Çağı" 16. yy'da başladı. Luthün değişik yıl ve yörelerde 6-16 teli oldu. Sonraki devrelerde yine Luth esasında başka çalgılarda da yapıldı. Bildiğimiz gitar ve 6 teli mandolin onlardan ikisidir. Çağımızdaki Luth'ün 7 tek teli 1 olup, yine 6 telli gitar gibi düzenlenir.⁹⁴

Lavta ise Araplar vasıtasıyla Avrupa'ya geçen udun burada üç yüzyıldan fazla bir süre büyük rağbet gören bir varyantıdır.[...]

18.yüzyılın ikinci yarısına kadar Avrupa'da popüler olan lavtanın Osmanlı topraklarında 16.yüzyılda Yahudiler arasında çalanları bulunduğu dair bir kayıt varsa da bunun Batı müziği icrası ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır.⁹⁵

Endülüs Emevilerinin Avrupa'ya geçişleriyle, İspanya'da Laud, İtalya'da Liuto, Fransa'da Luth, İngiltere'de Lute, yani Lavta isimleriyle

⁹³ Çinuçen Tanrıkorur, a.g.e., s: 178 - 179

⁹⁴ Canan Yaman, a.g.e., s: 12

⁹⁵ M. Emin Soydaş, a.g.e., s: 41 - 42

yayılan Kopuz Ud-Lavta; sapına bağırsaktan perde (fret) bağlanmak suretiyle 16.yy da Guitarra moresca adıyla kişilik kazanmış ve 18.yy'ın sonuna kadar Avrupalı saz şairleri “trubadur“ lar tarafından kullanılmıştır.⁹⁶

Saray müzisyenleri olan truverler ve trubadurlar, çoğunlukla karmaşık bestelerini kendileri yapan veya şiirlerini köy havalarına uyarlayan prenslerdir.⁹⁷

18.yüzyılda ise lavtanın Yunanistan'da mevcut yerel bir tipi, kemençe ile birlikte raks müziği icrasında kullanılmaya başlamış ve gittikçe daha popüler hale gelerek 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren fasıl müziğine de katılmıştır.

Ayrıca Yunanlılarca “Uti” denilen ud da bugün bile kullanılmaktadır. Yunanlarda ayrıca “Coumbouzi” adlı bir çalgı da mevcuttur.⁹⁸ (Ekler: Müzik Cd'si 14.parça)

18. yüzyıl sonlarına ait bir kaynakta ud şöyle tarif edilmektedir: Ud ta bir olunan alat-ı gına el-yevm keferde yedlerinde müsta'mel olan lavta dedikleri alat olub...”⁹⁹ Bu tarifin yanı sıra çalgının adı ve Türkler tarafından ilk kullanıldığı müzik türü kadar, tavşan raksının oyuncu ve çalgımcılarının çoğunun kimliği ve temsil ettikleri gelenek de lavtanın Türk müziği ortamına girişinin söz konusu Rum etkisiyle olduğunu göstermektedir.¹⁰⁰

Bununla birlikte, ud ile lavta arasında esaslı farklılıklar vardır. Lavta'nın sapı, ud'undikinden daha uzun, gövdesi de daha az bombelidir.

⁹⁶ www. kalanmuzik.com, **a.g.e.**

⁹⁷ Jacques Attali, **a.g.e.**, s: 26

⁹⁸ M. Emin Soydaş, **a.g.e.**, s: 43

⁹⁹ Aktaran: M. Emin Soydaş, **a.g.e.**, s: 42- Ahmet Hakkı Turabi, **Gevrekzade Hafız Hasan Efendi ve Musiki Risalesi**, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2005, s.97)

¹⁰⁰ Aktaran: M. Emin Soydaş, **a.g.e.**, s: 42 – Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, s:382, - Sotirios Chianis/ Rudolph M. Brandl, **Greece - Traditional Music**, Grove Music Online, Oxford University Press, 01.03. 2006, b.4/1/4 – Walter Zev Feldman, **Ottoman Music**, Grove Music Online, Oxford University Press, 01.03. 2006, b.6)

Lavta'nın dört teli olup, bunlar ikişer ikişer tek sese akord edilerek ses verirler.”¹⁰¹

Lavta 19.yy'ın yarısından sonra da İspanya aristokrasisinin gelen üyelerinin siparişi üzerine bugünkü Gitar'a dönüşmüştür.¹⁰²

Osmanlı imparatorluğu zamanında udu kullanan ülkeler, imparatorluğa dâhil idi. İmparatorluğun merkezi İstanbul olduğundan muhtelif yerlerde yetişen değerli san'atkârlar ekseriyetle bir vesile ile İstanbul'a gelmişlerdir. Şark sazlarımızın en mahir san'atkârları İstanbul'da toplanmış ve yetişmiştir. Udda öyle olmuştur. Zamanımızda udun çalındığı ülkelerde buldum, en iyilerini dinledim, İstanbul'dakileri üstün buldum. Benim yetiştiğim üstâdlardan bu hususta edindiğim malûmat da azdır. Meselâ udu Türk mûsikimizde kullanmaya başlayan Şâkir Paşa derler. Altıncı kaba düğâh telini ilâve eden de Şâkir Paşa imiş. Sonra Êdi Yaver Bey, Ali Rif'ât Bey, Nevres Bey vs. yetişmiş. Şâkir Paşa'dan evvel İstanbul'da ud pek bilinmiyormuş diye işitmiştim. Hâlbuki bir gün Nef'i'yi okurken bir gazelinde şu beyte tesadûf ettim:

Mutrib alsın eline udu yanınca biz de

Yanalım yakılalım bir dem-i dil-sûz edelim

Ud'a; 'Saz- ı Ekmel- i Mûsikî demeye vesile olan ve 'Bam'teli M ismi verilen altıncı teli takan kişinin ise 19. y.y.'da yaşayan büyük virtüöz Êdî Şâkir Paşa olduğunu Şerif Muhiddin Targan'ın verdiği bilgiden öğrenmekteyiz. En alttaki 'Gerdaniye' telinin de altında olan bu bam teli ise, 1950'li yıllarda Cafer Açın tarafından Kaba Buselik telinin üstüne alınmış ve asra göre en son olgun şeklini bulmuştur.

Bugün kullanılan ve asırların süzgecinden geçerek gerçekten en olgun şeklini bulan udun yarım armut biçiminde bir gövdesi, kısa bir

¹⁰¹ Aktaran: Canan Yaman, a.g.e. , s:11 – Rauf Yekta, **Türk Musikisi**, Fransızca'dan çeviren: O. Nasuhioğlu, 1986

¹⁰² www. kalanmuzik.com, a.g.e.

sapı ve altı sese akort edilebilen beş çift bir de tek olmak üzere on bir teli vardır ve tellerin akordu şu şekilde yapılır:

Günümüzde; bâzı icracılar, çalınacak esere göre beşinci ve altıncı tellerin akordunda değişiklikler yaparak üç oktavı aşkın ses sahası olan udun ses sahasını daha da genişletip, rezonansı ve müzikaliteyi arttırıcı yollar denemişler ve başarılı olmuşlardır.

2.2.a. Farabi'ye Göre Ud

Eski devirde Türkler tarafından kullanılmış olan musiki aletleri hakkında kafi bilgimiz yoktur. Bu mevzuda bize teknik ayrıntıları veren Türk Nazariyatçısı Farabi'nin "Kitab-ül Musiki-ül Kebir" isimli meşhur eseridir.

Gerçekten, bu eserde o devrin Doğudaki çeşitli milletler ve bilhassa Türkler tarafından kullanılan musiki aletlerinin şekilleri ve cinsleri hakkında birçok esaslı bilgi bulmaktayız.¹⁰³

Kitâb'ül Agânî gibi eserlerde ve Garb müsteşriklerinin (Doğu bilimci) mûsiki tarihlerinde bilhassa İngiliz müsteşriki Farmer'in, Feylesof el-Kindî'nin, Fârâbî ve İbn-i Sînâ gibi büyük bilginlerin udlarına dair faydalı malûmat vardır. Yalnız o zamandan kalma yazılmış eserler elde olmadığından udun üzerinde ne yaptıkları, ne dereceye vardıkları bilinmiyor. İbrahim Mûsî'nin bir talebesi Endülüs'e gitmiş orada udu tamim etmiş (yaygınlaştırmış). O zamana kadar kullanılan mızrâb, bir nev'i tahtadan veya deriden yapılırken, kartal kanadından mızrabı ilk kullanan bu zattır. O devirde en sağlam teller de aslan bağırsağından yapılan imiş.¹⁰⁴

¹⁰³ Ertan Özkaya, **a.g.e.**, s: 12

¹⁰⁴ www.kalanmuzik.com, **a.g.e.**

Farabi, Musul'lu İbrahim, İbni Muhid ve Musul'lu İshak'ın hicreti sırasında tellerinin yerleştirilmesi ile, Iraklı'ların değiştirip düzelttikleri udu icad etmiştir.[...]

Tel üstünde görülen noktalar, udun sağına çizgilerle adları yazılı nağmelerin kararlarıdır. Udun akordu bozulduğu takdirde, sazende, üzerinde nokta bulunan makamı ve teli bu sisteme göre düzeltir. Neva (RE) teline baş parmak ile basıldığı zaman, sırasıyla Dügah (LA), Segah (Sİ KOMA BEMOLÜ), Çargah (DO) ve Gerdaniye'ye (SOL) kadar her perdelerine konularak akord edilmiş olur.¹⁰⁵

İşte Farabi'nin son ihtira (icat) ettiği ve İbni Muid ve yine Musullu İshak'ın Musul'lu İbrahim ve hicreti Nevebiyenin 8. asrında tellerin yerli yerine konulması ile Iraklıların istilahlara (terimlerine) göre tadil ve ıslah ettikleri (değiştirip düzelttikleri) Ud'ül tadil ve ıslah ettikleri (değiştirip düzelttikleri) Ud'ül müsemmendir.¹⁰⁶

Tarihçesi ile ilgili sayfalar dolusu bilgi nakledebileceğimiz udu bugünkü şeklini veren kişinin 10.yy da yaşayan büyük Türk âlimi Fârâbî olduğu bilinmektedir. Farabi zamanına kadar gelen ud dört telli iken, udun tellerini seslerin tamamına eriştiren sistem olan Cem-i Tam'a (tam sistem) uyarlayan büyük bilgin tellerini seslerin tamamına eriştiren sistem olan Cem-i Tam a (tam sistem) uyduran Fârâbî, bu saza beşinci teli eklemiştir.¹⁰⁷

2.2.b. Abdülkadir Meragi'ye Göre Ud

İslam Musikisi tarihinde, kullanılan çalgıların teknik özelliklerini en düzgün biçimde açıklayan, Abdülkadir'dir. Abdülkadir, çalgıları bilimsel bir tasnife ayırmış, yapım şekillerini, teknik özelliklerini, bazen akortlarına kadar anlatmıştır. Verdiği bilgilerin diğer

¹⁰⁵ Canan Yaman, a.g.e. s: 8

¹⁰⁶ Ertan Özkaya, a.g.e., s: 15

¹⁰⁷ www.kalanmuzik.com, a.g.e.

bir önemli yanı da, Türkistan'dan Anadolu'ya kadar uzanan alan içerisinde kullanılan çalgıları ele almasıdır.¹⁰⁸

Türk müziğinin büyük dehası Abdülkadir Meragi; Safiyüddin Urmevi'nin 'Edvar'ını şerh etmek üzere yazdığı eserde, udun doğu milletlerinin kullandığı en eski çalgı olduğunu iddia ederek Ud-ı Kadim ve Ud-ı Kamil isimli iki adet uddan bahsetmektedir. Bu ifadeye göre: Ud-ı Kadim 4 çift telli olup ve dörtlü aralıklarla akort edilirken, Ud-ı Kamil sazların en gelişmişidir, beş çift telli ve yine dörtlü aralıklarla akort edilmektedir. Hoca Abdülkadir Meragi'nin oğlu ve öğrencisi Abdülaziz Çelebi bu isimlere Tuhfet'ül Ud ve başkaları Ud-ı Farisi, Udu's- Şebbut gibi isimler de vermişlerse de aralarında küçük değişiklikler dışında büyük bir farklılık olmadığı anlaşılmaktadır.¹⁰⁹

2.2.c. Ahmedoğlu Şükrullah'a göre Ud

Türkler'in altıncı Padişahı Sultan II. Murat (1420-1450) devrinde yaşamış olan Ahmedoğlu Şükrullah isimli Türk musikişinası bize Türklerin 9 adet musiki aletini ilk defa, oldukça tam bir surette tanıtmaktadır. Bu musikişinasın eserinin tek yazma nüshası elimizde olup Farabi devrinden beri Türk musikisinin aynı aletleri muhafaza ettiğini bunda görmekteyiz.

Müellif bu eserinde Türkler'in bu dokuz eski musiki aletinin sonraki yüzyıllar esnasında şekilleri bakımından bazı değişikliklere uğradıklarını. bazılarının tamamen terkedildiklerini ve bazı yeni aletlerin kabul edilerek kullanıldıklarını bize ispat etmektedir.¹¹⁰

Ahmedoğlu Şükrullah, udun gövdesi için kullanılması gereken ağaçlardan bahsetmiş aletin uzunluğunu, derinliğini, genişlik ölçülerini

¹⁰⁸ Canan Yaman, **a.g.e.** s: 9

¹⁰⁹ www.kalanmuzik.com

¹¹⁰ Ertan Özkaya, **a.g.e.** s: 13

vermiştir. Udun 5 telli olacağı ve bunlara nasıl vurulacağını izah etmiştir.¹¹¹

15. y.y.'da yaşamış bir Türk âlimi olan Ahmetoğlu Şükrullah'ın 4. Osmanlı Pâdişâhı Yıldırım Bayezid'in şehzadelerinden İsâ Çelebi'ye ithâfen yazdığı Kitâb'ül Edvar isimli eserde eski Türkler'in kullandığı sazların şekli, ölçüsü, yapılışı, kirişleri, akortları ve çalmışları ile ilgili geniş bilgi vermektedir. Sazları "Kâmil sazlar" ve "Eksik sazlar" diye iki gruba ayıran âlim, Kâmil sazlar sınıfına soktuğu uda dâir şunları anlatmaktadır:

“Bu san'at ehli üstadlar, şu görüşte birleşmişlerdir ki, Udun yapılacağı ağaç genç olmamalı, zamanla kendi kendine kurumuş olmalı, ağır ve yaş olmamalıdır. Udun ağacının en iyisi Şahçop'tur ve deniz kenarından gelir. Şahçop olmazsa Servi daha iyi olur. O da bulunmazsa seçilecek ağaç sağlamlıkta, ağırlıkta ve yenilikte bunlar gibi olmalıdır. Başka başka kalınlıkta beş kiriş bulunur. En yoğun kiriş en kalın sesi verir ve bam teli olur. Sonrakiler gitgide incelen ve tizleşen sesler vererek 'mislâs', 'mesma', 'zîr' ve 'had' adlarını alırlar. Teller bağırıktan bükülerek yapılır.”¹¹²

2.3. Udun Türklerle Yolculuğu

Türk Milletinin musikîye karşı gösterdiği ilginin, bu sanattan duyduğu heyecanın varlığını en eski çağlardan beri biliyoruz. Arkeolojik kalıntılar, yazılı belgeler bugün bile varlığını korumuş eski gelenekler, musiki ve raks unsuru ve kullanılan araçların toplumun her kesiminde değişik amaçlarla kullanıldığını gösterir.¹¹³

¹¹¹ Canan Yaman, a.g.e., s:15

¹¹² www.kalanmuzik.com, a.g.e.

¹¹³ Ahmet Şahin Ak, **Türk Musikisi Tarihi**, Akçağ Yayınları, Ankara, s: 34

2.3.1. İlk Türklerde Müzik Kültürü ve Ud Enstrümanının Ataları

Günümüze kadar ulaşan bilgilere göre, Türk insanı; Musikisi ile anlayış; inanç, yönetim kuralları (itaat, saygı, sevgi, mücadele v.b.) arasında birlik oluşturmuştur. Eski Türk Musikisinde icraat, eğlence ve vakit geçirmek için yapılmıyordu. Toplum içinde bir âheng ve denge, bir saygı ortamı oluşturuyor ve de spiritüel anlamda ecdada ve Tanrıya yönelik vesilesi oluyordu.[...]

X. yüzyılın ilk çeyreğinde Oğuzları müşahade eden İbn Facîlan, Oğuzların "Bir Tanrı" dediklerini haber vermektedir. Onun anlattığına göre, Oğuzlardan biri bir zorluk görür, yahut hoşuna gitmeyen bir işle karşılaşır, başını göğe kaldırarak "Bir Tanrı" diyor ki Bir Allah demektir".¹¹⁴

Kadim dünyada olduğu üzere alp, bir yan tanrı olarak düşünülüyordu. Alp, hayatı boyunca insan üstü kahramanlıklar göstermekle yükümlüydü. Böylece alp insanlık seviyesinin üstüne çıkıyor, ölümden sonra da gökyüzünde, göksel tanrılar arasında yer alıyordu.¹¹⁵

Türkçeye Hun dilinden kalan ordu kelimesinin anlamını, eski Türkçe sözlüklerden biri şöyle tanımlamaktadır:

Ordu, hükümdar makamı demektir. Duruma göre "saray" veya "ordugâh" anlamına gelebilirdi.

Böylece, hükümdarın veya ordu başının makamının bulunduğu kalelere veya sefer zamanında kurulan ordugâha yine ordu adı veriliyordu. Başkent olan ordu'ya il örgini (il tahtı) veya il-ebi (il evi) denmekte ve bu merkez, "devlet idaresinin beldesi" olarak tanınmaktaydı. Şehir veya surla çevrili yer anlamına gelen Türkçe balık

¹¹⁴ Aktaran: Feyzi Halıcı, **Türk Musikisinin Dünü, Bugünü, Yarını**, Psk. Rahmi Oruç Güvenç, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986, s: 39 - A. İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, s: 27

¹¹⁵ Emel Esin, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, Kabalcı Yayınları, Mart 2006, s: 267

veya Sogdca kent kelimelerinin eklenmesiyle Ordu-balık ya da Ordu-kent gibi isimler verilen bu şehirler, iç içe surlu bölümlerden oluşuyordu.[...]

Ordu'nun dört yöne hâkimiyeti temsil ettiği, Türk metinlerinde tekrarlanır." Bu meyanda VIII.-IX. yüzyıllardan kalma bir Türkçe eserde, bugünkü Türkçeyle şöyle denmişti:

Ordu'da müzik çeşitli şekillerde icra edilirdi. Surların dışında ve üstünde, askeri birliklerin komutanı olan beyler, nöbet tutarlar; davullar, ziller, borularla Ordu'nun küvrüg-teg yankusını (kös gibi yankısını) ufuklara aksettirirlerdi. Dede Korkut, böyle bir ordu'da kopuz çalarak destan söylemişti. Şölenlerde ise yingçe oyun (ince musiki), sazlar ve nefesli aletlerle icra edilirdi. Dini ve kozmolojik anlamda körünç'ler (sahne temaşaları) oynanırdı.

İlhan (11 hanı, büyük devlet idarecisi) törü'süne (töre) göre, (belki memleketi gezip görmek için veya-mevsim dönümlerinde) hükümdar çeşitli ordularda makam tutardı. Yazlık ordular; Bin Pınar'ın aktığı, ehli geyiklerin, güvercinlerin yaşadığı, ormanlı dağlardaydı. Ordu göl kenarındaysa, müzik heyetiyle birlikte kayıkla gezinti yapılabilirdi. Sulak olmayan yerlerde, örneğin Buhara'da, arıklarla su getirilerek, içinde nilüfer çiçekleri açan havuzlar, şelaleler yaptırılıyordu.¹¹⁶

Altaylardan itibaren ziraat kültürüne giren Türk'ün müziği, fonksiyonel açıdan yeni bir oluşumu da doğurur. Ziraat yapan toplumda, topluca çalışma, belli bir düzeni getirir ki toplu çalışma süreci düzenleştiren bir çalışma ritmini doğurur. Bu çalışma ritmi ise, bir ağızdan söylenen ezgiyle desteklenir. Toplum yapısı ile müzik yapısı arasında mutlak bir ilişki vardır.¹¹⁷

Türklerin kendilerine özgü kültür tarihi genel olarak "Altay Dönemi" ile başlar. M.Ö. üçüncü binden itibaren Altay-Türk kültürü, aynı zamanda Altay-Türk müzik kültürünün de belirleyicisidir.

¹¹⁶ Emel Esin, **a.g.e.** s: 25 - 27

¹¹⁷ Aktaran: Ahmet Şahin Ak, **a.g.e.**, s:36 – Ogün Atilla Budak, **Türk Müziğinin Kökeni- Gelişimi**, (Deneme), s: 35

Altaylılar, Orhun kıyıları, Moğol bozkırları ve İrtiş boylarına etkide bulunarak ve milattan önce ikinci binden itibaren de ilk yurtlarından ayrılarak gelecekteki Orta Asya Türk müzik kültürünün temellerini hazırlamışlardır.

2.3.1.a. Türklerde Şamanizm Kültürü

Diğer eski toplumlarda olduğu gibi eski Türk topluluklarında da musikînin dinî inançlarla birleştiği ve bütünleştiği kesindir. İlk din adamları kitleleri harekete geçirmek için güzel söz, güzel ses ve raks unsurunu kullanmışlardır. Kam, Baksı, Şaman gibi din adamları dinî törenlerde bazı ilkel musikî aletlerini kullanarak ve birtakım sesler çıkartarak âyin yönetirlerdi.¹¹⁸

Eski Türklerde, inanç fenomeninin mücerrede doğru oluşu, Materyalden ziyade, spirütüel bir öz'e yönelişin mevcudiyeti, bizde; eski Türk Musikisinde ruhî esasların bulunduğu fikrini uyandırabilir.¹¹⁹

Şamanizmle "mistik" düşünce arasında kuvvetli ortak noktalar bulunmaktaydı. Şamanizme göre, evren üç bölümlüydü: gök, yer ve yeraltı. Gökte iyi ruhlar, yerde insanlar, yeraltında ise kötü ruhlar oturur. İyi ruhların başkanı Ülgen tek (bir çeşit Tanrı); kötü ruhların başkanı Erlikti (bir çeşit şeytan). İnsan, bu iki güç arasında bulunmaktaydı. Şaman denilen din adamı ise, dengeyi sağlamakla görevliydi. Medyumlar gibi ruhlarla insanlar arasında aracılık eder; bağırır, çağırır, dans eder, şarkı söyler (bir tür zikir), böylece isteklerini gerçekleştirir. Şamanın, büyücülük, kehanet gibi maharetleri de bulunmaktaydı.¹²⁰

Türkler, müziği ruh hastalıklarının tedavisinde ilk defa uygulayan uluslardan biridir. Baksı ayinlerinde ritm ve melodi değişir. Daha sonra sezgiye açık, içten geldiği şekilde dans edilirdi. Seansın en

¹¹⁸ Ahmet Şahin Ak, **a.g.e.**, s: 34

¹¹⁹ Feyzi Halıcı, **a.g.e.** s: 39

¹²⁰ Mehmet Kaygusuz, **Türklerde Müzik**, Kaynak Yayınları, Kasım 2000, s: 65

önemli yeri burasıydı. Bu bölümde baksı atanın ruhuna ulaşmaya çalışırdı. Bütün geçici bilgilerinden, maddi bedeninden sıyrılıp o an için gerekli bilgilere ulaşmaya çabalandı. ¹²¹

Geçmiş, köklü ve spirütüel vasıflı bu müziğin, diğer bir özelliği de, içinde bulunduğumuz ana göre en geçerli icraata sahip olmasıdır. Mesela Baksı (tedavi eden Hekim), trans haline geçerek, bir gayeye yönelik olarak o ana o anın zaman izdüşümüne göre bir icraat gerçekleştiriyor. Yani icraat bir defaya mahsus olup, peşin hüküm ve taklitten uzak bir vasıf arz ediyor.

Sayın İnan'ın aynı kitabınının 31. sayfasında Baksı'nın bu hali için şöyle buyuruluyor:

“Kamlar'ın Tanrı ve Ruhlar hakkındaki tasavvurları, dini törenlerde okudukları dua ve ilahilerdeki tasvirlerinden anlaşılabilir. Fakat bu ilahi ve duaları tesbit etmek güçtür. Ayinden sonra Kam bunları tekrarlayamaz. Çünkü Kam, dualarını istiğrak halinde irticalen söyler ve sonra unuttur.”¹²²

Baksılar seslerine, kopuzlarının tellerine vurarak monoton seslerle eşlik veriyorlardı. Yani musikî aleti melodiye değil hafifçe ritme eşlik ediyordu. Destanlarda veya dualardaki ana ses de, insan sesi idi. İnsan sesi ve şarkıya eşlikte davul ve defin önceliği vardı. Boru (borguy) ve kopuzun (kubuz) ilk on örneklerine erişildi. "Şaman Müziği" denilen büyüsel dinsel-törenselleşmiş özelliği olan müzik, bağı(sihir)'nin bir yardımcısı ve uzun zamanlar bir zevk işi gibi değil, bir büyüleme aracı olarak kullanıldı.

Bağı (sihir) müziğinin etki alanı oldukça geniştir. Yağmur yağdırmak, havayı açtırmak, hastalıkları iyi etmek, yırtıcı hayvanları evcilleştirmek, zararlı hayvanlardan korunmak, bir şehri yok etmek, cehennem kapılarını zorlamak, zebanileri yumuşatmak, cansız maddeler

¹²¹ Arzu Özçevik, a.g.e. s:14

¹²² Feyzi Halıcı, a.g.e., s: 42

üzerinde etki yapmak, tabiat kanunlarını değiştirmek, cinleri ölüleri davet gibi konular hep bağılı müziğin etki alanı içindeydi ve tüm bu akışı şaman yönlendirirdi. Trans halinde gördüğü doğaüstü güçler, cinler vb. karşısında korkuyla, heyecanla titreyen şaman ve onun etkisiyle aynı duygu halini yaşayan topluluk, şamanın çalgısından duyulan müzikle, tılsımlı bir maske takmışçasına kendini birden doğa üstü güçlerle eşit bir varlık olarak görmeye başlardı.¹²³

Zamanla Kamlar büyücü çalgıcılık, ozanlar da şair -çalgıcılık görevini üstlenmişlerdir. şamanizm de toplumun dinî önderi olan Kam, vecde gelen, raks eden, şiir söyleyen ve gizli ruhlarla temas kuran insandır. Bu kudret, ancak şamanlar neslinden olan pek az soyda bulunur ki, onlar kendi kudretlerini babadan oğula, bunun dış işareti olan şaman davulu ile birlikle intikal ettirirler. XIX. Yüzyılda şaman'ın transa girmek için kullandığı davulun yerini, telli bir saz olan kopuz almıştır.¹²⁴

Uzun zaman sihrin etkisinde ve işlevinde olan müzik, örgütlenerek, kurumlaşarak Hun hakanlığında ilk "askeri müzik topluğu olarak "tuğ takımı" görüntüsü aldı. Müziğe büyük bir güç atfedildi. Öyle ki sancak ve askerî müzik" birbirinden ayrılmayan bir bütün halini aldı. Tahta geçen hakanlara sancak ve davul verilmekte, bazen davulun yanına boru da katılmaktaydı. Türk hükümdarlarının egemenlik belirtisi olarak davul ve sancak kullanmaları töresi Türkler aracılığıyla İslam devletlerine yayılmıştır. Tuğ adı Tabılhane ve Nevbet'e çevrilmiş, ancak temel gelenek değişmemiştir. Hükümdar bir kişiye beylik vereceği zaman, öteki alametleriyle birlikte davul ve sancak da verirdi. Beylik geri alınırken, bunlarda geri alınırdı. Bunlar devletin malı olup hükümdar tarafından verilmezse kimse kullanamazdı.¹²⁵

¹²³ Ahmet şahin Ak, **a.g.e.** s: 35

¹²⁴ Ahmet şahin Ak, **a.g.e.** s: 35

¹²⁵ Ahmet şahin Ak, **a.g.e.** , s: 36

2.3.1.1. Göktürkler Döneminde Müzik Kültürü

Modal müzikte ilerlemeler olmuş, pentatonik yapı iyice belirginleşmiş, ses (perde) sayıları artarak ezgi genişlemiştir. Ezgi içindeki sesler (perdeler) geniş aralıklarla kullanılmıştır.

Bu dönemde Türk müziği ses sistemi beş tam ses aralıklı (pentatonik) yapıya ulaşmıştır.¹²⁶

Sayın Ahmed Adnan Saygun'u Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü yayınları içinde yer alan "Türk Halk Musikisinde Pentatonizm" isimli eserinde, beş sesliliğin Orta Asya Türkü'nden doğuşu ve Dünya'ya yayılışı haritalar ile gösterilmektedir. Sayın Saygun, bu haritalarla birlikte 6.sayfada maddeler halinde çok önemli ipuçları vermektedir.

"- İki yıl önce hazırlayıp Tarih Kurumuna vermiş olduğum bir raporunda da söylediğim gibi:

1. Pantatonizm beşeriyetin musiki yürüyüşünde her ırkta müşterek bir yol değildir. Tamamiyle ırki bir hususiyeti vardır.
2. Pentatonizm: Türk'ün musikideki damgasıdır.
3. Pentatonizm nerede varsa:
 - a) Orada oturanlar Türktürler.
 - b) Türkler eski çağlarda o yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesir altında bırakmışlardır.
4. Pentatonismin ana yurdu Türklerin ana yurdu olan Orta Asya'dır.
5. Yayılış istikametleri Türklerin yayılış istikametleridir.
6. Muhtelif pentatonik karakterler arasında yapılacak mukayeseler bize tarih bakımından çok mühim neticeler verecektir. Bu karşılaştırmalar, ana yurttan çok uzaklarda bulunan Türklerin menşelerini ortaya koymak imkanlarını bize verecektir.

¹²⁶ Ahmet Şahin Ak, **a.g.e.** , s: 35

Bu düşüncelerim gün geçtikçe bende daha çok kökleşmektedir. Şu risaleye ilave ettiğim pentatonizm yayılış haritası ile Tarih Kurumunun çıkarmış olduğu kitaptaki Türklerin yayılış haritası karşılaştırılırsa aradaki ayrılığa şaşmamak elden gelmez. Bu da gösterir ki halk türküleri bu güne kadar herkes tarafından ihmal olunmuş en belîğ tarih vesikalarındır.¹²⁷

Pentatoniğin Asya'dan garbe ve öteki kıtalara doğru nasıl yayılış olduğunu tarihten önceki göçlerle izaha imkan bulunduğu gibi, bir takım geçişlerin de sonraki çağlara – mesela Hunların Hunların Avrupa'ya geçiş asırlarına – düşmüş olması mümkündür.¹²⁸

Bu sistem, Bering Boğazı kanalı ile, Eskimo, Aztek, İnka müziğini, sistem, melodi ve enstrüman açısından etkilemiştir. Sayın Adnan Saygun “Beşsesli Müzik Türkün Müzikindeki damgasıdır.” diyerek, bütün dünyaya orijin bir hakikatı ilan etmiştir ki, Beşsesli Türk Müzikisi sistemi kaynağını Orta Asya Türkünde bulmakta ve dünya ülkelerine Türk karakterini yaymaktadır. Bu gün ilk defa huzurunuzda bu özellikleri gösteren bir Kırgız Türk aletini takdim etmek istiyorum. Kırgız KOMUZU. Üç telli bir pentatonik perdeli.¹²⁹

Bildiğimiz ud biçimindeki kısa saplı çalgının Tarih'in derinlikleri içinde ilk görüldüğü yer Batı Türkistan'ın doğu kesimidir. Oralarda elde edilmiş küçücük heykeller arasında, elinde bu türden bir çalgı tutan insan figürleri de bulunmaktadır. Bütün bu kalıntılar onun tek parça ağaçtan oyularak yapıldığını, yarım armut biçimindeki gövdenin kısa sapı ile ucunda burguluk bulunduğunu gösterir... İlk bulunduğu yerin hemen doğusuna düşen Doğu Türkistan'daki Kuçar Beyliği (M.Ö. 2.S.9. yy) ve onun doğu komşusu Koçığ Yurdu'nda (Tanrı sıradağları'nın doğu kesiminde Turfan bölgesi) müzik sanatının yüksek bir dereceye

¹²⁷ Feyzi Halıcı, a.g.e., s: 39 - 42

¹²⁸ Aktaran: Bela Bartok, Çev: Bülent Aksoy, **Küçük Asya'dan Türk Halk Müzikisi**, Pan Yayıncılık, Ekim, 1991, İstanbul – M. Ragıp Kösemihal (Gazimihal), **Türk Halk Müzikilerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi**, Numune Matbaası, İstanbul, 1936, s: 3-4

¹²⁹ Feyzi Halıcı, a.g.e., s: 39 - 42

ulaştığını ve oralarda türlü çalgıların kullanıldığını biliyoruz. Bunlar arasında, üzerinde durduğumuz ud benzeri çalgının da bulunduğunu sonraki yazılı kaynakları kayıtlarından öğreniyoruz. Bu sonraki kayıtlar dikkate alınır, Doğu Türkistan'da bu çalgıya "Pipa" veya "Kopuz" dendiği kabul edilebilir... M.S. 2.-4. yüzyıllarda Doğu Türkistan'dan kuzey Çin'e doğru yayılmış Türk topluluklarında bu çalgının bulunduğunu, eski Çin kaynaklarındaki "Hu-pu (Kopuz)" diye yazılmış adından biliyoruz... Bu çalgının boyu ' 30-35 cm. olur ve göğsü (yüzü) de yılan derisiyle kapatılır idi. 6.-9. yy'lardaki Gök-Türk kültürü çağında bu Pipanın 8-10 kadar değişik boyda tipi bulunduğu Çin kaynaklarında belirtilir. Çalgının giriş veya ipekten 4 teli bulunur, parmak veya tezene ile seslendirilirdi.¹³⁰

Eski Türklerde kopuzdan başka sazlar da vardı. Akınlarda, göçlerde, gezilerde bu sazları yanlarında taşıyan müzisyenlere büyük saygı gösterirlerdi. IX. ve XI. yüzyıllarda, yoğunlaşan göçlerle artan bu kültür akımı, Karadeniz'in kuzey ve güney yollarından Batıya doğru sürekli olarak taşınmış, eski Dünyanın kavimleri ile tanıştırmıştır.¹³¹

Bu dönemde kopuzun yanı sıra ıklığ denilen yaylı kopuz geliştirildi. İpek yolu kültürel etkileşimleri müzikte de yansımalarını artırdı. Adları ve yaptıkları, yazılı Çin kaynakları yolu ile günümüze kadar ulaşan ilk büyük Türk müzikçileri yetişip kalıcı etkinliklerde bulundu. Bunların en ünlülerinden biri olan Sucup Akari 560 lı yıllarda "12 perdeli Türk müziği ses sistemini kuramını" ve Türk müziği modlarını çığırılarını Çinli müzikçilere tanıttı, açıkladı ve sunduğu müziklerle örneklendirdi.*

Tümata

Bu dönemde, göçebe müzik kültürünün yerine yarı göçebe müzik kültürü egemen olmaya başladı.¹³²

¹³⁰ Ertan Özkaya, **a.g.e.** s:11

¹³¹ Ahmet Şahin Ak, **a.g.e.** , s: 37

¹³² Ahmet Şahin Ak, **a.g.e.** , s: 36

Bu dönemin bir diğer özelliği, Çin ve İran müzik kültürleriyle etkileşimdir ki, bunda ve diğer kültürlerle olan karşılıklı etkileşimde özellikle İpek Yolu etkin ve önemli bir rol oynamıştır. İpek Yolunun yalnızca ticaret yolu olmayıp insanlar arası iletişimi, insanların birbirlerini anlamalarını, tanımalarını, yakınlaşmalarını, aydınlanmalarını, sağlayan bir yol olma rolü de vardı. Dolayısıyla Türk müziklerinin sonraki kuşaklara aktarılmasında önemli bir işlevi olan ozanların, Hazar Denizinin güneyinden, Mezopotamya ve İran'dan Taklamakan Çölünün kuzey ye güneyi yoluyla Akdeniz'i Çin'e bağlayarak Si-Ngan-fu da son bulan İpek Yolunda, “gezginci ozan“ kimliğiyle, Türk kültür müziklerinin birbirleriyle etkileşiminde ve kaynaşmasında önemli rolü olmuştur. 7000 km. uzunluğunda bu yol boyunca insanlığın evrim ve uygarlık tarihi gizlidir.¹³³

2.3.1.1.a – Komşu Çin’de Müzik Kültürü

Milâttan çok önceki yıllarda Çin'e inen Türklerin oraya Millî raks ve musikilerini de birlikte götürüp tanıttıkları, yabancı kaynaklardan iktibasla Sayın Refik Ahmed Sevengil'in "Eski Türklerde Musiki" adlı yazısıyla, 1 Nisan 1950 tarih ve 26 no. ile Musiki mecmuasında neşredilmiştir.¹³⁴ (Ekler: Müzik Cd'si 16.parça)

Araştırmacılar, Çin'in eski geleneklerine bağlılığını gözönünde tutarak, bugünkü müziğine bakıp binlerce yıl önceki Çin'in müziği üzerine birtakım sanılara varmaya çalışıyorlar. Bilinen, bu ülkenin dört bin yıllık geçmişi boyunca çoğu kere, gelişmiş bir müziği olduğu, tapınak törenlerinde ve saraylarda müziğe yer verildiğidir. Çin toplumunda müziğin ne katta bir yeri olduğunu Confucius'un (M.Ö. 551- 478) müziğin toplumdaki önemine değinen sözlerini anlatıyor. Confucius, müziğin toplum yaşayışındaki önemine, müziği toplumsal eğitimin en

¹³³ Ahmet Şahin Ak, **a.g.e.**, s: 36

¹³⁴ Feyzi Halıcı, **a.g.e.**, s: 39

uygun aracı gören Eflâtun'dan (M.Ö. 400 sıraları) önce dokunmuştu. Sanıldığına göre, bu görüşünde Eflâtun, Confucius'un etkisindedir.¹³⁵

Çin ulusunun musikiyle olan ilişkisinin, dinsel inanç ile felsefi görüşünün oluşumundan bir sanat unsuru şeklinde yorumlanmıştır. İnsanın yapısal oluşumu olduğuna inanan Çin ulusu, bu yapısal oluşumunun, düşüncesinin, kalbinin ve ruhunun yapılanmasında, evrenin anlatımında, insanın ruhunda simgesel duygusudur.

Çin musikisinin oluşumuna ait en eski bulgular, öyküsel anlatımlardan kaynaklanan, gerçekleşmiş gibi olduğu farzedilen, 5000 yıl önceki bir olayla ortaya çıkmıştır. M.Ö. 2697-2597 yularında yaşadığı söylenen Hakan Hüang-Ti, hizmetkârlarından birine, aynı büyüklükte bambu kamışlarını kesip getirmesini buyurmuştur. Çin'in batısına doğru giden Hakan Huang-Ti'nin hizmetkârı kestiği bambu ağacının kamışlarının iki boğum arasında, aynı boyutlarda olarak keserek, bu kamışları üflediğinde "Hüang Çong" denilen sesi çıkartmıştır. Derler ki, insanoğlunun bir çalgıdan çıkarttığı ilk ses "Hüang Çong" sesidir. Keza bu ses, Çin musikisinin kaynağı sayılan "ana ses'tir. Hakan Hüyang Ti'rün gelen iki anka kuşu (oenix), bu sesin karşılığı olarak, 6 değişik sesle cevaplandırmıştır. Hizmetkâr anka kuşunun çıkardığı seslerin benzerlerini kestiği bambu dallarından üfleyerek armağan etmiştir. Hakan Hüyang Ti'nin hizmetkârının sunduğu armağana çok sevinmiş, onu ödüllendirerek, bu seslerin bir sisteme oturmasını, sarayındaki bilge kişilerden istemiştir. Bilge kişilerin istekleri üzerine, 11 bambu kamışını kesip, yeni sesler aramışlar ve seslerin sistematik düzene girmesine çalışmışlardır. 11 kamışın çıkardığı seslerde oktav'ın (sekizinci aralıktan gelen) ile kromatik sistemi bulan bilge kişiler bu düzene "12 hu" demişlerdir. Kromatik sistemi Çin ruhuna hitap edici bir düzene sokmaya çalışarak, seslerin yükselmelerine ve alçalmalarına göre daha derin toplu düzene sokarak 5 sesli bir sistem olan "Pentatonik" ses sistemi kurulmuştur.

¹³⁵ İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1996, s:13

Çin müziğinde kullanılan Pipa'nın 8-10 kadar değişik boyda. tipi bulunduğu Çin kaynaklarında belirtilmiştir. Çalgının kiriş veya ipekten dört teli bulunup, parmak veya tezene ile seslendirilir idi.

Kuzey Çin bu çalgıyı M.S. 2/3. yüzyıl arasında tanımıştır. Oranın yazılı kaynakları, onun adı "Pi-p'a" diye okunan iki işaretle tesbit etmişlerdir. İlk tanıtan kaynaklar, onun 90 cm boyunda olduğunu ve 4 teli bulunduğunu belirtirler.

Oldukça eskiden benimsenmiş bulunan Çin'de P'i-p'a, güney kesimde pek az, ama kuzey kesimde pek çok kullanılmıştır. Tarih boyunca onbeşi aşkın tipi olduğu bilinmektedir. Onlardan birkaçı şöyle sıralanabilir:

Ch'in-Han p'i-p'a : M.S. 3. 4. Yüzyıllarda kullanıldı. Buna "Hu-pu" (Kopuz)'da denilirdi.

Şe-p'i p'i-p'a : Bir zamanlar Kora'dan Kaşkar'a değin pek yaygın bir çalgı idi.

Ch'u-tse p'i-p'a : Çin'e 6. yüzyıl başlarında batıdan gelmiş yeni bir çalgıdır. Beş telli idi.

T'ang p'i-p'a : 7. 10. Yüzyıllarındaki T'ang sülalesi çağında yeni bir tip olarak ortaya çıktı. Yaklaşık 110 cm uzunluğunda idi ve yine dört teli bulunuyordu.

Çin'deki P'i-p'alar'da daha sonra tel sayısı 13'e kadar çıktı. İlk beşyüz yıl boyunca parmak çertmesiyle seslendirildi. T'ang sülalesi çağından başlayarak ise, tezene kullanıldı. Bilhassa bu ikinci devrede Kuzey Çin'de pek yaygın benimsendi ve şair musikicilerin elinden düşmedi. Halk arasındaki sanat faaliyetlerinde P'i-pa çok kullanıldı. Onu çalan P'i-pa'nın gövdesini oyluğuna yerleştirir ve sapını yukarı dikerek parmakla çerterek (veya tezene ile) seslendirirdi.

P'i-p'a Çin'de günümüzde de kullanılmaktadır. Tek parça ağaçtan yapılır. Boyu 50 cm'yi pek geçmez , sapında dört perde yeri, göğsünde de 6-13 perde eşiği vardır. İpekten dört tel bağlanır.

7. 8. yüzyıllar sırasında P'i-p'a, doğudaki Japonya'ya da götürüldü. Japonlar bu çalgıyı yaygın olarak benimsediler. Adı da Çin söyleyişine yakın olarak "Biwa" oldu. Günümüze 9. yy.'dan kalmış olduğu söylenen eski "Biwa", şimdi Japonya'da tarihi başkent Nara'daki Şasoin tapınağında bulunmaktadır."^{136*} no müziği

2.3.1.1.b- Komşu Hindistan'da Müzik Kültürü

“Hindistan”da musikinin varlığı, M.Ö. 1800 yıllarında Arilerin İndus ırmağına inerek İndus ovasına yerleştiklerinde Vedizm'i yaydıkları, bu arada Veda inancının dört kitabı olarak ortaya çıkarttıklarında musikiden yararlandıkları görülmektedir. M.Ö. XVI. y.y. da sankritçe yazılmış yapıtlardan musikinin varlığı saptanmaktadır. (Ekler: Müzik Cd'si 16.parça)

Veda kutsal kitaplarına göre, "Rig" denilen 1. kitabın bir çok bölümleri kaybolmuş olmalarına rağmen, ancak, bir bölümü günümüze kadar kalabilmiştir. Bu bölüm ise 1028 ilahiden oluşmuştur. Tanrı sevgisini anlatır. 2. kitap olarak "Sama", Tanrıya övgü içeren şarkıları ve ilahileri içermektedir. "Yajur" bölümü ise, kurban töreni ritüeli şeklindedir. Bu ritüel ilahileri kapsamaktadır. Son bölüm "Atarva" insanın varlığına değer vermektedir. İnsanın tanrılarla ve cennetle olan ilişkileri anlatılıp doğa öncesi oluştukları anlatılır. Yer yer söylenen ilahiler canlılık vermektedir.

.Hindistan musikisi ile ilgili en eski buluntular. M.Ö. I. yy'da Çounga ve Kaina hükümdar sülaleleri zamanındaki yazılı belgelerdeki musiki topluluğundan bahsetmiştir. Kaldı ki kazı çalışmalarından bilgilendiğimiz kazı verilerine göre, M.Ö. IV. yy son yarısında B.

¹³⁶ Canan Yaman, a.g.e. s: 3 -4

İskenderin Hindistan seferi sırasında, K.Hindistan'da ve Bakteria'da Hindistan'ın yerli ulusunun musikiyi sevdiklerine dair yazıtlar vardır.¹³⁷

Eskiliği bakımından Hint müziği Çinlilerinkinden hemen sonra gelir. Kimi kaynağa göre Hint müziği doruğuna, klasik Sanskrit edebiyatıyla birlikte, demektir ki M.S. dördüncü ile altıncı yüzyıllar arasında erişmiştir. On birinci yüzyıldan bu yana Müslümanlığın etkisiyle Arap ve Fars öğeleri Hint müziğine karışmaya başlamış, bununla birlikte bu müziğin kendine özgü nitelikleri yok olmamıştır.¹³⁸

Bazı kaynakların, M.Ö. IV-VI. y.y. larda arasında, sanskrit edebiyatının gelişmesinde paralel olarak gelişmiştir. M.S. IV. y.y. -XX. y.y. süren klasik çağın musikisinin en önemli özelliği, yalnızca insan sesi ile ilahilerin söylenmesinin yanısıra doğal sesin yanısıra yapay sesin uyması ve ilahinin müzikal gücünün verilmesi ile ses ve çalgıdan oluşmuştur. Ancak, yapay sesi çıkaran, çalgının insan sesi ile olan harmonisinin oluşmasıdır. Bu harmoniye dikkat edilmiştir. Bu harmoni ile insan sesinin gücünün daha etkili oluşu sağlanmıştır.

IX-XV. y.y. larda. Hindistan musikisinde bir çeşitleme görülmektedir. Bu çeşitleme bölgelere göre oluşmuştur. XI. y.y. İslamiyet'in Hindistan'ı etkilemesiyle. Hindistan musiki, çağının Arap ve İran musikilerinin etkileri altına girmiş, kendi öz musikisinin de niteliklerini sürdürmüştür.¹³⁹

8,5 asır Türk / Osmanlı hakimiyetinde kalmış olan Hindistan'ın kuzey bölgelerinde Osmanlı öncesi ve sonrası Türk mûsikîsinin tesirleri derin ve sürekli olmuştur. Osmanlı mûsikîsi repertuarına da girmiş olup notalarının üzerinde bestekâr adı yerine sadece "Acemlerin" veya "Hindlilerin" ibaresi bulunan eserler, İran ve Hint mûsikîcilerinin Osmanlı mûsikîsi tesirinde besteledikleridir.¹⁴⁰

¹³⁷ Ali Cengiz Üstüner, **a.g.e.** s: 28 - 29

¹³⁸ İlhan Mimaroglu, **a.g.e.** s: 15

¹³⁹ Ali Cengiz Üstüner, **a.g.e.** s: 29

¹⁴⁰ Çinuçen Tanrıkorur, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, Dergah Yayınları, İstanbul, Aralık 2003, s:42

XVIII. yy da Hindistan musikisi, yeni seslerle zenginleşmiş, kuzeyde ve güneyde iki ayrı ekol oluşmuş, kuzeydeki ekole “Hindustani” güneydeki ekole ise “Karnati” ekolü denilmiştir. “Hindustani” ekolü daha çok, prensiplere sadık kalan, başka sistemlere de açık olan bir üslup taşımaktadır. “Karnati” ekolü ise, sanskrit ekolüne bağlıdır. Hindistan musikisinde Gam yedi sistemde oluşmuştur. Yedi ses bir bütün oluşturdu. Bu yedi sesin Hindu dilinde notaların karşılıkları (Do / sa, re / ri, Mi / ga, Fa / dha Si/ ni) şeklindedir.¹⁴¹

Hint müziğinde doğaçtan çalışı yöneten ses dizileri, vardır. Raga'ların, Müslüman müziğindeki makamlarla birçok ortak yanları vardır. Raga kelimesi, "renk, duygu, ruh durumu" anlamlarına gelir. Hint müziğinde 132 tane raga vardır ve bunların her biri ya türlü mevsimlerde, ya da günün ayrı saatlerinde müzik yapmak için elverişli sayılmıştır. Kimi raga tanrıya tapma zamanı olan sabah saatleri için uygundur; kimi de eğlenme zamanı olan akşam saatleri için... Bunun gibi türlü mevsimlerde görülecek işler, ya da anlatılacak duygular için uygun sayılmış ragalar vardır. Her bir ragada bir ana nota (vadi), ikinci önemde bir nota (samavadi), daha az önemli yardımcı notalar (anuvadi), bir de kakışmalı nota (vivadi) vardır. Çoğu ragada ses dizilerinin inişiyile çıkışı birbirinden ayrılır. Bundan başka doğaçtan çalışı bir uyuma bağlamak için, türlü raga'larda belirli melodik biçimler de vardır.¹⁴²

Raga sisteminde bir yapıtın yansıtılışında melodilerin iki bölümü olduğu görülmektedir. İki bölümlü serbest ritme, doğaçlama söylenen ve çalınan melodiler şeklindedir. Son bölüm ise, daha canlılık içinde, ritm ve simetrik düzgünlük taşımaktadır. Raga'nın canlılığının, Arap ve İran ile ortak yönleri vardır.¹⁴³

Ritm ölçüsüne gelince, belirli toplamlar içinde bir araya gelmiş vuruşlardan kurulan ölçülere tala denir. Tala bölümlerini genellikle

¹⁴¹ Ali Cengiz Üstüner, **a.g.e.** s: 29

¹⁴² İlhan Mimaroglu, **a.g.e.** s: 15

¹⁴³ Ali Cengiz Üstüner, **a.g.e.** s: 29

cümle uzunlukları ve cümlelerin vuruşlara göre bölünüşleri koşullar. Başlıca Hint çalgıları, dört telli perdesiz bir ut diye tanıtılabileceğimiz tambura, perdeli telli çalgılar (vina ve sitar), ve tabla adı verilen bir türlü davuldur.¹⁴⁴

Perde telli çalgılardan "Vina" ve "Sitar", vurmali çalgılardan "talala" yalnızca Potara denilen yapıtlarda görülmektedir. "Potaralara" denilen bu şarkıların yazılı tekniğinde notalar birbirlerine karıştırılarak melodi zenginliği elde edilmiştir. Bu türdeki şarkılarda melodi akıcılığı vardır."Tala" denilen kalıplarla doğaçlama şekilde yapılmıştır.

Hint musikisinde telli, nefesli ve vurmali çalgılardan kurulu topluluklar oluşmuştur. Telli çalgılardan "Tata" denilen parmakların tellere dokunmasından "Luth", "Sitar" ve "arp". "Çaragi" denilen yayla çalınan telli arptır. Üflemeli çalgılarda ise "Murali" ve "Muy", flüt ve obuanın ilkel örnekleri kullanılmıştır. Bronzlar'dan yapılmış "Rana" ve "Coringa" Cor" ve vurma çalgılardan çok türde olup. yüze yakın çeşitleri vardır. Bunların içinde "Mathala", (davul anlarak) "Nakkerâ", "Simbol" ve "Ghana". "Crotel" denilen vurma çalgılar kullanılmıştır. Ayrıca "Kinneri" denilen üzerinde resim ve oymaların olduğu tokmakla çalınmaktadır.¹⁴⁵

Hint (sic) udu; bu çalgı lavtaya benzer daha önce gördüğümüz iki oktavlık büyük sistemin bütün sesleri bu çalgı üzerinde gösterilmiştir. Bu beş telli çalgıyı Hintliler icat etmişlerdir; çalgının her açık telinin perdesi bir üstündeki telin perdesinin dörtte üçüne eşittir; yani teller beşlilere göre akort edilir; teller çift bağlanır, dolayısıyla, sazende sazını çalarken tellerden biri kopsa bile çalmaya devam edebilir.

2.3.1.2.Uygurlar Döneminde Müzik Kültürü

¹⁴⁴ İlhan Mimaroglu, a.g.e. s: 16

¹⁴⁵ Ali Cengiz Üstüner, a.g.e. s: 30

Uygur Türklerinin Hun Türklerinin devamı olduğu Eski Tong Sülalesi Yılnamesinde: “Uygurların atasının Hunların evlatları olduğu ifade edilmiştir.[...]

Uygurlar Tanrı dağları, Karakurum, Altındağ vadilerinde yaşarlarken müzik aletleri ve icra ettikleri müzikleri çevreye yaymaya başlamışlardır. Çin’le alışverişleri olmuştur.

Uygurlar atların kişnemesinde, develerin bağırmasında, köpeklerin ve yabani hayvanların ulumasında, davarın ve koyunların melemesinde, kuşların cıvıltısında ve küçük çocukların ağlamasında hep aynı sesi duyuyorlardı: köç, köç (göç)... Her konakta aynı ses yine duyuluyordu. En sonunda Beş-balık'ın bulunduğu ovaya geldiler ve orada Beş-balık'ı bina ettiler ... beş kısımdan ibaretti ve Beş-balık adını verdiler. Zamanla tek ve geniş bir mekân oldu. O devirden beri beylerine idikut denir ve bu uğursuz ailenin ağacının tasviri duvarların üzerinde durur.¹⁴⁶

Uygurlar döneminde müzik, Göktürkler dönemine göre her bakımdan çok daha gelişmiş, çok daha çeşitlenip zenginleşmiş olarak devlet, toplum ve birey yaşamının, din ve devlet törenlerinin, bayram, şölen ve eğlencelerin ve günlük yaşayışının vazgeçilmez öğelerinden biri haline gelmiştir.

Uygurların hayatı, yerleşik yaşama biçimine dayandığından Uygurlar, öteki göçebe Türk topluluklarına göre daha uygar; kültür, sanat ve müzikte onlardan daha ileriydiler.¹⁴⁷

Uygurlar döneminde Türk müziği, kent, kasaba, köy biçimindeki yerleşime ve yüksek, orta, alt tabaka biçimindeki katmanlaşmaya dayalı bireysel, toplumsal, kültüre ve ekonomik gelişme ve farklılaşmayla bağıntılı olarak ilk kez "saray müziği"- "halk müziği"- "kent müziği"- "köy (kır) müziği" biçiminde ayrılaşmaya ve türleşmeye başladı

¹⁴⁶ Emel Esin, **a.g.e.** , s: 66

¹⁴⁷ Ahmet Şahin Ak, **a.g.e.** , s: 37

"637'de (Batı Türk devrinde) yapılan iki Budacı mabedi gezen Wang-yen-te 'şunu da ilave eder:

Şehirde pek çok kuleler ve bahçeler vardı... Uygurlar çok mahirdir. Altın, gümüş, demir kaplar yaparlar. Yeşim taşını da oymalarla süslerler, erkekler ata biner ve ok atar. Kadınların başında cilalı horozlar vardır. Pi-pa (kopuz) ve a 25 telli Kong-chou çalarlar. Gezerken ellerinde musiki aleti taşırlar.¹⁴⁸

Uygurlar döneminde Türk müziği ses sistemi beş perdeli (pentatonik) ezgiler yönünden zenginleşti ve onunla birlikte "altı perdelilik" ve "yedi perdelilik" de gelişimini sürdürerek 7-8 perdeli modal müzik aşamasında ileri bir düzeye ulaştı..

Uygurlar döneminde, doğaçlama yöntemi etkinliğini korumakla birlikte, besteleme yöntemi de hızla ağırlık kazanmaya başladı. Belirli ilke, kural, kalıp, yöntem ve tekniklere bağlı müzik yapma ve yaratma anlayışı benimseniyor ve yaygınlaşıyordu. Yalnız ustanın ağzından-elinden işitip görerek değil, aynı zamanda yazıp okuyarak da müzik yapma yöntemi öğrenilip uygulanıyordu. Bunu Uygur çalgıcılarının müzik yazısından (yada notasından) çaldıklarına ilişkin sağlam ve inanılır bir gözlemin Tansuk-name'de yer almasından anlıyoruz. Böylece Türkler, tarihlerinde bilindiği kadarıyla ilk kez sınırlı da olsa "yazıya dayalı müzik yapma" aşamasına gelmiş oluyorlardı.

Uygurlar, özellikle ticaret dolayısıyla İran ve Hint halklarıyla da sıkı ilişkilerde bulunuyorlardı. Bu ilişkiler çerçevesinde Türk müziği ile Hint ve İran müziklerinin birbirlerinden etkilenmiş olmaları doğaldır.

Uygurlar döneminde Türk müziği çeşitli iç ve dış dinamikler ve etkileşimler sonucunda çok yönlü ve kapsamlı bir gelişme göstermişti. Uygur devleti dağılınca bu yetenekli Türklerin müzik mirası, yeni egemenlik kuran Moğollarla batıya ve İslâm dünyasına geçip yayılma sürecine girdi.

¹⁴⁸ Emel Esin, **a.g.e.** , s: 67

2.3.2. İslamiyetin Kabulunun Türk Müziğine Etkisi

Günün birinde, Arap çöllerinden kopup gelen ve “Allah’ın Atlıları” adı verilen insanlar eski dünyaya saldırdılar. Kimi kentler onlara direnmeye çalıştı, ama boşuna; büyük bir bölümü teslim oldu; tarihçi Baladhuri’nin anlattığına göre, bunların arasında psikoposu tarafından teslim edilen Gazze kenti de vardı. Bunlar alışılmış istilscılardan değildi,(her ne kadar, açgözlülüğün her türlüünden kendilerini hiçbir zaman alıkoyamasalar da) fethedip yağmalama açlığı içinde değillerdi: Beraberlerinde bir iman getiriyorlardı; Muhammed Peygamberin imanıydı bu; ve kendini inananların babası, Tanrı’nın dostu İbrahim’in imanını andırır biçimde ortaya koyuyordu. O imanın düzeltilmesi gerekiyordu, çünkü Yahudiler ve Hristiyanlar onu saptırmışlar, Musa’ya ve İsa’ya gönderilen özgün Tevrat ve İncil’deki gerçekleri gözlerden saklamışlar ya da bozmuşlardı.¹⁴⁹

Hicretin ilk yüzyılında, diğer Orta Asyalılarla birlikte Arapların fütuhatına karşı koyan Türkler, 750'den sonra İslamiyet’e ilgi gösterdiler. Bu ilginin ilk sebebi, Türkistan’ı istila eden Çin’e karşı Türklerin Orta Asya Müslümanlarından yardım görmesi oldu.[...]

Zor icra edilmemesine rağmen yine de İslamiyet Orta Asya’da yayıldı. Bunun başlıca sebeplerinden biri, İslamiyet’in getirdiği yeni cemiyet düzeniydi, İslamiyet sınıf farklarını ve rahipliği kaldırmaktaydı. Rahip olmayan veya yüksek sınıflara mensup bulunmayan ve böylece Orta Asya cemiyet düzeninde mağdur kalan kimse, İslami bir cemiyete girmekle diğer Müslümanlarla eş hak sahibi olmaktaydı. İslamiyet’in tebaaları arasında yayıldığını gören Orta Asyalı hükümdarların, yeni Müslümanlara zulmettiği tarihlerde tekrar edilir.

¹⁴⁹ Fernand Braudel, *a. g. e.*, s: 159

Müslüman olan Türkler de çoğunlukla İslâmiyeti serbestçe gösterebilecekleri illere hicret ediyorlardı. İslam âleminin en ünlü filozoflarından Muhammed Tarha el-Farâbî el-Türkî (ölümü 950), bir Türk alpinin oğlu olarak, Sütkend etrafına muhacir olan bir Müslüman Oğuz-Karluk muhitinde doğmuştu.

X. yüzyıl ortasında Türk'ün adını taşıyan efsanevi alp, Alp Er Tunga (Farsçada adı Efrasiyab) soyundan bilinen, muhtemelen Kök Türk kağanlarının soyundan gelen “Türk hakanları” da İslâmiyeti kabul etti.¹⁵⁰

Türk mûsikîsini -Türk edebiyatı için olduğu gibi- İslâmdan önce Türk mûsikîsi ve İslâmî dönem Türk mûsikîsi olarak iki büyük tarih diliminde incelemek mümkündür. Nitekim, Alplar devrini terennüm eden, Altay Türkleri'nin kam, Kırgızlar'ın baksı, Tonguzlar'ın şaman, Yakutlar'ın oyun, Oğuzlar'ın ozan dediği büyücü veya şair-çalgıcılarla ordunun başarı ve kahramanlıklarını öven kopuzcular, bir yandan, ata unvanlı dervişlerle âşık unvanlı saz şairlerini müjdelerken, bir yandan da Farâbî, Urmiyeli Safiyüddin, Şîrazlı Kutbuddin ve Merâgalı Abdülkâdir gibi devlerin temelini atacağı muhteşem bir mûsikînin zeminini hazırlıyorlardı.

Türklerin İslâmiyet'i kabulü yaklaşık IX. yüzyılın sonlarına rastlar. İslâmiyet'ten önce büyük göçlerle Batıya taşınan bu eski kültür, oralarda bulunan kültürlerle kaynaşmış ve değişik musikî türlerinin doğmasına neden olmuştur.¹⁵¹

İslamiyete girdikleri yıllardan itibaren Türklerin kendi sazlarının anayapısını bozmadan tür ve sistemlerin geliştirerek onları adeta Müslümanlaştırıp başarı ile kullanmağa devam ettiklerini görüyoruz. Bu dini değişiklik sırasında kültür vasıtalarından bazılarının kısmen de olsa başka bir kültüre tabi olmaları düşünülürken onlar İslamiyetle birlikte ve

¹⁵⁰ Emel Esin, **a.g.e.**, s: 292- 295

¹⁵¹ Ahmet Şahin Ak, **a.g.e.**, s: 38

sonraki tarihlerde başka toplumları da kendi kültür sahalarına almışlardır.¹⁵²

2.3.2.1. Karahanlılar Döneminde Müzik Kültürü

Müslüman Arap ordularının, 751 yılında, Talas'da Çin ordusuna karşı kazandığı zaferden sonra, Orta Asya İslâmiyet' le tanışır. Türkler de bu yeni dine ilgisiz kalmazlar ve kitleler halinde müslümanlığı kabul etmeye başlarlar. Ne zaman ki 920 yılında Karahanlı Hükümdarı Satuk Buğra 200. 000 çadırılık bir kitle ile Şamanizm' i terkederek, İslâmiyeti kabulüyle, devletin düşüncesi, edebiyatı, musikîsi ve diğer değerleri de bu dinin kalıpları içinde şekillenecektir.

Yalnız İslam inancı değil, kültürü, düşüncesi, tasavvufu, edebiyatı da Orta Asya'ya yayıldı. Bu sanat ve kültürün değişiminden ve gelişiminden Türkler ve İranlılar büyük ölçüde yararlandılar. Uygurlar zamanında da Maniheizm ve Budist şiir ve ilahiler var ise de bunlar "Na'at", "Salat", "Kaside", "Medhiye"... formlarıyla çeşitlenince bunların bestelenmesiyle musiki form sayısı da aynı isimlerle artmıştır. Minareden duyulan ezan, camide dinlenen Kur'an tilaveti (Makamlı ve tecvidli okuyuş) makam ve prozodi bilgilerinin bilinçli olarak gelişmesine yol açmıştır. Dini şiirlerin yanı sıra edebi değeri olan duygusal aşk şiirlerinin, murabba'ların bestelenmesiyle de sanat musikisinin ilk örnekleri, İslam ve edebiyatını, şiir formlarını kabul eden Karahanlılardan itibaren ortaya çıkmıştır.¹⁵³

Fuat Köprülü' ye göre 10. yüzyılda, Türk topluluklarının İslamiyet ile tanışmasında en önemli etken Buhara ve Semerkand'da, eskiden Şamanist iken, daha sonra Müslüman olan rahiplerdir. Korkut Ata, Çoban Ata ve Arslan Baba gibi isimlerle bilinen bu rahipler, Şamanist

¹⁵² ? Türk Musikisinin Dünü, Bugünü, Yarını

¹⁵³ Aktaran: www.izedebiyat.com > İnceleme > Tasavvuf > Salih Zeki Çavdaroğlu , **Türk Tasavvuf Musikisinin Oluşum Süreci ve İcra Mekânları Olan Tekkeler**, 25 Temmuz 2009-
www.musikidostları.com, "Türk Sanat Musikisi Tarihi",

ritüelden, İslam'a aktarıp toplum içinde okudukları ilâhiler, gelecekte haber verme ve hastalıkları tedavi etmeleriyle yeni dinin yayılmasında öncü olmuşlardır. Daha sonraki yıllarda imparatorluk düzeyinde oluşacak Selçuklu ve Osmanlı Devletleri'nin bütün kültür, sanat, edebiyat, dil vd. fikir hareketlerinin alt yapıları Karahanlılar döneminde inşa edilir. Mesela Yusuf Has Hacip'in "Kutadgu—Bilig'i, Kaşgarlı Mahmud'un "Divanü lugati't-Türk"ü, Ahmed Yesevi'nin "Divan-ı Hikmet"i, İmam-ı Ebü'l-Fütuh Abdülgafur'un "Tarih-i Kaşgar"ı, Edip Ahmed'in "Atabetül Hakayık"ı İslam sonrası Türk kültürünün yol haritaları olacaktır.¹⁵⁴

Bu dönemde Türk müziği İslâmî anlayış doğrultusunda yeniden düzenlenmeye, Türk müziğinin hiyerarşik düzeni yeniden yapılanmaya ve özellikle başta Türk dinî musikîsi dalında olmak üzere yeni türler, çeşitler ve biçimler belirmeye başladı.

İlkin mescit ve camilerde, sonraları bunların yanı sıra medreselerde yapılan eğitim ve uygulamalarla birlikte Türk dinî müziği İslâmî karakter taşımaya ve geleneksel Türk sanat müziğinin inançsal iki dalından birincisini oluşturan "Türk cami müziğinin" ilk örnekleri ortaya çıkmaya başladı. 12. yüzyılda Hoca Ahmet Yesevî Türklerin eski kamlık ve köklü ozanlık geleneğine dayanan müzik ve dansına tasavvuf yolunu açar. Bunu oluşturan tekke edebiyatıyla birlikte yavaş yavaş kendini göstermeye başlayan ve inançsal dalın ikincisini oluşturan "tekke müziği"nin ilk örneklerinin ortaya çıkmaya başlayışı izledi.

Karahanlılar döneminde Türk askerî müziği, yavaş yavaş "tuğ müziği"nden "tabl müziği"ne ve tuğ takımı, tablhaneye dönüşmeye başladı. Özellikle sanat amaçlı müzikler makamsal niteliğe bürünmeye yüz tuttu.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Aktaran: www.izedebiyat.com > İnceleme > Tasavvuf > Salih Zeki Çavdaroğlu , **Türk Tasavvuf Musikîsinin Oluşum Süreci ve İcra Mekânları Olan Tekkeler**, 25 Temmuz 2009- Yalçın ÇETİNKAYA,"Osmanlı Musikîsi,İslâm Musikî Sanatının Bir Devamıdır",Yeni Şafak Gazetesi,25 Kasım 2000

¹⁵⁵ Emel Esin, **a.g.e.** , s: 39

Türk halk müziği kendi doğal ortamında kendi yolunda yürürken Türk sanat müzikisi, ilk Türk müzik kuramcısı Farabi'nin 10.yüzyılda "Horasan tanburu" üzerine anlattığı, bir sekizlinin 17 aralığa bölündüğü ve ilk sesin sekizlisi ile birlikte 18 perdeden oluştuğu, geleneksel Türk müziği ses sistemi üzerine temellenerek gelişmeye koyuldu. Bu sistemin iskeleti ise yarım perdesiz pentatonik diziydi ve kökü İlk Çağ Hunlarına dayanıyordu.

Türk musikisinin kaynaklarına eğilirken, bilimsel araştırmalara, bu araştırmaları yapanların hayatına ve yazdıkları eserlere göz atmak gerekecektir. Çünkü ses sanatımızın yüzyıllarca işlenerek gelişmesine, matematiksel ve fiziksel kurallarla örülmüş sağlam temellere oturtulmasına bu insanlar yardımcı olmuştur. Bu ilim adamlarının başında ünlü Türk filozofu Farabi gelir.

2.3.2.1.a- Farabi (Ebu Nasr Muhammed 870 – 950)

Türkistan'da eski bir yerleşim merkezi olan Farabda (Otrar) doğdu. Filozof, bilgin ve sanatkâr olarak yaşadığı yıllarda bugün tanındığı kadar tanınmamıştı. Ebu Nasır Fârâbî Aristo'nun bütün eserlerini açıkladığı ve incelediği için "Üstad-ı Sani, Hâce-i Sani gibi sıfatlar almıştır. Batı kaynaklarında adı "Alphar-bius" veya "Alpharabi" olarak geçer.

Eski Yunan filozof ve ilim adamlarının eserlerinin Arapça'ya çevrilerek öğrenilmesi Fârâbî ile başlamıştır denilebilir.

Musikideki önemi, Doğu Musikisinin nazariyatı ile ilgili, Kindi'den sonra ilk önemli eseri, yazmış olmasındandır. Musiki ile astroloji arasındaki ilgiyi reddetmiş ve Kindi'nin kurup geliştirdiği okulun ilerlemesine katkıda bulunmuştur.

“Kitabü’l Musiki ü’l-Kebir” (Büyük Musiki Kitabı) adındaki eseri biri sekiz diğeri dört bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde musiki tesirlerini anlattıktan sonra ikinci bölümde kendisinden önceki musikişinasların ileri sürmüş oldukları fikirleri eleştirir. Bu kitabı ve “El Methal Fi’l Musiki” adındaki kitapları Aristo ile eski Anadolu filozofları, özellikle Pythagoras'ın görüşlerini yansırı Fârâbî, el-Mochal'de musikî teorisine ait çalışmaların yetersizliğine dair meseleleri ortaya koymaktadır.

Ud 10.yüzyıla değın 4 telli kullanıldı. Türkler İslami benimsedikten sonra, kendilerinde eskilerden beri bulunan pek çok kültür unsurunun adını, belki de yeni girdikleri İslam çevresinde uyum sağlamak amacıyla, değıştirdiler... İşte bu tutum içinde, kendilerinin pek eskilerden beri kullana geldikleri çalgının adı da "ud" oldu... 9. yy'da büyük feylesof ve bilgin Ebu Nasr Farabi (874-950), musiki nazariyatı alanındaki değıerli kitabında udu incelemelerinin temel çalgısı tuttuğı gibi, onu geliştirme yolunda da çalışmalar yaptı. Uda 5. teli de çekerek ses alanını genişletti. 11. yüzyılın ikinci yarısında ilk Türkoloğumuz Kaşgarlı Mahmud Beğ, "Kotuz" sözünü Arapça El-Ud sözü ile karşılar.¹⁵⁶

Ud ve kanunun Fârâbî tarafından icat edildiğı ileri sürülmekle beraber doğruluğunu kanıtlayacak bir belge yoktur. Belki de ud üzerinde yeni düzenlemeler yapmıştır. Çünkü ud hakkında Kindî, Fârâbî'den önce bilgi vermiştir. (Bu konu ile ilgili Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in bir belgesi vardır.)¹⁵⁷

2.3.2.2. Selçuklular Döneminde Müzik Kültürü

¹⁵⁶ Ertan Özkaya, a.g.e. s: 11 - 12

¹⁵⁷ Aktaran: Ahmet Şahin Ak, a.g.e. , s: 43 – 44 – Dr. Mehmet Nazmi Özalp, a.g.e, s: 120

Selçukluların saltanatı devrinde (1084-1299) başkent Konya'da musiki ve musikişinaslara çok itibar ediliyordu; bununla beraber bu devirde raġbette olan musiki aletleri hakkında bizi aydınlatacak herhangi bir eser günümüze intikal etmemiştir.¹⁵⁸

Selçuklulardan itibaren müzik, daha sonraları iyice belirginleşecek olan yapılanmasını oluşturarak varlığını sürdürdü.¹⁵⁹

Selçuklularla birlikte Türk müzik kültürü aynı sınırlar içinde Fars ve Arap müzik kültürleri ile birlikte oldu, etkileşti ve giderek kaynaştı.

Anadolu Selçuklu Devleti'nde Arapça, din, hukuk ve bilim dili; Farşça ise, 73 idari yönetimin, sarayın, edebiyatın, özellikle de şiirin dili oldu. Devlet örgütlenmesi ve askeriye de İran modeline uygun olarak oluştu.

Selçuklu Devleti İran'da kurulduğunda, İran ve Arap kültürü ile tanışmıştı. İran, İslam ülkeleri içinde Türklerden başka kendi kültürel özelliklerini korumasını bilmiş bir ülkeydi (ya da halktı diyelim), halbuki, Mısır, Moritanya (Fas-Tunus-Cezayir), Irak, Suriye ve Filistin zayıf yapıları nedeniyle 7. yüzyıldan itibaren Arap-İslam kültürü içinde erimişlerdi. Oysa İranlılar (Farşlar) İslamiyet'i alırken, geleneksel kültürünü yok etmedi. İslamiyet'i kendilerine uydurdular. Fars kültürü içinde dil ve edebiyat çok güçlüydü. İkinci olarak, İran dinleri (Zerdüş, Maniheizm) toplum içinde çok etkiliydi. Üçüncüsü, yönetim ve askerlik işlerinde ustaydılar. İşte bu öğeler; dil, edebiyatın, yönetim ve askerlik Selçuklular kanalıyla Anadolu'ya taşındı, Selçukluların Anadolu'ya getirdikleri ikinci kültür, değişime uğramış Türk kültürüydü. Üçüncüsü, İslamiyet ve Arap kültürü. Bundan aşka Anadolu'da var olan kültür de, şöyle ya da böyle Selçukluları etkiledi. Ama aslolan (o yıllarda) Türk, Arap ve Acem (Fars) kültürüydü ve Selçuklu Devleti bu temel üzerinde kuruldu. Yönetenler isim ve Fars-Arap etkisine girerken, halk (göçebe-

¹⁵⁸ Ertan Özkaya, **a.g.e.** s: 12

¹⁵⁹ Ahmet Şahin Ak, **a.g.e.** , s: 41

köylüler) az çok İslamlaşmış eski geleneklerini sürdürdü. İran'da kalan Selçukluların bir kısmı Moğol akınları sonucu Anadolu'ya geldi. Geri kalan, İran kültürünün etkisi altında kalarak İranlaştı.¹⁶⁰

Fars dilinin Anadolu Selçuklularında ne kadar etkili olduğunu bir atasözü çok güzel anlatır. "Türkün köpeği kente vardığında Farşça havlar." Selçuklular edebiyatta (şiirde) Farsçayı kullanınca, Türkçe, sanat dili olmaktan çıkar. Sadece halk arasında konuşma dili, sözlü edebiyat (şiir-destan) dili olarak varlığını sürdürür. Ta ki Cumhuriyet kuruluncaya kadar. Farsçaya gelince, Selçuklu Devleti'nde uzun süre resmi dil olarak yaşadıktan sonra Osmanlılarda Arapça ile karışarak - karıştırılarak- Osmanlıca denilen Arapça-Farsça-Türkçe karışımı dilin bir parçası halinde Cumhuriyet'e kadar varlığını sürdürdü.¹⁶¹

2.3.2.2. a –İran Müzik Kültürü

İran adı bir zamanlar bu bölgede yaşamış olan Arilerden gelmektedir.¹⁶²

Musiki, uçsuz bucaksız İran ülkesinin, kökleri geçmiş yüzyıllara uzanan millî ve kültürel kimliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bir takım kabartmaların, heykellerin ve hatta milattan önce 8. yüzyıla tarihlenen başka antik eserlerin varlığı bu topraklarda çok eski zamanlardan beri musikinin yaygın olduğunun göstergesidir. M.Ö. 3500 yılına ait olan ve üzerinde birkaç çalgıcı ve okuyucunun tasviri bulunan "Çağâmîş" mührü bu belgelerden birisidir. Bu tasvirde görülen ve çalınmadan önce akort edilmesi gereken "çeng aleti, İranlıların bu tarihten önce bile, musikiyle geniş ölçüde tanıştıklarını açıkça göstermektedir.¹⁶³

¹⁶⁰ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.** , s: 140 - 143

¹⁶¹ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.** , s: 2 - 3

¹⁶² www.musikidergisi.net Geleneksel İran Müzik Tarihine Genel Bakış, Şeyma Ersoy/ İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü Doktora Öğrencisi

¹⁶³ www.irankulturevi.com/turkce/muzik.htm , **İran Müziği Üzerine**

İran’da musikinın yaygınlaşması ve gelişmesi, zaman içinde kimi iniş çıkışlarla karşılaşmışsa da, genellikle İranlıların toplumsal hayat alanında güçlü ve renkli bir varlığa sahip olmuş; hatta İslam sonrası İran’da da hayatını devam ettirmiştir. İslam fıkıhçıları, sağlıklı ve ruhu arıtan bir musikinın haramlığı konusunda fetva vermemiş, hatta musikinın özel bir türüne (dini musiki) ilgi göstermişlerdir. Bu tür nağmeler, dini münasebetlerle (İslami sevinçler ve yaslar) ilgilidir ve ağıt yakma, göğüs dövme, ravza okuma ve (trajik operaya benzeyen ve genellikle İmam Hüseyin’in yası için yapılan ta’ziye gibi şekillerde ortaya çıkar.¹⁶⁴

İran müzik tarihinde, Pers müziği ile ilgili en önemli belge Sasani hanedanlığına dayanmaktadır.(MS 224- 651) Persler, müzisyenlerin imparatorluk sarayında önemli makamlarda bulunduğu yüksek bir müzik kültürüne sahiptirler.¹⁶⁵

Musiki Kaçarlılar döneminde bir düzene kavuşmuş, pek çok İranlı musiki bilgini, çeşitli etnik kökenlerden olmakla birlikte, musiki konusuna hakim olarak onu yaymışlardır. İran’da musiki eğitimi, öteki kadim kültürlerde olduğu gibi daha çok şifahi olarak, birebir gerçekleşmiştir. Bugün bazı müzisyenler Avrupa nota sistemini kullanıyor olsalar da, asıl musiki öğretimi yöntemi eskiden olduğu gibi bugün de yine şifahi ve birebirdir. Özgün İran musikisi günümüzde, özel bir şöhrete ve değere sahiptir.¹⁶⁶

Pers imparatorluğunun Araplar tarafından fethedilmesi 642 yılında başlanmış ve İran kökenli imparatorluklarla daha büyük olan İslam imparatorluğu ile iç içe geçmesi son bulmuştur. İran (Pers) klasik müziği, şehir ve saray müziği anlayışlarından doğarak gelişmiştir.

Abbasi hanedanlığının hüküm sürmesi (750 -804) ve halifeliğin Şam’dan Bağdat’a taşınması ile birlikte, Perslerin politik ve kültürel etkileri baskın hale gelmiştir.

Araplar Pers kültürüne çok yüksek değer vermişler ve kısa sürede Pers müzisyenler ve müzik bilimcileri Müslüman aleminde söz sahibi olmuşlardır. Bu isimlerden en önemlileri arasında İbrahim El – Mesli (742 -804) ve oğlu İshak –El Mesli (767-804),

¹⁶⁴ www.irankulturevi.com/turkce/muzik.htm , İran Müziği Üzerine

¹⁶⁵ www.musikidergisi.net , a. g. e.

¹⁶⁶ www.irankulturevi.com/turkce/muzik.htm , a. g. e.

Muhammed Rıza(ö. 923) ve El- Farabi (ö.950) sayılabilir. El Farabi müzikbilimciler arasında en tanınanı olmuştur. Meşhur Kitab-ül Musiki El Kebir (Müzik Üzerine Büyük Kitap) kitabı müzik çalgıcıları ve perde farklılıkları makamlar, gamlar ve ritmik döngüler konuları ile ilgili görüşler içermektedir. El- Farabi'nin araştırmaları, İbn-i Sina (ö. 1037)tarafından da benimsenmiştir.

Bu araştırmaların, Yunanlılar tarafından ortaya atılmış teorilerden yola çıkarak geliştirildiği söylenmektedir. İbn-i Sina makam ve ritmik döngüleri irdelemenin yanı sıra armonik uyum ve uyumsuzluk fikrini ve müziğin tedavi edici etkilerini göz önüne almıştır. Özellikle İbn_i Sina'nın tanımladığı 12 makam ismi, İbn-i Sina zamanında düşünülen makam düzenlerinin birebir aynısı olmasalar da halen çağdaş Pers klasik müziği makamları arasında bulunmaktadır. Bunlar; rehavi, hüseyini, rast, buselik, zengüle, uşşak, hicazi, eviç, isfahan, neva, büzürk ve mukhelif olarak isimlendirilmiştir.

Günümüz İran'ında genel olarak dört tür musikiyle karşılaşırız.

1. Çeşitli bölgelerin musikisi (Makamlı musiki)
2. Makamlı-dizili musiki.
3. Karışık musiki (İran musikisi ile batı musikisinden yararlanarak)
4. Klasik batı müziği. (Uluslararası musiki başlığı altında, klasikten moderne kadar.)’’

Genellikle pek çok İran musiki aleti aynı şekil ve isimle Arap ülkelerinde ve Türkiye’de yaygındır. Ancak her ülkede çalınış tarzları farklıdır. Telli-mızraplı İran çalgıları arasında “tar ve setar” seçkin bir konuma sahiptir. (Tar, ip ve tel anlamındadır, setar, üç telli demektir). Tar ve setar, işaret parmağının tırnağıyla çalınır ve yumuşak bir sesi vardır. Tar gönül alıcı ve uhrevi bir sese sahiptir; yalnızlık anları için en iyi İran sazı sayılır.¹⁶⁷

İran geleneksel müziğinde kullanılan çalgılar ise telli çalgılarda; tar, setar, dutar, tanbur, ud (barbat),kanun, kemençe, rebab, üflemeli çalgılarda; ney, vurmali çalgılarda; tombak(zarb)ve def olmak üzere ayrılmıştır.

¹⁶⁷ www.irankulturevi.com/turkce/muzik.htm , a. g. e.

Barbat kısa boyunlu armut şeklinde bir yapıya sahip, tarihi bir luttur. Teller bir köprü yardımıyla ses tahtasına yapıştırılmıştır. Boynun iki ucunda bulunsan kavisli şekilde mandallar sayesinde akort yapılmaktadır. Dörtlülerle akort edilen 4 ipek teli vardır. Perdeli bir çalgıdır. İki oktavlık bir sahada icra olanağı sağlar ve büyük bir mızrapla çalınır.

İran udu Mentеше'de icat edilmiştir. Ancak kimin tarafından yapıldığı bilinmemektedir. Barbatın ilk olarak İran'da görülmesi büyük ihtimalle 1. Şapur'un (İ.S. 241-272) saltanatı sırasındadır. Barbat daha sonra yerini yeni bir çeşidi olan ilk önce dört sonra beş ve çift bağırsak telli olan uda bırakmıştır. Bu iki çalgı yapıları itibariyle aynıdırlar. Barbat'ın kutusu ve klavyesi tek bir parça oyuk tahtadan; ud ise iki bölümden oluşur ve kutu daha yuvarlak bir şekilde olur. Şerit halindeki ağaç parçaların yapıştırılmasıyla şekillenmiştir. Barbat 10. yüzyıla kadar görülmüşse de İran minyatürlerinde uda oranla daha az görülmüştür.

Daha çok sarayda çalınmasına rastlanan uda aynı zamanda yalnız bir müzisyenin elinde de rastlanabilir.

2.3.2.2. b- Arap Müzik Kültürü

Arapların müzikal hayatına dair ilk bilgiler dünya İslam tarihinde önemli rol almalarından asırlar önce millatan sonra 6.yüzyıla dayanmaktadır.

Bu İslam öncesi devre kabaca öfke, gurur, arsızlık ve fanatizm anlamına gelen "cahiliye" dönemi denir. Bu dönemin sosyal örgütlenmesinde, kabile birliği ve dayanışması esas kuraldır.

Müzikal hayat hakkında bu döneme dair sunulan kaynakları geleneksel şiirler oluşturur.

Qaynak olarak adlandırılan cahiliye dönemi müziğinde bir şarkıcı ve ilaveten şarap ve diğer zevkleri sağlayan bir köle bulunurdu.¹⁶⁸

Cahiliye devrinin iki stilde şarkı söyleme şekillerinden birincisi bedevi göçebelirn basit stili ve diğeri yerleşik yaşayanların virtüözük ve sıra dışı stilleriydi.

Huda, göçebelerin stilini sembolize eden huda bedevilerinin deve adımlarını taklit eden ritmlerinden oluşuyordu.

Yerleşik yaşayan Qıyanların şiirlerinde ise ciddiyet, ün, gurur, kibir gibi konular işlenirdi.

Müzikte kullanılan sazlar ud, flüt ve elle çalınan perküsyonlardır.

Çoktanrılı dinlere inananlar, Hristiyan, Yahudi ve Fars sihirbazlarının yaşadığı bölgelerde köleler Fars'ı, Bizanslı, Mısırlı ve Etiyopyalılarından oluşuyordu.

Qıyan geleneği şarkıları ve göçebelerin aşk ve savaş şarkıları 7. yüzyılda İslâmın ilk dönemlerinde de devam etti.

Kutsal kitap Kuran'a göre müzik yasaktı.¹⁶⁹

İslamiyet öncesi Arabistan'da ise müzik büyüyle ilişkilendirilmiş, müzik sesinin güçlü ruhları çağırdığına ve insanlar ve diğer canlılar üzerinde muazzam etkileri olduğuna inanılmıştır. İslam tarihi boyunca, aslında "müzik" addedilmeyen tilavet, dinsel cemaat üyeleri üzerinde derin ruhani duygular uyandırmıştır. Benzer şekilde, seküler müziğin de kuşkuya yer bırakmayan dönüştürücü güçlere sahip olduğu düşüncesi kabul görmüş ve tensel çağrışımlara neden olduğu ve duygusal taşkınlığa ve hoşa gitmeyen davranışlara yol açabildiği için zaman zaman korku vermiş ve yasaklanmıştır. Ortaçağ İslam saraylarında şarkıcıların ve çalgıcıların, dinleyenler üzerinde karşı konulmaz bir duygusal etki yarattığı bilinmektedir. Ortaçağda Arapların müzik bilimi üzerine

¹⁶⁸ Habib Hassan Touma, **The Music of Arabs**, Kısaltılmış çev: Murat Rasim İnak, Amadeus Press, Portland- Oregon, 1996

¹⁶⁹ Habib Hassan Touma, **a.g.e.**

yazdıkları eserlerde zaman zaman müzik ile evrenin diğer veçheleri arasında organik bir bağ olduğundan söz edilmiştir. Antik Yunan'daki yazarlar gibi ortaçağ yazarları da elhos ya da Arapça söylenişiyle lethir olgusunu, yani müziğin ahlâki, kozmik ve tedavi edici etkisini sık sık tartışmışlardır. Ruhani çağrışımlara yol açan işitme duyusuna hitap eden müzik doğrudan doğruya, öte dünyaya ait üstün özelliklerle ve müzik sesine karşı seçik bir duyarlılıkla donanmış insan ruhuyla temel benzerliklere sahip kabul edilmiştir. İslami tasavvuf geleneklerinde de müzik bir ruhani aslanlık aracı olarak özel bir konum üstlenmiştir. Neredeyse bin yıldır pek çok mistik pratik, vecd ya da dinsel esrime deneyimi yaşatmak için müziği ve dansı kullanmaktadır.¹⁷⁰

“ İslam kültürü, hukuk, felsefe, bilim, siyaset, sanat ve eğitim gibi birey, aile ve toplum yaşamının bütününe kapsayan bir kültürdür. Kaynağını, doğruluğu tartışılmaz, salt, katışıksız Tanrı buyruğu ya da sözlerinden alır. Bu nedenle kesin otoriteye bağlıdır. İslam kültürüne yön veren Kur'an'dır. Hadisler de otoriteye dayanan aktarmacılık olup, Kur'an'ın uygulamasında ortaya çıkan sorunları çözmeye yardımcı olur. İslamın metodu aktarmacılıktır. Öğretildiği yer ise medreselerdi.¹⁷¹

Fakat bu yasalar okumalara göre değişiyordu. Kimine göre yasak olan diğerlerine göre değildi.

Hicazlı Araplar ve başkent Medineliler verimli bir müzik hayatına alışkındı.

İslamın ilk üç yüz yılında Arapça kelimeler şarkı sözlerinin haricinde enstrümanlar için de kullanılmaya başlandı.

Pers ve Bizans etkisinden etkilenen müzisyenler bunları Arap yarımadasına kendilerince uygulayarak tanıttılar. Bu şekilde yeni bir Hicaz ekolü geliştirilmiştir.

¹⁷⁰ A.J. Racy, **Arap Dünyasında Müzik , Tarab Kültürü ve Sanatı**, Çev: Serdar Aygün, Sanat ve Kuram, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007, s: 24 - 26

¹⁷¹ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.** , s: 63

Erken klasik Hicaz geleneği 8 ve 9. yüzyıllarda zirvesini yaşadı Bağdattaki yeni müzikal gelişmelerle 9. yüzyılın ikinci yarısında tekel pozisyonunu kaybetti.

Bağdatlı müzisyenler kendilerini klasik ve geleneksel müzikten azat ettiler. Ud sanatçısı İbrahim al Mahdinin etrafında toplandılar. Udi eserlerinde rahatlama ve reform temalarını işliyordu.

Klasik Hicaz söyleyişini köklerine götüren Pers etkileri bugünkü arap müziğinde de görölmektedir.

Bu dönemde müzik transkripsiyonları ve diğer önemlileri yazılı kaynaklar geliştirilmiştir. En orjinalleri ve 9, 10, 11 ve 12.yüzyıllarda yazılmış olan Al Kindi (Ö.876) al Farabi (ö.950, al- İsbahani (ö.967), İbn-i Sina (ö.1037), Şafi ad-Din al-Urmani (d.1294) nin eserleridir. Müzik teorisi üzerine yazılmış önemli kitap vardır.

9.yüzyılın başında geleneksel Arap müziği bir tarafta İbrahim Al-Mahdi takipçileri, diğer tarafta İshak al-Muwşili takipçileri olarak bölündü.

Al – Mawşili kendini birden en önemli öğretisi Ziriyab ile rekabet içinde buldu. Onu Harun Reşit'in alanından yanı Bağdat'tan uzaklaşması yönünde tekin etti.

Ustasına yenilen Ziriyab, Ümeyyenin hükümdarlığının sürdüğü Damascus hanedanının toprakları Endülüs'e gitti. (822) Daha sonra Cordobaya giden Ziriyab bir Arap müzisyeni olarak hoş karşılandı ve bir okul kurarak Endülüs müziğinin temellerini attı.¹⁷²

Afrika'nın kuzeyinden İspanya'ya giden Arap Müslümanlar, müziği (çalgıları, ritim ve melodileri) Avrupa'ya taşıdılar. Büyük bir müzik kuramcısı olan Ziriyab, 9.yüzyılda İspanya, Cordoba'da bir müzik eğitimi merkezi açtı. Ziriyab gibi Farabi de müziğın kuramı üzerinde kafa

¹⁷² Habib Hassan Touma, a.g.e.

yordu. Makamları şekillendirdi. Anlam yükledi. Farabi'ye göre rast makamı, sefayı, hüseyini, sulhu, hicaz, tevazuyu simgeliyordu.

Ancak “İshak el Mahsuli” gibi tutucular da çıktı İslam dünyasında. Bunlar müziği yadsıyanlardı. Yine de müzik engellenemedi.¹⁷³

Doğuda El-Mehdi, batıda Ziryab'ın etkileri 9.yüzyılda Arap kültürünün altın çağını yaşattı. Politakada olduğu gibi.

16.yüzyıl başlarında Mısır'da ve Suriye'de Memleketleri, İran'da Safavi egemenliği altına alan Osmanlı İmparatorluğu Araplarda esaslı bir değişim yarattı. İstanbul önemli bir İslam merkezi oldu.

Osmanlı egemenliği Arap dünyasında önemli bir ruhsal ve kültürel sapmaya neden oldu.¹⁷⁴

Osmanlı mûsikîsinin Arap ülkelerinin elit sınıfınca tanınmasında bu ülkelerin sanat merkezlerine İstanbul'dan giden sanatkârlar kadar, XV. yüzyıldan itibaren kurulmaya başlanan mevlevîhanelerin de büyük rolü vardır. Sadece Arap ülkelerinde değil, Müslüman nüfusun yaşadığı Yugoslavya, Macaristan, Yunanistan ve Bulgaristan gibi ülkelerde de, Osmanlı mûsikîsini Avrupa'ya tanıtan Mehterhane'nin görevini mevlevîhanelerin üstlendiği söylenebilir. Arap sanat mûsikîsinde Türk tesiri, XIX. yüzyılın sonlarına kadar Osmanlı eyaleti olan Tunus ve Cezayir gibi Mağrib (Batı) Araplarında daha az, Maşrik (Doğu) Araplarında daha fazla olmak üzere, yaklaşık 500 yıl süreyle devam etmiştir. Payitahtın mûsikîsi Kahire, Şam, Beyrut, Tunus ve Cezayir gibi başlıca Arap kültür merkezlerinde Osmanlı tarihi boyunca icra edilmiş, (genel olarak Arap saz mûsikîsi repertuar), hemen tamamen Osmanlı bestekârlarının peşrev ve semaîleridir) başkentten yayılan orijinal eserlerin yanında Arap bestekârlarınca bunlara benzetilerek yapılmış eserler de kullanılmış ve bu tesir XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam

¹⁷³ Mehmet Kaygusuz, a.g.e. , s: 64

¹⁷⁴ Habib Hassan Touma, a.g.e.

etmiştir; yani Türklerin kendi mûsikîlerini "ilkel" bulup Batı mûsikîni benimsemeye çalışmalarına karşılık, Araplar'ın -millî zevklerine göre değiştirdikleri-Türk asıllı sanat mûsikîlerine hep daha fazla sahip çıkıp orkestral yönde geliştirmeye ve film sanayinin hizmetinde kullanmaya başlayacakları yıllara kadar.¹⁷⁵

19.yüzyılda Arap toplumunda Arap bilincinin yeniden doğuşu ve yayılması hakkında manifestolar yayıldı. Toplumsal ve İslami reformun bilim adamları, öğretmenler ve müzisyenlerdir. Emperyalizme karşı olan manifestoların yanında yer aldılar.

19. yy'da Araplar için müzik, ilkel şarkıların zevk almak için dinlenen tarabın birleşimidir.¹⁷⁶

Tarab terimi, tam olarak "sanat" yada "zanaat" anlamına gelen ve yöresel kent müziğiyle ilgili olarak kullanılan fen sözcüğüyle benzer bir anlam taşımaktadır. "Tarab sanatı" anlamına gelen fen el-tarab deyişi de oldukça yaygındır ve yine müziğin bir sanat alanı olduğuna işaret etmektedir. Daha spesifik bir anlamda ise "tarab" sözcüğü, I.Dünya Savaşı öncesi Mısır ve Doğu Akdeniz Arap dünyasının müzik pratiğinde kök salmış ve doğrudan duygu uyandırmakla ilişkilendirilen eski bir repertuara işaret eder.

"Tarab" terimi müzikal duygulanımın kendisini, ya da daha açık ifade edersek, müziğin uyandırdığı sıra dışı duygu durumunu tarif eder.¹⁷⁷

Tarabın mekanı ise Doğu Akdeniz veya Yakındoğu Arap dünyasıdır. Gözlemlerin ve varılan sonuçların birçoğu genel olarak Arap kent müziği, ya da Kuzey Afrika, Arap Yarımadası ve Batı Asya'daki çeşitli bölgesel üsluplar için de geçerlidir. Ama asıl ilgi odağı Kahire, İskenderiye, Kudüs, Beyrut, Şam, Halep ve bir derceye kadar da Bağdat gibi kentlerdeki seküler müzik pratikleridir.[...]

¹⁷⁵ Çinuçen Tanrıkorur, **Osmanlı Döneminde Türk Musikisi**; s: 41 - 42

¹⁷⁶ Habib Hassan Touma, **a.g.e.**

¹⁷⁷ A.J. Racy, **a.g.e.**, s:306 - 307

Bununla birlikte, tarab kültürü ile genel olarak Arap kültürü arasında önemli bir ayrılık olduğu da kanıtlanmıştır. Etnik, dini, siyasi ve ulusal sınırları aşabilen tarab dünyası, yerleşmiş normlardan ayrılan bazen de onlara meydan okuyan âdetlere göre işlemiştir. Örneğin ataerkil bir Arap kabilesinde kadınların şarkı olarak okuduğu şiirler, "sisteme muhalefet ve onu temsil edene kafa tutma söylemi" vazifesi görür; "ahlâk karşıtı olduğu gibi, yapı karşıtıdır da" Tarab da benzer biçimde, erkek ve kadın şarkıcılara ve dinleyicilerine, mahrem duygulan dışsallaştırmaları için hem etkili hem de toplumsal olarak onaylanmış bir sistem sunmuştur.[...]

Her şeyden önce, tarab kültürü toplumun geleneksel olarak tereddütle yaklaştığı ve genellikle nispeten düşük bir sosyo-ekonomik statüye sahip insanların iştiğal ettiği ticari bir meslek etrafında kurulmuştur.¹⁷⁸

Bu tür müzik bir şarkıcı ve ona eşlik eden orkestraya konsantre olmuş bir müziktir.

Yüksekçe bir sahnede çalan müzisyenin ücretleri sigara paketlerinde ödenirdi. Kadın şarkıcılara eşlik eden müzisyenler genellikle körlerden seçilirdi.

Sahne haricinde evlenme törenleri ve Ramazan şenliklerinde çalarlardı.

Repertuarları eski ustalarından öğrendikleri geleneksel vokal ve enstrümantal parçalarından oluşurdu.¹⁷⁹

Fransız etnomuzikolog Gilbert Rouget, müzik ile trans arasındaki ilişkiyi kültürleri karşılaştırarak incelediği ufuk açıcı çalışmasında Arapların trans deneyimine istidadından abartılı bir şekilde söz etmiştir. Bütün dünya halkları arasında müzik ve trans arasında en güçlü ilişkiyi kuramın Araplar olduğunu ve bu ilişkinin hem dini hem de seküler pratiklerinde etkili olduğunu vurgulamıştır.[...]

¹⁷⁸ A.J. Racy, **a.g.e.** s: 26 - 30

¹⁷⁹ Habib Hassan Touma, **a.g.e.**

20.yy'da Osmanlı İmparatorluğu'nun 1918'de yıkılışıyla Arap müziği de duraksadı. Avrupalı kolonicilerin etkisiyle toplumsal ve şekilsel nitelikleri esaslı bir şekilde kesintiye uğradı.¹⁸⁰

Arap entellektüelleri de Avrupa müziğini üstün görmeye başladı. Bazı korumacı müzisyenler Kahire'den Ümmü Gülsüm gibi, Irak makamıyla bu kültürü sürdürmeye devam etti.¹⁸¹

“Ümmü Gülsüm insanı sarhoş edebilir” gibi ifadelerle anılır. Böylebir sanatçının yarattığı müzik için de benzer nitelikler kullanılır ve “Saltanası var”, “Tarab dolu”, “İnsanı sarhoş ediyor” denir. Esrimeyle ilgili bu transpozisyonlar icra sırasında matrüb, yani esrik hale gelen, müziği hisseden ve “sarhoş olan” dinleyicilere de uzanır.¹⁸²

Ud Arap müzik kültürü için bir iskelet vazifesi gibidir.

Arap ses sistemindeki şemalar hala bir köşetaşı olarak ud üzerinden sembolize edilir. Müzikal aletlerin sultanı olarak kabul edilir.

Erkeklerin kadınların hatta çocukların kullandığı bu enstrüman popülaritesiyle sosyal buluşmalardan hiç eksik olmamıştır.

Yumuşak ve tatlı sesiyle bugünde Arap dinleyicilerinin nazarında bir bülbülün sesidir.¹⁸³

Göğsü ağaç kaplı udu kuzeyden Arabistan'a Elharişoğlu Nazar'ın (öl.624) getirdiği söylenir. 7.yy'ın ikinci yarısında burada Türk soyundan tanınmış musikici İbn Sureye (ölra. 726?)'in çalgısı ud idi. Yine H . G . Farnier, bu çalgının 685 sıralarında Mekke şehrinde bulunduğunu söyler.

Arap kültür çevresi'nde Barbat adının pek kullanılmadığı anlaşılıyor. Onlar, çalgının o sıralarda yapıldığı söylenen öd ağacı malzemesine bakarak "el-'ud" adını verdiler. Böylece ad olarak "Ud"

¹⁸⁰ Habib Hassan Touma, **a.g.e.**

¹⁸¹ Habib Hassan Touma, **a.g.e.**

¹⁸² A.J. Racy, **a.g.e.** s: 304

¹⁸³ Habib Hassan Touma, **a.g.e.**

sözü ağırlık kazandı ve çok geçmeden yaygın olarak kullanılmaya başlandı. İlk yüzyılı için, İslam kültür çevresi 'nin merkezini tutan bu bölgede Ud çalgısı pek benimsendi ve yayıldı.

...Bütün öteki çalgılar ile birlikte ud, perdeleri ortaçağ boyunca kullanılmış, sekizli aralığı içindeki 17 basamaklı ses düzenini temel almış idi. Ud perdelerinde iki, sekizliyi aşan genişlikte 37 tür ses elde edilebilirdi.

İslam dünyasında 9.-15. yüzyıllar boyunca nazari musiki alanında incelemeler yapıp eser vermiş araştırmacıların hepsi, Ud çalgısını olgun ve temel saz kabul ettiler. 9. yy'dan başlayarak musiki sanatının bilimi üzerinde yapılan araştırmalarda bu çalgı esas alındığı gibi, ayrıca onun için kitaplar da yazıldı. Nazari musiki kitaplarında bütün perdeler "Ebced" denilen Arap yazısının harf işaretlerine dayalı, ama sayı değeri taşıyan bir sistem ile gösterilirdi.

Ud, ortaçağ İslam Dünyası'nda uzun süre solo çalgı olarak kullanıldı. İcrada, ya taksim yapılır veya bir Şarkıcıya eşlik eder idi. Geçen yüzyılın başlarında Irak, Suriye ve Filistin bölgelerinde yedi çift telli Ud kullanılmakta idi. Günümüzde oralarda seslendirilen udlarda. umumiyetle beş çift tel bağlıdır. Pek nadir olarak bazı kimseler, udlarına altıncı bir tek tel çekerler.¹⁸⁴

Dünyada pek çok mûsikî türü olmasına rağmen batının en çok ilgilendiği mûsikîlerden ikisi, Türk ve Arap mûsikîsidir. Aslında ortak bir tarih geçmişine sahip olan bu iki mûsikînin kullandıkları enstrümanlar ve makamlar, ortak kaynaklardan gelmektedir. 1900'lü yıllardan sonra yol ayrımı, çeşitli alanlarda olduğu gibi mûsikîde de daha belirli bir şekilde görülmüştür. Ancak bu ayrımın en önemli

¹⁸⁴ Ertan Özkaya, a.g.e. s: 10

özelliği, üslûptur. Türk ve Arap ud icracılarını da enstrüman değil, üslûp birbirinden ayırır.¹⁸⁵

2.3.2.3. Tekke (Tasavvuf) Musikisi ve Tarikatlar

Asya Türk Musikisi, İslâm dini tesiri ile Spirütüel yönden daha da güçlenmiş ve Tasavvuf Türk Musikisi doğmuştur. Büyük Türk-İslâm velisi Hoca Ahmed-i Yesevi'nin Hikmet adını verdiği dörtlükleri, Türk insanına feyiz dağıtmış, o'nun iziyle Anadolu'yu aydınlatmaya gelen Hacı Bektaş-ı Velî, maneviyat bahçesinin nadide güllerini Hikmetlerin devamı olan Nefeslerle sunmuştur. Diğer yandan Horasanlı Hz. Mevlâna Celâleddin, engin mistisizmindeki yüce sezgilerini edebiyat şaheserleri olarak derleyip takdim etmiştir. Her iki ekol için musiki birinci derecede önemli unsur olarak görünmüştür. Bir çok musiki âleti, bu yüce gönüllü insanların himmetiyle Anadolu ve Asya insanına hizmet etmiştir.

9. yüzyılda ortaya çıkan iki önemli felsefi akım vardı. Bunlardan birincisi akılı öne çıkarıyordu: "Mutezile." Bu düşünceye göre Tanrıya ulaşmanın yolu "akıl"dı. İkinci düşüncede olanlar ise "Mistiklerdi; Tanrıya ulaşmanın yolu akıl değil "sevgidir" diyorlardı, Başlıca ulaşma yolu olarak, "çile'yi, dünya nimetlerinden kopma ve iradeyi zorlamayı seçmişlerdi. Kendi aralarında dayanışma içindeydiler. Katı İslam çizgisine bir tepkiyi ifade ediyordu mistisizm. Yine bu düşünceye göre, "sevgi tek yanlıdır. İnsan Tanrı'ya yaklaştıkça kendinden verir, böylece eksilir, sonra da silinir ve bir olur". "Yani ikiden birinin gitmesiyle bir olmak düşüncesi.

Bu düşünce, Mevlana, Yunus Emre, Hacı Bektaş ve diğer düşünürlerce Anadolu'ya taşındı ve 13. yüzyılda çok etkili oldu. Şiir ve müzikle (âşık geleneğiyle) varlığını sürdürdü.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Ella A. Khoury, **Türk ve Arap İcra Üslupları Üzerine Bir İnceleme**, İ.T.Ü. S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mayıs 2002,s: XIV

Bu dönemlerde Doğu ve Batı Türk âlimleri ile bunların arasında kalan ve Türk hâkimiyetinde yaşayan İranlılar ve Araplar, hatta Kuzey Hindistan arasında sıkı bir kültür ve musikî alışverişi vardır¹⁸⁷

2.3.2.3.a - Tasavvuf Felsefesi ve Müzik

Evrendeki her olayın bir esma tecellisi olduğu gerçeğinden hareket eden Tasavvuf, insanın müzikten niçin zevk aldığı sorusuna da aynı anlayışla cevap vermektedir.

Bütün esmanın müsemması olan Allah ‘Elest Bezmi’ nde ruhlara sordu:

- Ben sizin Rabbiniz değilmiyim? Ruhlar: Beli, evet. Dediler. (Araf suresi 172. ayet) Sessiz, sözsüz, harfsiz ve yönsüz olarak dinlenmiş olan bu Rabhani hitab, işitenleri zevke boğdu, mest etti.

O hitap, insan aklı ve idraki ile anlaşılamayacak ve hiçbir şekilde anlaşılamayacak ancak sezi yoluyla hissedilebilecek bir Tanrısal müzikti. Hz. Adem’in yaratılması ve Ademoğlunun dünyaya gelmesinden sonra; insan, denizlerin, rüzgarların sesinden , en gelişmiş bir müzik aletinin melodilerine kadar işittiği her güzel ve bedii seste, O Elest Bezmindeki tanrısal müziği hatırlamakta ve bu hatırlayıştan dolayı müzikten zevk almaktadır.[...]

[...]Tasavvuf alanında, insanın müzikten zevk alması konusunu açıklamakta Elest Bezmi düşüncesinden başka; öteki düşünce ve teorilere de yer verilmiştir, fakat hakim olan görüş budur. Tanrısal güzellik, Ezeli güzellik, Hikmet, Feleklerin dönüşü, Ruhun erkek nefsin dışı olması ve Pisagoras teorilerinden de yararlanılmıştır.[...]

[...]Ta ezelde, Elest bezmindeki Tanrısal müziği dinleyip bu geçici aleme gelen insanoğlunun, sonsuzluk alemine geçişi de yine müzik ile olacaktır. İnsanoğlunun bu alemdeki son işi yine müziktir, yine bir Tanrısal hitab: ‘İrcii’ ‘Dön’ hitabı. Fakat müzik bitmedi daha.[...]

¹⁸⁶ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.** , s: 65

¹⁸⁷ Ahmet Şahin Ak, **a.g.e.** , s: 41 - 42

[...] Tasavvuf ve müzikte bazı ortak özelliklere rastlamaktayız. Her şeyden önce Tasavvuf ve Müzik bir meşreb, zevk ve neş'e meselesidir. Bu bakımdan ikisi arasında büyük bir paralellik vardır. Tasavvufta tanrısal gerçeklere ermek için sezi çok önemlidir. Müzikte de sezinin önemi tasavvuftan az değildir. Ayrıca, Tasavvufun 'Satır'dan değil, 'Sadr'dan öğrenilmesi gibi; Müzik de kitaptan değil, 'Fem-i Muhsin'den öğrenilir. Ve yine Tasavvufta 'Bilmek' araç, 'Olmak' amaçtır. Müzikte de bilmenin araç, beste yapmak veya icra etmenin amaç olması gibi. Her ne kadar 'Bilmekle olunmaz' ise de, bilinmeden de olunmaz.[...]

[...] Beste bir kere yapılır ve ne tecelli ederse eder. İcrada ise bir farklılık göze çarpar. Bir icracının aynı besteyi iki defa aynı şekilde icra edemediğinin herkes gözlemlemiştir.[...]

[...] Rab'bin bu her an ayrı bir oluşta olması, tasavvuftaki Tevhid ve Vahdet düşüncesine göre, aynı şekilde kula da yansır. Kul da her an ayrı bir oluştaadır.[...]

[...] Müzikte aynı eser, değişik icracılar tarafından yorumlanmıştır. Bu değişik yorumlardan bazıları dinleyiciye daha yakın gelmektedir. Dinleyici, bir eserin belli bir icracı tarafından yorumlanmasında, diğer yorumlardan daha fazla duygulanmaktadır. Bu icracı ile dinleyici arasındaki duyuş ve meşrep paralelliğinden kaynaklanmaktadır.[...]

[...] Beste ve icra safhası bitip, sıra dinleme safhasına geldiğinde "Semi" (hakkıyla işiten, duyan) tecellisi ile karşılarız. Bir konserde veya televizyon ekranındaki izleme de daha fazla esma tecellisine mazhar olunur. Tasavvufa göre görme ruhun penceresi durumunda olan göz aracılığıyla insanların en önemli anlaşma ve bilişme yoludur.[...]

[...] İnsanoğlu, parmak izine varıncaya kadar, dış görünüşte farklı yaratıldığı gibi, iç aleminde de farklı yaratılmıştır. Her insanın duygusu, zevki, neş'esi, meşrebi ayrı ayrıdır. Ancak, bunlar belli ana gruplarda toplanabilir. İşte insanın yaratılışındaki bu farklılığa cevap vermek ve iç

alemin ihtiyaçlarını karşılayabilmek için, Pirlar tarafından, sonunda gerçek ve geniş caddeye varan değişik yollar kurulmuştur. Tasavvufa ilgi duyan kişiler, kendi meşreb ve zevklerine en uygun gördükleri bir tarikata, bir yola girmişler ve Tasavvufu o tarikatte, yani o sistemde yaşamışlardır. Diyoruz; Çünkü Tasavvuf sadece bir düşünce ve bir görüş değil, daha çok bir yaşayış biçimi, bir hayat tarzıdır. İnsan, düşündüğü ve inandığı gibi yaşamazsa, yaşadığı gibi düşünmeye ve inanmaya başlar.

İşte bu, Tasavvufi hayat tarzı, "Tekke" kurumu ile organlaşmış ve bünyeleşmiş, bu suretle toplum hayatındaki yerini almıştır.¹⁸⁸

Türkler İslamiyet'i kabul edince, İslam'ın müzik konusundaki anlayışını yumuşatarak benimsediler. Doğuşu, gelişimi ve icra ediliş biçimi yönünden Cami ve Tekke musıkisi olarak ikiye ayrılan Türk Dini Musıkisinin Tekke musıkisi bölümü: Tekke musıkisinin Cami musıkisi ile çok ortak yönü bulunmakla birlikte, asıl önemli özelliği musiki icrasında saz kullanılmasıdır.¹⁸⁹

Anadolu tasavvufçularının törenlerinde topluca yapılan "sema", Şamanizmle aynıydı. Burada da dervişin etrafında dönerek yapılan raks sonucu, baş dönmesiyle transa geçilirdi (cezbe). Böylelikle, Tanrı'yla (iyi ruhlarla) birleşilirdi.

Zikir tarikatların tamamının temel ritüelidir. Sözlük anlamı anmak, zikretmek, hatırlamaktır. Terim olarak ise Allah'ın isimlerini, belli duaları, çeşitli zamanlarda belli miktarda sesli veya sessiz söylemek, tekrar etmek anlamına gelir.

Tekke musikîsi, ismiyle aynîlik gösterse de, herhangi bir sıradan müzikle hiçbir benzeşme göstermez. Tasavvufta musikînin işlevi, birinci derecede, tekkelerdeki ruhî atmosferi oluşturmak, tekke cemaatinin, yapacakları ibadet öncesinde arınmalarını sağlamaktır.

¹⁸⁸ ? Türk Musıkisinin Dünü Bugünü Yarını

¹⁸⁹ Sabri Tüfekçi, **Dini Türk Musıkisi Formları**, İ.T.Ü. S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran - 2001

Tarikatların tekkelerde müziği kullanmaları, insanı Allah' a yöneltmek hususunda bir araç olarak görmeleridir. Bu düşünce sadece musikîde değil, bütün sanat hareketleri için de geçerlidir.

Bilindiği gibi sanatta en önemli kural âhenktir. Tarikattaki yoğun disiplin, mensuplarının bütün davranışlarında olduğu gibi, meydana getirdikleri ürünlerinde de tutarlılık gösterir. Bu yüzden Dede, Şeyh, nayı, hacı, hafız, küçek, derviş gibi ünvanlar taşıyan ve çok büyük bir grubu oluşturan bestekarlarımızın besteleri sevilen her devirde geçerli, estetik zevkli tartışılmayan, kalıcılık unsuru taşıyan eserlerdir.

Başta Mevlevihaneler, Halveti, Gülşeni ,Celveti, Kadiri, Bektaşî ve diğer dergâhlarda tasavvufun öne çıkardığı vahdet-i vücud düşüncesi ile bestelenecek eserler, zaman içinde büyük bir repertuarı oluşturacaktı.

Bunların musıkisi de bu zikir ve ayin tarzlarına uygun bir üslup ve tavırdadır. Ayrıca her tarikatın benimsemiş olduğu tasavvuf düşüncesi ayinine, dolayısıyla musıkisine de yansımıştır. Bütün tarikatların ayinlerinde icra edilen musiki de, ayine uygun olarak ya coşkun ya az hareketli ya da çok ritmiktir. Bu ayinler de kudüm , bendir, mazhar , halile, ney gibi vurmali sazlar mutlaka kullanılır. Ney de tekkelerde çok kullanılan bir sazdır. Bektaşî musıkisinde daha çok halk çalgıları olan bağlama ailesi kullanılmıştır. Mevlevi musıkisinde ise ney, kudüm, rebab, kanun, kemençe, ud, tanbur (ve hatta Galata mevlevihanesinde piyano) gibi musiki aletleri kullanılır.¹⁹⁰

"...Tekkeler, musikişinasların buluşma yerleriydi. Şehrin musiki adamları musiki dinlemek için tekkelere gelir, görüş alışverişinde bulunurlardı. Tekkelere bir şeyler öğrenmek isteyen genç musikiciler de uğrarlar, kendilerini üstatlara tanıtma imkânı bulurlardı. Gayrimüslim cemaatlerin musikicileri bile tekkelere gidip ayinleri dinlerlerdi. Tekkelere hiç uğramamış bir Osmanlı musikicisi olduğu tasavvur bile

¹⁹⁰ Sabri Tüfekçi, **Dini Türk Musiki Formları**, İ.T.Ü. S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran - 2001

edilemez. Osmanlı musikicilerinin büyük bir çoğunluğunun saraydan değil, tekkelerden yetiştiğini belirtmek gerekir..."

Bu tür ayinler, Mevlevilik, Bektaşılık, Rûfailik, Sufilik ve eski Anadolu uygarlıklarında (Kibele rahipleri) aynı şekilde yapıldı.

"...Osmanlı dönemi musikisinin gelişmesinde cami, medrese, saray ve tekkelerin önemli rol oynadığı söylenmelidir. Avni Erdemir'in tespitine göre 203 musikişinas divan şairi vardır. Bunların tasnifi şöyledir: 43 tarikat şeyhi, 22 kadı, 3 şeyhülislam, 34 cami görevlisi ve 21 müderris. Musikişinas şairlerin tarikatlara göre dağılımı ise şöyledir: 38 Mevlevî, 17 Halvetî, 9 Celvetî, 6 Nakşibendi, 4 Bektaşî, 3 Bayramî, 3 Eşrefî, 3 Gülşeni, 3 Sünbüli, 2 Kâdirî, 1 Zeynî olmak üzere 90 şair. 12..."(8) olarak tesbit edilmiştir. Dolayısıyla din ve bunun gönülde yansımaları olan "tasavvuf un gerek hayatlarında, gerekse ürettikleri eserlerdeki yansımaları da kaçınılmaz olacaktır. Hatta diyebiliriz ki bırakınız ürettikleri eserlerinde, günlük sade yaşantılarındaki rutin eylemlerinde dahi inançları ve mensup oldukları tasavvufî topluluğun disiplininden kopmaları mümkün değildir. Yani bu insanların 24 saatlerinin önemli bir bölümü, İslâmî ritüelleri yerine getirmek ve tarikatlarının öngördüğü takva, zühd, vecd ve rikkat içinde geçirdi."... Divân şairlerimizimizin hepsi, bu kaynaktan yararlanırken bihassa, Kadı Burhaneddin, Ali Şîr Nevâî, Lâmî Çelebi, Fuzûlî, Nef î, Nâbî, Niyazî, ŞeyhGâlib, İzzet Molla, daha beride Namık Kemal ve Abdülhakhamid daha yakınlarda dinî ilhamlı Mehmed Akif. Yazılan şiirler genellikle hece vezni ile yazılmışsa da, aruz ile yazılan şiirlerde mevcuttur. Buna örnek olarak Hz. Mevlana gösterilebilir. Bütün eserlerini Farsça ile yazmıştır.¹⁹¹

Mevlevilik, Kadirîlik ve bu tarikatlarının diğer şubelerinde ve Eşrefîlik gibi tarikatlarda kullanılan bestelerde büyük bir coşku göze çarpar.

¹⁹¹ www.izedebiyat.com, a.g.e.

Bazı istisnalar dışında hemen hemen bütün tarikatlarda -sazsız da olsa- musikî meşk edilmiştir. Ancak Mevlevîlik ve Bektaşilik kadar musikîye kucak açan, musikî ile uğraşan bir başka tarikat gösterilemez. Bektaşilik halk musikîsi ile uğraştığından, Tasavvuf musikimizin, hatta içine dindışı musikîyi de içine alan önemli kaynağı, hiçbir tarikatta görülmeyen cevhere sahip olan Mevlevî musikîsidir.¹⁹²

2.3.2.3.a- Mevlevilik

İslam tarikatları arasında en önemlilerinden biri, çoğu zaman Celaleddin Rumî diye anılan, ünlü düşünür ve mistik şair Muhammed Celaleddin(Hazreti Mevlana) tarafından Anadolu Sultanlığının başşehri Konya'da kurulan mevlevî tarikatıdır.

Mevleviliğin kültürel kaynağı esas olarak Fars ve Arap-İslam mistisizmiydi. Sofilik, çilehaneye kapanma, bu dünyanın gelip geçiciliği dolayısıyla dünya nimetlerinden el etek çekme, itaat ve kanaatkârlık gibi düşüncelerdi bunlar. Böyle bir düşünceyi taşıyan insanın yaratacağı ürünler de, çile çekme, itaat, kanaatkârlık üzerine olacaktı. Saraylarda, konaklarda, cami ve mescitlerde, medreselerde, tekkelerde, kısaca her alanda bu insanlar müzik yapıyordu. Üstelik bunların her biri tekkelerde, "baba", "şeyh", "dede", "musahip"; sarayda, "hanende", "sazende", "ilahici", "müezzin" ya da ilahicibaşı, müezzincibaşı gibi yüksek görevlerde bulunuyorlardı. İçlerinde şeyhülislam olan bile vardı. Dolayısıyla genel olarak yönetici zümreye mensuplardı ve bu nedenle sistemin ideolojisini ortaya koyuyorlardı. Bu dünya ile "öteki dünya"ya ilişkin düşünceler (inançta, ibadette, yaşamda) müziğe yansıyor.¹⁹³

¹⁹² www.izedebiyat.com, a.g.e.

¹⁹³ Mehmet Kaygusuz, a.g.e. , s:158 - 159

Büyük düşünür, mistik şair ve Mevlevi tarikatının öncüsü olan Mevlana Celaleddin Rumi (1207-1274) Belh şehrinde – bugün Afganistan’da doğmuştur. 13. yüzyılda yaşayan Mevlana, Mevlevi felefesinin temsilcisidir. Felsefe olarak tanrı ile evrenin birliği görüşüne dayanan Mevlevilikte, evreni kuşatan tanrıdır ve tanrıdan başka varlık yoktur. Aşk insanın kendi özünde olan, tanrıya karşı duyulan en derin özlemedem başka bir şey değildir. Bütün varlıklar bu aşk ile dönerler(sema ederler) ve tanrıyı anarlar(zikrederler).¹⁹⁴

Mesnevi dikkatlice okunduğunda. Onun sıradan bir eklektisizme değil, özgün bir fikre sahip olduğu görülür. Ona göre her tez ve anti-tez, içinde çelişkilerin hayatın hareketliliği içinde çözüldüğü daha yüksek bir sentez tarafından aşılır. Mantık ilmi ile uğraşanları küçümser, fakat yeri geldiğinde ileri sürdükleri bir tezi desteklemekten de kaçınmaz. Rumi için hür bir düşünür denilebilir, fakat onun özgürlüğü yanlış ve sapmalarla karşılaştığında sona erer. Rumi gibi bir deha incelendiğinde, ona karşı sürekli bir haksızlığın yapılmış olduğu görülecektir. Rumi’nin sözleri hayata canlılık katar; hayata ilişkin fikri bir tahlil, Goethe’nin dediği gibi yeşil bir ağaçtan dökülen sonbahar yaprakları gibidir. Fakat bu geri çekilme, bütün fikri analiz ve teorilerin yapısında mündemiçtir.¹⁹⁵

Mevleviliğin özü sevgi ve aşktır. Mevlana Celaleddin Rumi bu felsefi anlayışla dostlarının katıldığı toplantılar düzenler, tasavvufi ve dini sohbetler yapar, şiir söyler, zikrederek sema ederdi. Zamanla bu toplantılar bir tören niteliği kazanarak belli bir disiplin içinde uygulanmaya başlamıştır. Dönen dervişler ve ona eşlik eden müzik, aslında bir ayin törenidir. Törenler ney, kudüm ve benzeri çalgıların eşliğinde yapılmaktadır. Sema sırasında neyzenlerin başında “neyzenbaşı”, ayinhanların başında da “kudümzenbaşı” bulunmaktadır.

¹⁹⁴ Şule Yum, **Osmanlı Resim Sanatı ve Müzik, XV- XVIII. Yüzyıl Minyatürlerinde Çalgılar ve Betimlemeler**, İ.T.Ü. , S.B.E. Doktora tezi, İstanbul - Aralık 1998

¹⁹⁵ Yalçın Çetinkaya, **Mevlevilikte Müzik Felsefesi**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ekim 2000 - İstanbul

Giderek dönemin aydınları arasında da toplantılara ilgi artmış ve katılım oranı yükselmiştir. Mevleviliğin en çarpıcı özelliği: İslam dünyasında din ile müziği bağdaştırması ve hatta ibadette müziği yer vermesidir. Din boyutu ön planda gözükmeyle birlikte, ilerici ve aynı zamanda yaratıcı olma özelliği ile din tarihine olduğu kadar külür tarihine de katkı sağladığı söylenebilir. Önceleri ney , kudüm, rebab , daha sonraları ise tanbur ve başka sazların da katılımıyla maneviliği simgeleyen sema törenleriyle ‘musiki ve sema’nın manevi felsefesinin birbirinden ayrılmaz iki temel ögesi olduğu anlaşılmaktadır.¹⁹⁶

Nây u udun ne söylediğini bilmezsin

Ey Vedûd sen bana yetersin, sen bana elverirsin

Mevlana Celaleddin, Mesnevi

Hz. Mevlana’nın doyumsuz musikisi, bilinen zamanların dışında ilahi zamanları taşıran öz duyguların, can duyguların rengarenk yankısıdır.

Hz. Mevlana sonsuz bir heyecanla en yüce sevgiliye duyarlılığını yalınca bir şiir ve sema ile sunar. Öyle ki Hz. Mevlana şiir ve Sema ile bütünleşir, ilahi bir kompozisyonda tek mil musiki olur.[...] Bu musiki bütün insanlığı “Gel yine gel!” çizgisinde toplayan, insan sevgisini dile getiren bir musikidir, elbette. Vefa, neşe ince duyarlılık Hz. Mevlana’nın dilinde hamur nasıl da yoğruluyor, bir dinleyiniz: Dünya’da nereye vefa tohumu ekerlerse o tohumu bizim harman yerimizden alırlar. Nerede neşeyle ney çalarlar, tef çalarlarsa o neşe bizimdir, kendilerinin sanırlar.

Klasik Türk Musikisinin bütün sazları artık onunla birlikte çalınıyor, söyleniyor Türk tasavvuf hareketinde yeni bir musiki ufku

¹⁹⁶ Şule Yum, **Osmanlı Resim Sanatı ve Müzik, XV- XVIII. Yüzyıl Minyatürlerinde Çalgılar ve Betimlemeler**, İ.T.Ü. , S.B.E. Doktora tezi, İstanbul - Aralık 1998

açılıyordu. Terennüm ettiği bu müzik sema-ı sema da müziğini kaplamadaydı.¹⁹⁷

Çok bilgili kişiler: Bu güzel sesler, bu musiki nağmelerini göklerin dönüşünden aldık, demişlerdir. Halkın tanburlarla, musiki aletleri ile çaldıkları ve ağızları ile söyledikleri bu hoş sesler göklerin dönüşünden alınmadır... İşte bu yüzdendir ki, sema aşıklara gıdadır. Çünkü semada kalp huzuru ve Tanrıyı hissetme, sevgiliyi bulma hayali vardır. Biz o güzel sesleri dinlerken, gönlümüzdeki hayaller kuvvetlenir, hatta hayaller o güzel seslerden, nefhalardan suretlere bürünür.¹⁹⁸

Mevlevihaneler ayin bestelerinden başka din dışı ve cami musikisi ile askeri musiki sahasında sayısız eserlerin meydana getirildiği, saatçilik, astronomi aletleri, oymacılık, hat, ebru, levha, edebiyat, lisan, enstrüman yapımı ve öğretimi, tezbih, cild, minyatür ince marangozluğun öğretildiği tatbiki birer enstitü niteliğinde idiler.¹⁹⁹

Bizim uygun düşmeyen bir deyimle Dönen Dervişler diye andığımız mevlevîler eski saygınlıklarını kaybetmiş olmakla birlikte, az çok resmî bir kimlik içindeki belirli bir muhalefet geleneğini koruyup savunan mevlevî tarikatının Türk toplumunda gene de etkili bir yeri vardır. Mevlevîler aslında gönül adamı İranlı'dan aldıkları bir hoşgörü ve yumuşaklık ülküsüne bağlıdırlar; onlar bugün de, sanatta ve fikirde yüksek düşüncenin çok değerli bir parçası durumundadırlar, ama ne yazık ki, günümüzde nasıl yabancılar mevlevîleri tanımıyorlarsa, kendi dindaşları da onlara sahip çıkmıyorlar.

XIII. yüzyıldan günümüze kadar, dönen dervişlerin huzur dolu tekeleri dışında Türklerin hiçbir sanat okulu yahut konservatuvarı olması dikkat çekici bir olgudur. Aslında mevlevîler İslam tarikatlarının "Bénédictine"leridirler. Türkiye'nin en değerli edebiyat anıtlarını saklayan herhangi bir el yazmasını alın, sözü edilmeye değer hiçbir yazar,

¹⁹⁷ ? Türk Musikisinin Dünü Bugünü Yarını

¹⁹⁸ Şule Yum, a.g.e. s:19

¹⁹⁹ ? Türk Musikisinin Dünü Bugünü Yarını

parlak bir şair, ünlü bir besteci, yetenekli bir hattat, Arap musıkisiyle ilgili eski risaleleri anlayan zeki bir sanat meraklısı yoktur ki, Arapça kaynaklarda bizim için meçhul olan adları önünde mevlevî sıfatı bulunmasın. Sarayın gerek sazandeleri, gerekse hanendeleri gene mevlevîdir, Osmanlı hanedanının güçlü sultanları ile onların oğulları ve torunları da Eyüp camiinde cülus kılıcını Celaleddin Rumî'nin soyundan gelen, Konya'daki Aziz Efendi'den törenle alıp kuşanmaya devam etmektedirler.

Musiki konusunda ulema arasında görüş ayrılığı vardır; Malikî öğretisine bağlı olanlar kutsal kitabın katı bir yorumundan yanadırlar, Şafîî öğretisi ise musikiyi kabul eder ve onaylar, Haldun öğretisi basit "resitatif" ezgiyi [tilavet] caiz görür.

Mevlevîler El Şafîî'nin en ateşli taraftarları arasındadırlar. Celaleddin Rumî'nin, şairlik içgüdüsüyle, musikinın insan ruhu üzerindeki etkisini kavrayamaması düşünülemezdi. Celaleddin Rumî'nin gerek yüce üstadı Şemsi Tebrizî'den ayrılmış olmasının verdiği büyük hüznü dağıtabilmek, gerekse, yüksek bir şiirsellikle dillenen derin bir mistisizmin ardı arkası kesilmez patlayışlarını ve yaratıcısıyla sonsuza dek birleşme hasretiyle aşktan yanıp tutuşan insan kalbinin acılarını dindirebilmek için, tanburun, udun esrarengiz, neyin şikâyet dolu seslerini dinlediği söylenir.²⁰⁰

İhsan Oktay Anar'ın "Suskunlar" eserinden Mevlevilerle ilgili bir alıntıyla bu bölümü sonlandırmak istiyorum:

"[...] Kendisini (Eflatun) çağırınlar, bu üç katlı ve ahşap binada olmalıydılar. Allah nasip ederse bu defaki tahmini daha isabetli olacaktır. Yine de, sol taraftaki mezar taşlarının yanından geçerken içinde bir şüphe yok değildi. Çık bırakılmış kapıdan içeri girdiğinde kendini, tavandan sarkan avizedeki on sekiz kandilden çok, kelimelere dökülmesi

²⁰⁰ Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Ekim 1994, s: 217

gayri kabil bir nurun aydınlattığı , geniş bir mekanda buldu. Mihrabın önünde bir halka teşkil edecek şekilde sıralanmış otuz kadar Mevlevi, halka boyunca dönen upuzun bir dokuyüzdoksanlık tespihi çekerlerken, hep birlikte ilk hecede sağa ve ikincide sola eğilerek, defalarca İsm-i Celal’i, yani “Allah” adını zikrediyorlardı. Başlarında sikke dedikleri uzun serpuşları,sırtlarında ise düğmesiz ve iliksiz siyah hırkaları vardı. Hayat denilen şu kısacık yolculukta, ama canlı ama cansız, ama güzel ama çirkin, ama dost ama düşman, kendilerine refakat eden her şeyi sevip koruyan bu ehl-i insaf dervişler, fırlatıldığında bir insanın kafasını dağıtacak bir taşı bile incitmek istemezlerdi. Çünkü biiznillah dile gelse, sonsuz bir masalı anlatacak o taş, Allah’ın sırdaşı, dolayısıyla kendilerinin can dostu idi. Kainatın ahengini bozmaktan, yaratılan her şeye zarar ve zelal vermekten çekinen bu efendilerin zikir çektikleri mekan o kadar ferah ve dingindi ki, zincire vurulmuş en saldırgan deliler ve zincirlerinden boşanmış en amansız fırtınalar bile, böylesi bir yerde huzur bulurdu.”²⁰¹

2.3.2.3.c - Halvetilik

“Türk karakterli bir tasavvuf kolu olan Halveti Tarikatı, Türk Tasavvuf Musikisinde, diğer tarikatlardan daha değişik bir özelliğe sahiptir. Seyyid Yahya Şirvani’den sonra Anadolu ve bütün Osmanlı topraklarındaki Müslüman Türkler arasında en çok yayılıp kabul gören bu tarikat, Mevlevilik ve Bektaşilik ile birlikte, Türk Musikisine çok büyük katkılarda bulunmuştur. Bir Türk Tarikatı olan Halvetilik ve bütün kol ve şubeleri zikir usulü olarak “zikr-i cehri” denilen açık ve sesli zikir usulünü benimsemiş ve toplu ayinlerde kullanılan musiki, Türk Tasavvuf Musikisinin kendisine özgü özelliklerinin ortaya koyulmasında

²⁰¹ İhsan Oktay Anar, **a. g. e.** s: 121

gelişmesinde ve halk tabakalarına yayılmasında en önemli tesiri icra etmiştir.[...]

İstanbul’da tarih içinde yer alan tekkelerin büyük çoğunluğunu Halveti tekkeleri oluşturmaktadır. Ancak; Şabani, Sinani, Cerrahi, Sünbülü , Uşşaki gibi kolların isimleri ile anılan tekkeler, sanki Halveti tekkesi değilmişçesine algılanmışlar ve bunun gibi Halveti musikişinasları da mensub oldukları kol isimler ile beraber anılmışlardır.²⁰²

2.3.2.3. d - Bektaşilik

Anadolu Türk Halk kültürü ve Bektaşî tarikatı içinde Hacı Bektaş-ı Veli aynı şeyi yapmıştır. Bu suretle Horasan'dan gelen bu ilgi büyük Türk mutasavvıfı Türkiye'nin manevî kalkınması için büyük hizmetlerde bulundular.

1071 Malazgirt Savaşı ile birlikte Türk- Türkmen göçebe kabileleri sürekli olarak Türkistan’dan, Azerbaycan’dan gelerek batıya ilerliyorlardı. 1100’lerden sonra Şiiliği seçmiş, bu nedenle de şeriatı reddetmiş olan Türkmen göçebeler, Rum Selçuklular için bir sorun oluşturuyorlardı.[...] Rum Selçuklular döneminde dinsel ikilik aynı zamanda sosyal ve kültürel bir ikilikti: şehirliler Sünni, göçebe kabileler ise aleviydiler.[...] Bu dönem Bektaşî tarihinde ilk dönem olarak kabul edilir.²⁰³

2.3.2.4. Osmanlı Devletinde Müzik Kültürü ve Divan Müziği

Daha çok yönetim katında var olan, itibar gören, desteklenen ve Osmanlı sanat anlayışını yansıtan müziği anlatacağız. Bu müzik, dinsel ve dindışı konular içeren, tek sesli, makamsal bir müzikti. Ancak,

²⁰² Aşkım Güney, **Halvetilerde Musiki**, İ.T.Ü. , S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul – Ocak 1997

²⁰³ Lale Akay Umul, **Bektaşî Erkanında Nefesler**, İ.T.Ü. , S.B.E. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul – Temmuz 1994

oluşurken üç ana kaynaktan beslenerek birleşime (senteze) ulaştı.

Bunlar:

- 1) Geleneksel kabile ve İslam öncesi toplum müziği;
- 2) Fars, Arap ve İslam müziği;
- 3) Bizans, Eski Yunan ve diğer halkların müziğidir.

Her üç kaynak, ezgi, ritim, usul, biçim, çalgı, makam, konu ve dil bakımından birbirine etkide bulundu ve sentez bir müzik ortaya çıktı. Osmanlı saray ve konaklarında, askeriyede, tekkelerde, cami ve mescitlerde, medreselerde görülen müziklerin tümünde bu etkiler şöyle ya da böyle bulunmaktadır. Yüzyıllarca bir arada yaşamış insanların karşılıklı olarak kültür alışverişinde bulunması kaçınılmazdır. Türkler de başka halklardan bazı öğeleri alırken, kendileri de pek çok bakımdan diğer halkların kültürel dağarcığına katkıda bulundular. Kültürel alışveriş tarihin her döneminde oldu, Güçlü olan, uygarlık bakımından ileride bulunan halklar ve ülkeler, diğer halkları ve ülkeleri daha çok etkiledi, hatla eritti. Geçmişte büyük uygarlıklar kurmuş olan Mısırlılar, Moritanyalılar (Fas, Tunus, Cezayir), Iraklılar, Suriyeliler sonraki yüzyıllarda; başka ülkelerin işgali ve kültürel etkisi karşısında bulunmadır. En sonunda Arap-İslam uygarlığının gücüne yenik düşerek Araplaştılar.

Oysa Osmanlılar, Arap, Acem ve İslam kültüründen büyük ölçüde beslenmelerine karşın, diğer İslam ülkelerinden farklı bir kültür yarattılar. Aynı şekilde Bizans kültür ve sanatını, Rönesans'la birlikte Batı sanatı ve tekniğini alarak kendi bünyelerine uydurdular. Bu bakımdan Osmanlı kültür ve sanatı, kendine özgü özellikleri bulunan özgün bir kültür ve sanattır. Müziğe dönecek olursak, Osmanlılar ezgi usul biçim, makam ve çalgıların pek çoğunu başka kaynaklardan alarak yeni bir müzik oluşturdular. Bunu açalım.

İslam öncesi müziğin etkileri: Kültürün öğeleri arasında en geç ve güç değişenlerden biri müziktir. Soyut olması, her dönem duygu

uyandırıcı etkide bulunması, yaşamın pek çok alanında sıkça kullanılır olması, müziği statikmiş gibi kılmaktadır. Yüzyılların oluşturduğu ezgi, ritim, makam, çalgı ve biçimler, insanların yaşamında öyle bir yer edinir ki, nesilden nesle, ninnilerle, ağıtlarla, şarkılarla, türkülerle, oyunlarla aktarılır. Değişmesi de uzun zaman alır. Bugün bile dinlediğimiz pek çok ezginin kökeni, yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Hele Osmanlı gibi durağan toplumlarda bu etkinin çok daha uzun süreli olması kuşku götürmez. Müziğin içeriğinde, estetik ve teknik yapısında değişmeler olsa da, bunlar tam kopuşu ifade etmezler. Osmanlı divan müziğinin oluşmasında da eski Türk müziğinin derin kökleri bulunmaktaydı.

Fars, Arap ve İslamiyet'in etkisi: Bu çok açıktır. Zira makamlar, çalgılar, ritim ve ezgi yürüyüşleri, dil ve içerik olarak, en güçlü etkileşim İslam-Fars-Arap sanatıyla oldu. Divan müziğinde bulunan çalgıların tümüne yakını, Müslüman ülkelerden alınmadır. Ud, kanun, santur, rebap, tef, ney... gibi çalgıların saymak yeterlidir.

'İran'dan "surnay" (zurna), Şam'dan "ud", Mısır'dan "kanun", yine İran'dan "fank" (arp), Türklerden "Türk obuası" (zurna) gibi çalgılar katıldı. Zamanla çalgıların gelişmesini, müziğin gelişmesi izledi

İslam'ın gelişme döneminde zenginleşen makamlarla, çalgıların ve önemli bir kısmı sonradan Osmanlı'ya geçti. Din, dindışı ve askeri müzikte kullanılan ud, tambur, kanun, santur, rebap, ney, zil, zurna, tef, dümbelek, nakkare gibi çalgılarla, makamların çoğunu buna örnek gösterebiliriz.

Fars etkisine gelince: Selçuklularla birlikte Anadolu'ya taşınan Fars kültürü, Osmanlılar döneminde sürdü. Sanatın (edebiyat ve müziğin) yapılanmasında ve biçimlenmesinde, Fars kültürü ve dili çok etkili oldu. Divan edebiyatında çok açık bir şekilde görülen bu etki, olduğu gibi müziğe de yansdı. Zira, divan müziğinin temelini sözlü eserler oluşturuyordu. İster dinsel olsun, ister dindışı olsun, saraylarda, köşklere, kışlalarda, medreselerde, tekkelerde ve diğer tarikat

çevrelerinde Fars dili ve kültür-sanat anlayışı egemendi. Oğlan, şarap, ayrılık acısı, hasret, yaşlılık, gül, diken, bülbül, mutluluk, daha çok da mutsuzluk sıkça işlenen konulardı. Bütün bunlar büyük bir ustalıkla, aynı sözcüğe birden fazla anlamlar yükleyerek yapılıyordu. Öyle ki, meyhane sarhoşluğu, Tanrı aşkından doğan sarhoşlukla üst üste oturtuluyordu. Divan şiirinin büyük ustaları olan Baki, Fuzulî, Nefî, Nabi, Bekri Mustafa, Nedim, Galip De-de'nin (Şeyh Galip) şiirleri divan müziğinde söz olarak kullanıldı.

2.3.2.4.a. Divan Müziği

Divan müziği; sarayın, konakların, mescit ve tekkelerin müziği idi. Bu nedenle teknik ve estetik özellikleri, yani ezgi yapısı, usulleri, makamları, biçimleri, çalgıları bu zümrenin genel anlayışını yansıtıyordu. Usta-çırak ilişkisi içinde yaratılan ve iyice belirginleşen katı kurallara bağlanmış makam, ezgi, ritim, usul ve biçimlerden oluşuyordu. Bu durum değişmezlik üzerine kurulu ortaçağ ideolojisine denk düşüyordu. ²⁰⁴

Osmanlı divan müziği, Osmanlı kültürününün. düşünce sisteminin, inancının bütünsel bir ifadesiydi.

Divan müziğinin genel havası karamsardır. Dinsel müzikleri (cami, mescit, tekke ve tarikat müziklerini) bir yana bırakalım; dindışı müzikte ritim, ezgi, makamsal olarak hiç de farklı değildir.

En dünyasal olanı bile sızlanmaktan ileri gitmemektedir. Bu müziğin "Ah-vah, gül-diken, bülbül" temaları, çaresizliğin ifadesidir. Raks (dans-oyun) müziği de dinsel ayini (tören) andırır. Dünya nimetlerinden açıkça yararlanmayı savunamaz. Bu, hem müzik hem de söz için geçerlidir. Sevgili bile anonimdir. Tanımlanan, âşık olunan bütün sevgililer, selvi boylu, ince belli, kalem kaşlı, sürme gözlü, elma yanaklı, kiraz dudaklıdır; ama bu "ilahi yaratık"a yaklaşılamaz,

²⁰⁴ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.**, s:157

dokunulamaz, sarılınamaz, öpülemez. O yüzden âşık, bülbül misali "âh u zâr" eyler (ağlayıp sızlar). Batı müziğinin alınmasından sonra, Batı ton ve ritimlerin etkisiyle yaratılan makam ve usuller dışında tüm eski makamlarla yaratılan eserler mistik bir hava taşırlar. Bestecilerin belli tarikatlara bağlı olması, dünya nimetlerinden el ayak çekmesi nedeniyle hareketli parçaların (semai ve yürük semailerin) havası bile zikir ayinlerine benzer, dinsel tören müziği gibidir.

Bu müziklerde birey yoktur. Tıpkı sevgilide olduğu gibi birey de kamulaşmıştır. Hüznü açık olarak ortaya koyamaz. Aşkını. Tanrı aşkına dönüştürür. Meyhane sarhoşluğunu bile ilahi sarhoşluğa çevirir: ama oğlandan da vazgeçmez. Bu nedenle ikiyüzlüdür: hem mecazi, hem gerçek anlamda.²⁰⁵

Sufilerin dilsizlerin dili (lisan-ı bizebazan) sözüyle anlattıkları, kelimeye dökülmesi mümkün olmayan, ancak sadece hissedilebilen gerçeği terennüm eden bu musikinin karakteri, kaynağı olan Türk musikisinin genel karakteri içinde mütala edilir. Usulsüz, ama mutlaka bir makam'a bağlı olarak çalıp söylenen; müziğin sadece melodi unsurlarını kullanıp insan sesine ağırlık veren ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahî üslup ve ifade müziğidir. Osmanlı Türk musikisi bu genel karakteri bariz şekilde taşımakla birlikte, sonuç olarak bir imparatorluğun müziği olmak bakımından, musikiyle doğrudan ilgili akeri, dini- tasavvuf, sarayı ve elit çevrelerde müesseseseleşmiş, ayrıca mozaiği meydana getiren çok çeşitli etno-kültürel unsurların katılımıyla renklenmiş ve zenginleşmiş büyük bir sentez sanatıdır. Gerek hızla gelişmesinin, gerekse hem kendi içinde, hem çevresindeki etki gücünün kolayca hazmedilip yaygınlaşmasının sırrı, bu muhteşem sentezdedir.²⁰⁶

²⁰⁵ Bülent Aksoy, **a.g.e.** s: 33

²⁰⁶ Kevser Tuğyan Yıldız, **Bestekar Osmanlı Padişahları ve Dönemlerinin Musiki Anlayışı**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Ocak 2007, s:22 - 23

2.3.2.4.b. Osmanlı Sarayında Müziğin Yeri

Osmanlı saray tarihinin Osmanlı tarihi ile birlikte var olduğunu söyleyebiliriz. Zira 14. yüzyılda Bursa'da bir beylik olarak teşekkül ettiğinde sarayı da mevcuttu. 15. yüzyılda ise önce Edirne sarayı ve İstanbul eski sarayı, daha sonra da İstanbul yeni sarayı (Topkapı) kullanılmaya başlamıştır. Topkapı sarayı 19. yüzyılın ikinci yansına kadar yönetim merkezi olmuş, daha sonra da Dolmabahçe ve Yıldız sarayları ile Osmanlı saray hayatı sona ermiştir.²⁰⁷

Saray müzik tarihi genel olarak değerlendirildiğinde sarayın gündelik hayatında müziğin ve çalgıların hiç de azımsanmayacak bir yeri olduğu görülmekte ve hemen her konuda olduğu gibi süreklilik ve gelenek ön plana çıkmaktadır. Zamanla rağbet gören müzik türü veya çalgılar değişse de müziğin saraydaki işlevi pek değişmemektedir. Padişahın müzik dinlemesi ve bunun yeri, zamanı ve şekli konularında oluşmuş gelenek aynı şekilde devam etmiştir.²⁰⁸

Osmanlı sarayında müzik icrası esas olarak padişah odaklıdır. Padişah kişisel tercihlerine göre müzik faaliyetlerinin yoğunluğunda değişmeler olmuşsa da, padişah huzurunda çalgı kullanımını içeren müzik icrasının saray geleneklerinden biri olarak en başından beri var olduğu anlaşılmaktadır. Bu icralar hem enderun hem de haremde oluyordu.²⁰⁹

Özellikle padişahın özel yaşantısını ilgilendiren bu fasıl alemlerinin gece yarılara dek mabeyin-i hümayunda sürdüğü bilinmektedir.[...] Bu nedenledir ki, hükümdar sarayları müziğin geliştği belli başlı yerlerin başında, belki de en önemlisi olmuştur. Bu bağlamda doğal bir müzik okulu konumu taşıyan hükümdar sarayları etkin birer müzik ortamı yaratmışlardır. Saray'ın maddi ve manevi desteğini alma konumunda olan müzik, sarayda yaşayan padişahın müzik ile olan ilgisi

²⁰⁷ M.Emin Soydaş, **a.g.e.**,s: 1

²⁰⁸ Bülent Aksoy, **a.g.e.** s:216 – 217

²⁰⁹ Bülent Aksoy, **a.g.e.** s:2

doğrultusunda gelişmiştir veya gelişmemiştir.[...] Fasıl müziğinin en açık bir biçimde uygulandığı yerin saray olduğunu resimli kaynaklardan, özellikle de minyatürlü el yazmalarından izleyebiliyoruz. Padişahlar hep görkemli mekanları seçmişler, düşler aleminde çeşitli yolculuklara çıkmışlar, düş v gerçek arasında gidip gelmişlerdir.²¹⁰

Saray musikisine ilişkin bir başka kayıt Osmanlı sultanlarının musikiyi ne zaman dinledikleri üstünedir. İsveç'in İstanbul Elçiliğinde uzun yıllar tercüman ve maslahatgüzar olarak görev alan d'Ohsson, 1788'de, musiki zevki en yüksek padişahlar olan II. Bayezid, II. Selim, I. Mustafa, IV. Murad, İbrahim, IV. Mehmed, I. Mahmud gibi sultanların musiki olmadan hiçbir zaman yemek yemedikleri yolundaki tarihî bir bilgiyi aktardıktan sonra, diyor ki: "Yemek yerken musiki dinlenmesi bugün bile bir çeşit teşrifat kuralıdır. Sultan sarayın bahçesindeki köşklere birisinde yemek yer, emrindeki musiki takımı kendisi istediği anda icraya, hazırdır.

Padişahın saraydaki, bazen de şehirdeki en iyi sanatçılara musiki icra ettirerek yemek yemesi bugünkü anlayışa göre birçok kimseye aykırı gelebilir. Ancak, musikinin bir ayın sessizliği içinde pür dikkat dinlenilmesi, musikinin bütün yan işlevlerinden arındırılarak yalnızca estetik beklentilerle dinlenilmeye başlamasından sonra gerçekleşmiştir. Batıda bile oldukça yeni bir gelişmedir bu. Musiki icrasının küçük mekânlardan büyük konser salonlarına taşınmasının bir sonucudur. Dindışı Türk musikisi ancak Batılı anlamda konser salonlarında icra edilmeye başladığı Cumhuriyet döneminde bu şekilde dinlenir olmuştur.

Sarayın musıkicilerle ilişkisine değinilen bir kayıt da XVII. yüzyıla aittir. 1650'de yazan Ottaviano Bon, soytarıların, sihirbazların, güreşçilerin, sağır- dilsizlerin ve musıkicilerin saraya istedikleri zaman girip çıkabildiklerini, bunun için sadece kapı ağasından izin almalarının yeterli olduğunu yazıyor. Ancak, Bon, bunların "aşağı görülen" insanlar

²¹⁰ Şule Yum, **Osmanlı Resim Sanatı ve Müzik XV- XVIII. Yüzyıl Minyatürleride Çalgılar ve Betimlemeler**, İ.T.Ü. S.B.E., Doktora Tezi, İstanbul, Aralık 1998,s:29

oldukları için saraya serbestçe girip çıkabildikleri kanısında olduğunu belirtmiştir.

Hanende ve sazende bütün bu sanatkârlar o zamanlarda sanatlarına bu kadar müsait bir muhit içinde iken bile yine sanatkârların bizdeki talihlerinin müthiş tecellisinin kurbanıydılar. Hepsi de umumî teşkilatsızlık içinde tek başına kaldıklarından, hiç makûl olamayan şekillerde birbirlerine rakip olduklarından, birbirlerini çekemediklerinden, kendilerini sanatlarına vermiş olmalarına rağmen, hayatlarını sanatlarıyla kazanmak yolunu bir türlü tanzim edememişlerdi. Ve hepsinin başka işleri, güçleri de vardı. En çoğu geçimlerini devlet kapılarında memuriyetle temin ediyorlardı. Bir de bunlardan başka asıl profesyonellerden toplanan, en çoğu hıristiyan olan ve sadece 'çalgıcılar' diye anılan bir takımını da vardı ki, o zamanki teşrifat bunlara ağır davranır, bunlara bol bahşiş verirdi ama misafirlerle birlikte sofraya oturtulmaz, kendilerine ayrıca yemek çıkartılırdı.

Burada profesyonel musıkicilerin de çoğunun gayrimüslim oluşu ayrıca ilgi çekicidir.²¹¹

Osmanlı sarayının düğün vd. şenlikleri münasebetiyle yazılan minyatürlü sürnamelerde (Sürname-i Vehbi, Sürname-i Nabi vs.) kopuzun iki değişik boyu olan ud ve şehrüd, diğer sazlar arasında ön planda görülmektedir. Tarihçi yazar İ.Hakkı Uzunçarşılı'nın T.Tarih Kurumu yayını Belleten dergisinin 161. sayısındaki (Aralık 1977) "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı" adlı makalesinde de, 15 ila 19.yüzyıllarda Osmanlı saraylarında görevli müzisyenler arasında awwad adı verilen (udinin Arapça çoğulu) udilerin sayısı, sanatkar isimleri ve aldıkları maaşlarla birlikte verilmiştir.²¹²

²¹¹ Bülent Aksoy, a.g.e. s: 152 -154

²¹² Çinuçen Tanrıkorur, **Biraz da Müzik**, s:179

2.3.2.4.b.1. Osmanlı Saray Musikisinde Kullanılan algılar

Bütün bu saray tarihi boyunca müzik günlük yaşamın bir parçası olmuş ve icralarda birçok farklı çalgı kullanılmıştır.

Sarayda kullanılan çalgıların değişim ve gelişim süreci saray dışı ile devamlı bir etkileşim halindedir. Saray dışarıya kapalı, kendi müziğini icra eden ve sadece sarayda yetişmiş çalgıcıların bulunduğu bir yer değil, müziğin ve alıncıların himaye edildiği bir merkezdir. Bu özellikleriyle bağlantılı olarak da değişimin daha çok şehirden saraya yayıldığını söylemek doğru olur. Bununla birlikte mehterin kaldırılması ve Batı müziğinin teşvik edilmesi gibi, sarayın Osmanlı algı tarihinde belirleyici rol oynadığı durumlar da söz konusu olmuştur.²¹³

Batılılar gibi, Osmanlılar da yeni bir makam, usul veya müzik aleti yaptıkları zaman, bunların adını Arap veya Acem asıllı kelimeleri birleştirerek yapmakta bir sakınca görmemişlerdir. Bu sebeple Ferahfeza, Evcara, Suz-idil gibi makam , Devrikebir, Darbıfetih, Zencir gibi usul ve Kudüm, Kemeçe, Girift gibi çalgı adları Arapça ve Farsça kelimelerden yapılmış olmalarına rağmen, Osmanlı Türk musikisine mahsusturlar.²¹⁴

Sarayda fasıl müziğinin bütün algıları kullanılmıştır. Ayrıca bazen bu müziğin icrasında halk arasında rağbet görmeyen algılar da bulunmuştur. Halk müziği ve tanbura (bağlama) sarayda her zaman için mevcut olmuş, genellikle şehir halk müziği icra edilmiştir. Raks müziği de fasıl algılarının yanısıra kendine mahsus çalgılarıyla sarayda hep yer bulmuştur. Diğer Türk müziği icralarında da bütün bu türlerde kullanılan çalgılardan bir kısmı alınmıştır. Değişmeyen algıları ile saray tarihinin en başından itibaren mehter ve sonrasında da bando sarayın resmî müziğini almışlardır. Batı müziği sadece bando ile değil orkestra ve oda müziği ile de saraya girdiği için 19. yüzyılda birçok Batı algısı da sarayda kullanılmıştır.

²¹³ M.Emin Soydaş, **a.g.e.**,s: 1

²¹⁴ Kevser Tuğyan Yıldız, **a.g.e.** , s: 24

Saraya mahsus bir müzik türü olmadığı gibi birkaç istisna dışında saraya mahsus bir çalgı da yoktur. Fasıl müziği ve çalgıları sadece saraya ait, saraydan yayılmış veya ancak saray himayesiyle yaşayabilmiş değillerdir. Şehirde ve sarayda fasıl müziği olduğu kadar şehire özgü halk müziği de icra edilmektedir ve saraydaki müzik türleri ve çalgılar da esas olarak şehirde mevcut olanlardır. Mehter bile sadece sarayda değil şehrin başka yerlerinde de vardır. Dolayısıyla çalgıların tercih veya terk edilmeleri de öncelikle bu ilişkiye dayanmaktadır. Bütün bunlara rağmen her konuda olduğu gibi müzik ve çalgı konusunda da sarayın kendine has bazı tercih ve geleneklerinin oluşmuş olması doğaldır.²¹⁵

Osmanlı İmparatorluğu içinde Uda XIX. Yüzyıla kadar pek itibar edilmemiştir. Arap ülkeleri özellikle Mısır, Suriye ile politik ve ekonomik ilişkiler arttıkça kültürel alışveriş çoğalmış ve bu arada ud, İstanbul'un musiki çevrelerine girmiştir.²¹⁶

2.3.2.4.c. Osmanlı Harem'inde Musiki

Osmanlı toplumunda kadınla erkeği birbirinden ayıran harem-selamlık hayatının bir sonucu olarak kadınların kendi musiki ve eğlence ihtiyaçlarını kendilerinin karşılamak zorunda kalışları, bu arada, kadınlar arasından sayısız hanende, sazende ve pek çok besteci çıktığı biliniyor.²¹⁷

Osmanlı sarayında, sayıları zaman zaman üç yüzü bulan çeşitli ırk ve milletlere mensup cariye yaşardı. Bunlar, aynı zamanda kendi ırk ve milletlerinin en seçkin güzelleri olan genç kızlardı. Saraya, fetihler

²¹⁵ Bülent Aksoy, **a.g.e.** s:216 – 217

²¹⁶ Ezel Acar, **XV- XVI. Yüzyıllarda Kullanılan Türk Musiki Sazları**, İ.T.Ü., S.B.E., Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Ekim 1994, s: 11

²¹⁷ Bülent Aksoy, **a.g.e.** s: 154

devrinde savaş ve akınlar sonucunda ele geçen veya devlet erkanı tarafından takdim edilen geçen kızlar alınırdı.²¹⁸

Cariyelerin eğitiminde müzik önemli bir yer tutardı. İçlerinde masal söyleme, örgü örme, şarkı söyleme ve çalgı çalma bakımından maharetli olanlar elenerek yükseltildi. "Kâhya kadın" denilen sorumlu eğitici bu işi üstlenmişti. Başarılı cariyeler padişahın ilk dört kadınından biri olabilmek için sırasıyla, önce "irak" (şakird), sonra "arkadaş" (gedikli), en sonunda "usta" olmak zorundaydı. Ustalar, padişahla yatabilme hakkını kazanan kızlardı. Ustaların içinde ilk dörde girenlere "haseki" ya da "kadın", hasekilerin içinde birinci olana da "başkadın" denirdi. Bütün bu aşamaları başarıyla geçmek için yapılan beceri, ustalık ve zerafet eğitimi ve sınavında müzik (algı çalıp, şarkı söyleme) başta gelen konulardan biriydi.²¹⁹

Musıki sarayın harem bölümünde de öğretilmekte ve icra edilmektedir. Haremdeki cariyelerin musıki hocaları hem saray içinde, hem de kendi evlerinde ders verebilmekteledir. Osmanlı sarayında kadınlar arasından sayısız musıkici çıkmıştır. Sarayın en ünlü kadın bestecisi XVIII. Yüzyılın ortalarında yaşayan Dilhayat Kalfa'dır.²²⁰

Hareme alınan cariyeler, ya Harem'de bulunan Meşkhane'de ya da özel olarak tutulan devrin üstadlarından musıki dersi alırlardı[...]
Harem'de çalınan başlıca sazlar; ud, keman, def, alpare, ğr, ney, kanun, rbab, tambur, musıkar vb. idi²²¹

²¹⁸ Derya zlem Uluocak, **Osmanlı Hanedanında Müzik**, İ.T.. ,S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul – Haziran 1985, s:34

²¹⁹ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.**, s:152

²²⁰ Kevser Tuğyan Yıldız, **a.g.e.** s:28

²²¹ Derya zlem Uluocak, **a.g.e.** s:33

1909-1918 yılları arası, saray haremdeki padişah kızları ve şehzade eşleri hakkında “Henüz ders almadan ud, keman çalarlar. Nitekim ekserisi ut veya keman çalarlardı.”²²²

[...] Peki ya anneannelerimizin ud öğrenmesine ne demeli? Oda Osmanlı'nın elitist kültürüyle alakalı, ileride kocasını eğlendiresin diye kızlara ud öğretiliyor. Anneannem bize ud çalardı mesela (Kıbrıs aksanıyla söylüyor) “E hadi be çal” dediklerinde, “çalayım madem” diye alırdı udu, başlardı çalmaya.[...]²²³

2.3.2.4.d. Enderun'da Müzik

Enderun, Osmanlı saray musıki hayatının en önemli kurumudur. Enderun'da padişahın özel hizmetinde bulunan ağalar Seferli, Kiler, Hazine ve Has odalarında yaşamaktadırlar. Musıkiciler ise Seferli Odasında toplanmıştır. Seferli Odası IV. Murad zamanında kurulmuştur.²²⁴

Ordu ve Devlet teşkilatının en önemli görevlilerini yetiştiren Enderun Mektebi, 1909 tarihinde kapatılmıştır.²²⁵

Enderun ve harem halkının günlük yaşamında da müzik ve çalgı mevcuttur. Enderunda ve haremde genellikle meşkhâne adı verilen belli mekanlarda çalgı eğitimi alanlar vardı ve bunlar sadece padişah huzurunda değil kendi ortamlarında da çeşitli vesilelerle çalıyorlardı. Sarayda fasıl müziği bu icraların en başta geleni olarak görünmektedir. Halk müziği, raks müziği ve gösteri müziği, Türk müziği icrasının diğer kolları olmuş, ayrıca Batı müziği de son dönemde oldukça rağbet görmüştür.²²⁶

²²² M. Emin Soydaş, **a.g.e.** s: 43

²²³ Röportaj: Mehmet Ali Sanlıkol, **Ulen nedir bu ziligurti?**, Roll Dergisi, 112480 Eylül- Ekim 2008, s:22

²²⁴ Kevser Tuğyan Yıldız, **a.g.e.** s: 27-28

²²⁵ Derya Özlem Uluocak, **a.g.e.** s:32

²²⁶ Bülent Aksoy, **a.g.e.** s:2

2.3.2.4.e. Osmanlı Toplumunda Müziğin Yeri

Osmanlı Devletinde 19. yüzyıl başlarına kadar iki tür müzik bulunmaktaydı. Birincisi, Osmanlı sanat müziği; ikincisi, halk müziği.²²⁷

Osmanlı Devleti, Anadolu, Balkanlar Doğu Avrupa, Kuzey Afrika, Ortadoğu, Kafkasya ve Kırım'ı içine alan büyük bir imparatorluktu. İçinde değişik halklar; Türkler, Araplar, Kürtler, Rumlar, Ermeniler, Slavlar, Arnavutlar, Latinler başta olmak üzere, irili ufaklı onlarca etnik kökenden gelen insanlar; değişik dinler, Hıristiyanlar, Müslümanlar, Yahudiler ve çeşitli mezhepler barındıran koca bir imparatorluk... Dolayısıyla çok zengin bir kültürü bağrında taşıyordu. Türkler Anadolu'ya yerleştikten sonra bin yıl iç içe yaşamış olan bu insanlar birbirlerini karşılıklı olarak etkiledi. Bundan başka, Orta Asya dan Anadolu'ya gelinceye kadar geçen beş yüz yıllık birikim bulunmaktaydı. Orta Asya'daki göçebe yaşamı, Çin'le ilişkiler, Uygurlar zamanında Hint uygarlığıyla tanışma, değişik dinlerin etkileşimi (Maniheizm, Budizm, Nasturi-Hıristiyanlık, hatta Yahudilik), sonra Fars kültürü, İslamiyet ve Anadolu uygarlıkları ile Bizans Türklerinin Anadolu'ya gelinceye dek karşılaştığı çeşitli kültürler, şüphesiz derin etkilerde bulunur.²²⁸

[...]Yunanlı sanatçıların başvurduğu ritm çeşitliliği olağanüstüdür. Kıta v ada Yunanistan'ında kullanılan ezgi türleri -sirto, sirto kalamatianos, ballos-, Mikrasiate- karşılama, zeybek-, Balkan- Hora, hassaposervikos-, “Panoryantal”-çiftetelli ezgileriyle ve Orta ve DoğuAvrupa ritmleriyle- mazurka, polka, vals, marş- birlikte görülür. Habanera bile eksik değildir. Daha da şaşırtıcısı, teorik olarak uyuşmayan iki melodik sistemin bileşimidir: Modal sistem ile tonal sistem.[...]

²²⁷ Mehmet Kaygusuz, a.g.e. , s: 138

²²⁸ Mehmet Kaygusuz, a.g.e. , s: 61

[...]Çeşitli dans ritmlerini ölçsüz bir vokal biçimine katan ve ünü şehrin çok ötesine uzanan Smyrna amanés'i (Yunan gazeli) müzikal melezliğin en iyi örneğini oluşturur. Bütün bunlara da gitar ve mandolin eşlik eder. Smyrna'nın en popüler amanede'leri (Uzunhavalılar) olan ve daha adı bile hem Doğuya hem Batı'ya aidiyete işaret eden "minore manes" için ne denebilir? Genellikle habanera ritminde enstrümental bir girişle başlar. Sonra, şarkıcının adı V. Sofroniyu ya da K. Nuros ise, ses, Bizans litürjisinin ilahileri tarzında kesik kesik çıkar. Nihayet, keman, sanduri'nin desteğiyle, Orta ve Doğu Avrupa Çingenelerinin ve klezmorizm'lerinin (Yahudi çalgıcılar) icra ettiklerine yakın melodik-ritmik motifler çıkartır.

Ama melezlik olgusuna müziğin getirdiği açıklama sesle sınırlı değildir. Müziği icra edenlerin ve dinleyenlerin müziğe atfettiği anlama ve kavrama kadar uzanır. "Ortadoğu'da müziğin mistik gücünden söz eden J. Düring şunu belirtir: "Sufiler her saatin kendi 'an'ı, yani kendine özgü kalitesi ve etkisi olduğunu kabul ederler. Bu kerahat vakitleri gündeğümü, gün batımı ve gece, özellikle de geceyarısından şafağa kadar olan zamandır. Bu anlar çalmaya en uygun olanlardır. Ancak bu kerahat anlarının minore'nin özel bir kategorisini belirtmekte kullanıldıkları da doğrudur. Bu minore, minore/ amanes tis kalinihtias/ tis avyis (geceden/ şafaktan) adı altında bilinir ve sufilerinkine neredeyse tıpatıp benzer müzikal (ve şiirsel) bir yaklaşımı ifade eder: "Tek bir an sevinirim, şafak sökerken/ Kalbim yatışıp iç çekmeye son verdiğinde." [...] [Yunanlı müzisyenlerin] çoğunluğu, yeterli gelir elde edebilmek için, rıhtım kafelerinin "aristokratik" müdavimlerinin karşısına, keza civardaki halk balolarına, Yunan olduğu kadar Levanten, Türk, Ermeni ve Yahudi de olan bir kitlenin önüne çıkıyorlardı. [Smyrnalı Yunanlılar her müzikal ufka açılıyorlardı.

Milliyetçi söylemlerin giderek sertleştiği bir bölge ve dönemde bu kasıtlı tercih, günümüze kadar makul kalan son derece politik bir anlam edinir. Gerçekten de, kimilerinin bizi Doğu ile Batı'nın birbirinden

tamamen farklı ve içkin olarak antagonist varlıklar olduğuna inandırmak istedikleri yere bu iki kavramın sonuç itibariyle gayet somut bir gerçekliğin, dünyanın sürekliliği ve daimi temas gerçekliğinin tersi yönde giden zihinsel yapımlardan başka bir şey olmadığını kanıtlar, ama bu yine de tekbiçimlilik anlamına gelmez. Smyrna örneği Osmanlı imparatorluğunun etnik- dinsel, kültürel ve toplumsal bileşenlerinin “aşırı dölleme”sinin mümkün olduğunu kanıtlar. Smyrna bir “küçük Paris” olmasının ötesinde, yalnızca Batı’lı kültürel modelleri benimsemekle kalmamış, ama gerçekten sürekli yeniden şekillenen coğrafi ve tarihsel bir uzamın sanat ve zevklerinin iç içe geçtiği bir pota olarak işlev görmüştür.²²⁹

Anadolu'ya yerleştikten sonra, başta Anadolu halkı olmak üzere Osmanlı'nın değişik eyaletlerinde yaşayan halkın müziği de kuşkusuz etkide bulundu. Buna, Balkan, Kafkas, Arap ve Kuzey Afrika halk ezgilerini, Bizans ve Eski Yunan modlarını örnek gösterebiliriz... Osmanlı müziğinin oluşmasında gayrimüslim bestecilerin katkılarını da düşündüğümüzde, bu müziğin salt Türk-İslam öğelerden oluşmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Nigağos Ağa'lar, Tatyos Efendi'ler, Bimenşen'lerle, Hampursyan, Ali Utkı ve Kanlermiroğlu gibi Hıristiyan asıllı müzik teorisyenlerini anımsamak yeter.

Saray dışındaki müzik müziğin yaşadığı alanlarla ilgiliydi:

- 1) Saray ve konak müziği
- 2) Dinsel müzik (litürjik müzik).
 - a) Cami ve mescit müziği (şer-i müzik).
 - b) Tekke ve tarikat müziği (tasavvuf müziği).
- 3) Askeri müzik, mehter müziği (kaba saz-açık hava müziği).
- 4) Meslek teşkilatlarının müziği (lonca müziği).

²²⁹ Alıntılan: Roll Dergisi, **Smyrna'nın Melez Geleneği** adlı makale, 112480 Eylül- Ekim 2008, s:45, Basma Zerouai, Marie-Carmen Smyrnelis, **İzmir 1830-1930- Unutulmuş Bir Kent Mi?**, İletişim Yayınları

5) Eğitim müziği.

a) Medrese müziği (şer-i ve tasavvuf müziği).

b) Enderun meşkhane müziği.

6) Kent eğlence müziği (fasıl: ince saz-kapalı alan müziği)..

Bu ayırım aslında yetersiz kalmaktadır. Çünkü, incelememize konu olan müzik, daha çok Müslüman halkı ilgilendirmektedir. Oysa, gerek Anadolu'da, gerekse imparatorluğun diğer eyaletlerinde, Müslüman olmayan halkın yerel ve dini müzikleri vardı ve bunlar özgürce yaşamayı sürdürüyordu. İkinci olarak kentte yaşayan yönetici sınıfın dışındaki halkın (esnaf, zanaatkar, işçi ve küçük yöneticiler) hangi tür müziğe ilgi duyduklarını bütünüyle bilmiyoruz. Bilgilerimiz, 19. yüzyılın ikinci yarısından bu yana ile sınırlı olduğundan geçmiş karanlık kalmaktadır.²³⁰

2.3.2.4.e.1. Saray ve Konak Müziği

Musikinin dinlendiği yerlerden sözeden birçok gezginin yazdıklarından anlaşıldığına göre, Türklerde musiki en çok evlerde dinlenirdi. Onsekizinci yüzyılda İstanbul'da beş yıl yaşayan Todenni bunu şöyle açıklıyor: "Yüksek tabakadan kibar insanların toplum içinde, herkesle birarada musiki dinlemeyi hafiflik saydıkları doğrudur, ama kendi dost çevrelerinde neyle icra edilen bir musiki sözkonusuysa durum farklıdır, çünkü ney yüksek düzeyde bir saz olarak, kabul edilir. Bu gözlemde, musikin en ağırbaşlı türünün de özel meclis ve mekânlarda dinlenebildiği anlatılmış oluyor. Herkese açık, herhangi bir yerde dinlenebilen musiki ise daha hafif, daha basit sayılan bir musikidir. Bununla birlikte, çeşitli gözlemlerin bileşkesi, sadece eğlenmek yahut boş vakitlerini doldurmak amacıyla musiki dinleyenlerin de bu iş için en elverişli mekân olarak gene kendi evlerini yahut dostlarının evlerini tercih ettiklerini gösteriyor.

²³⁰ Mehmet Kaygusuz, a.g.e. , s: 138 - 139

Musikiyi ya ev halkından birisi, ya musıkisever varlıklı kimselerin hizmetkârları ve cariyeler, ya da para karşılığı eve getirtilen saz toplulukları icra ederlerdi. Bu konuda birbirini destekleyen çeşitli gözlemler var. 1668'de yazan Sieur Pouillet, "tanbura'nın Türklerce çok sevilen bir saz olduğunu belirttikten sonra,"(...) iyi aile çocuklarından hiçbiri yoktur ki, bu sazı çalmayı bilmesin", diyor. 1686'da yazan Thevenot bir Türk'ün boş vakitlerini nasıl geçirdiğini şöyle anlatıyor: "Türkler evlerinde yalnızsalar ya uyurlar, ya tütün içerler, ya da 'tanbur' dedikleri bir telli saz çalarlar. "Corneille le Brun 1700'de aşağı yukarı aynı şeyleri yazar: "Evdeyken hiçbir işleri yoksa ya sedirlerine oturup çubuklarını tüttürür ya da üç telli bir saz çalarlar. XVIII. yüzyıl gözlemcilerinden Blainville de, -Türklerin şarkılarını ya İspanyollar gibi sevgililerinin pencereleeri altında -ya da evlerinde minderler üzerinde çalıp söylediklerini anlatır.[...]

[...]1557'de yazılan, yazarı bilinmeyen Viaje de Turquía adlı seyahatnamede bir düğünde kadınların nasıl eğlendikleri anlatılır. Kadınlar arasında hiç erkek yoktur. Musikili eğlence ve raks sabaha kadar sürer. Harpler [çengi, gitarlar (?), flütler (?)] ve hanendelerden kurulu çalgı takımının bütün üyeleri kadındır. Gene aynı yüzyılda Philippe du Fresne-Canaye bütün Türk kadınlarının şarkı söylemeyi ve def çalmayı bildiklerini kaydeder. 1717-1718 yıllarında İstanbul'da bulunan Lady Montagu ile 1766'da yazan Jean-Claude Flachat, kadınların boş zamanlarını dikiş nakış gibi el işleri ile, çalgı çalmayı öğrenmekle geçirdiklerini yazarlar. Flachat Türk kadınlarında gördüğü yetenekleri şöyle sıralar: musiki, raks, güzel ses, basit ev ilaçları yapmak. Flachat bu konuya değinirken, şarkı söyleyebilmenin, saz çalmanın bir meziyet olduğunu bilen genç kızların kendilerini bu şekilde daha iyi gösterebildiklerini söyler. Lio-tard'ın "kocasına tanbur çalan kadın" resmi Flachat'nın gözlemini canlandırır.²³¹

2.3.2.4.e.2. Dinsel Müzik

²³¹ Bülent Aksoy, **a.g.e.** s: 150 - 152

İslam dininde dar anlamda dinsel mekanlara –cami ve tekke gibi- müzik eşliğinde bir ibadet biçimi olmamakla birlikte, sufilik ve dervişlik kavramı içinde musikinin yer aldığı bilinmektedir. Bu musiki özünde tanrıya yakarış veya tanrıyı anma çerçevesinde gerçekleştirilen, İslamiyetin uygulandığı çevrelerin içinde ve dışında gelişen bir felsefenin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.²³²

Osmanlı devletinde İstanbul sanat merkezine dönüşmüştür. Çevre eyaletlerden İstanbul'a gelerek tekkelerde, vakıflarda, medreselerde müzik yapmaya başlamışlardır.XVII. yüzyılın ikinci yarısında gelişme iyice hızlanmış, bu dönemde beste biçimleri çoğunlukla dinsel olmuştur.²³³

2.3.2.4.e.3. Kent ve Eğlence Müziği

Osmanlıların diğer uluslarla karışımı nedeniyle eski adetleri ve alışkanlıklarında değişikliklere ve başkalaşımlara uğramıştır. Osmanlı adet ve törenleri de zaman zaman değişiklikten uzak kalmamıştır. Osmanlılığın ortaya çıkışından Sultan II. Mehmet'e kadar devam eden adetler, İstanbul'un alınmasıyla oldukça değişmiştir.[...]

“Fatih Sultan Mehmet orduları Bizans surlarını kuşattığı zaman kale duvarlarının arkasında Rum hükümdar ve soylularını, saray kadınları ve kibar sınıf mensublarını dudakları şarap kaselerinde, kolları genç sevgililerinin bellerinde, göğüsleri şehvetle inip kalkan taze göğüslerde, akılları ihtiras ve yalan dolanın gayya kuyusunda fitnelik aramakla uğraşır bulmuştu.”²³⁴

XV. ve XVI. Asırda sürüp giden ve onyedinci asırda pek yayılan İstanbul eğlenceleri çok çeşitlidir. Eğlendirici sanatları kendilerine meslek olarak alan ve bu suretle geçinen insanlar pek çoktu.Bunlar türlü meslek ve hünere sahiplerinden yüzlerce insanın bir araya gelmesiyle ocak halinde yaşarlar, çalışırlar, para kazanırlar; belli başlı semtlerdeki

²³²Gülçin İnak Kurnaz, **Osmanlı İmparatorluğu Döneminde İstanbul'da Eğlence Hayatı**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 2000,s:4-8

²³³ Kevser Tuğyan Yıldız, **a.g.e.** s:26

²³⁴ Aktaran: Gülçin İnak, **a.g.e.** s:4, Ahmet Sevengil, **İstanbul Nasıl Eğleniyordu?** İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s:15

hanlarda bulunanlar, evlenme, doğum, sünnet düğünü, donanma gibi şenlik zamanlarında çağrılırlar, alay halinde giderler, oyunlar gösterirlerdi; bunların içinde türlü ırk ve dinden insanlar vardı.²³⁵

Eğlenceler bayram şenliklerinde, bütün yaz mesire yerlerinde, helva sohbetlerinde, kahvehanelerde, meyhanelerde ve akla gelebilecek her türlü cemiyet ortamında farklı özelliklerle icra edilmişlerdir.

[...]MesireYerleri:

Osmanlı devrinde yaz aylarında, insanların eğlencelerinin önemli bir bölümünü mesire yerlerine gezintileri oluşturmuştur.²³⁶

Yazarı bilinmeyen “Surname”de elli iki gün gibi uzun bir dönemi kapsayan ve en masraflı olduğu söylenen sünnet düğünü eğlencelerini ve bu eğlenceler sırasında kösler ve davullardan duyulan seslerden söz ederek aşağıdaki ayrıntılı bilgileri vermektedir: “davullar döğölüyor, borular çalınıyor, düğün gecesi padişah bütün sazandelere ihsanlarda bulundu. Kanuni mugni’ye uydu, şeşter tanbura; ney halkı uyandırdı. Çenk, def, ud usule uymuştu; rebab’ın ahengi santur’a gibi ifadeler kullanılarak, sünnet düğünü kutlamalarının görkemi yansıtılmaktadır.²³⁷

[...]Kahvehaneler:

Osmanlı devrinde, İstanbul’un hemen her semtinde halk tarafından “Çalgılı Kahve” ya da “Semai Kahveleri” denilen kahveler bulunurdu.[...] Çalgılı kahvelere, kış mevsimlerinin Cuma geceleri ve en çok bütün Ramazan geceleri işlerdi. Hemen her meşhur semtte bunlardan birer tane vardı. Beşiktaş, Çeşme Meydanı, Tophane, Boğazkesen vb.[...]

[...]Bu çalgılı kahvelerdeki eğlencelerin başında “Aşık Tarzı”denilen saz şiiri geleneği, müzik ve köçek oyunları gelmiştir.[...]

[...]Meyhaneler:

²³⁵ Aktaran: Gülçin İnak, a.g.e. s:4, Ahmet Sevengil, **Eski Türklerde Dram Sanatı**, Maarif Basımevi, İstanbul, 1959, s:43

²³⁶ Şule Yum, a.g.e, s:23

²³⁷ Şule Yum, a.g.e, s:23

Osmanlı devrinde meyhanelere “Şerbethane” denmiş, pencerelerine kafes konmuştur. Geceleri eç vakitlere kadar buralarda sazandeler, hanendeler ve köçeklerle eğlenceler düzenlenmiştir. Meyhaneler Kumkapı ve Boğaz semtlerinde meşhurdu.

Abdülaziz Bey’in aktardığına göre: “Meyhanelerde yapılan ikramdan ve adı geçenlerin güzelliğine kapılarak eldeki mevcudunu orada yedirip bitirmiş ve soyulmuş mirasyedilerin, onradan meyhaneye kabul edilmeyip yüzlerine bile bakılmadan kovuldukları çok görülmüştür. Buralardaki köçekler başka yerlere gidip oynamazdı. Bu şekilde bunlara tutkun olanların aynı yere gelmesi sağlanmış olurdu.”²³⁸

2.3.2.4.1. XIV. ve XV. Yüzyıl Osmanlı Müziği

Küçük bir beylik halinde kurulan Osmanlı Devleti büyük hızla geliyor, 1326 da Bizanslılardan alınan Bursa başşehir yapıyor, 1361’de de Edirne alınıyordu. Bu gelişmede, çeşitli sosyal ve iktisadi sebepler yanında, yeni Türk İslam toplumunun maneviyatını son derece yüksek tutan, edebiyat ve müsikeyle din müessesesi arasındaki sıkı bağın da payı vardır. Osmanlı, Selçukluyu devam ettirmiş olup manevî gelişme Ahmed Yesevî, Yûnus Emre ve Mevlanâ'nın Doğu'dan üfledikleri iman bütünlüğü içinde sevgi birliği melteminde oluşuyordu. Misâl olarak, Süleyman Çelebi'nin 1409'da Bursa'da meydana getirdiği Vesîletün - Necar, meşhur adı ile Mevlid'i bütün zamanların en fazla şöhret kazanmış ve sonsuz bir sevgi ve çok çeşitli vesilelerle okunan günümüze kadar ulaşmış olan bir dinî Türk edebiyatı mahsulüdür.²³⁹

2.3.2.4.1.a. II. Murad Dönemi

²³⁸ Gülçin İnak, a.g.e., s:4-8

²³⁹ Çinuçen Tanrıkorur, **Osmanlı Musıkisi**, s: 37 - 38

Osmanlı devletinin huzurlu dönemine, padişahın kültürlü ve sanatçı kişiliğine bağlı olarak II. Murat döneminde kavuşmuş olduğu anlaşılıyor. Padişah barış zamanında şair ve musikişinasla zamanını değerlendirmeyi, savaş zamanında ise ordusunun başında savaşa koşmayı bir yaşam biçimi haline getirmiştir.[...] İşte müziğin gelişmesine yönelik yaratılan bu uygun ortam daha sonraları sarayda kaçınılmaz olarak değerli müzik adamlarının da yetişmesine neden olmuştur. Bu ortam zaman zaman sarayda konserlerin de verildiği müziğin gelişmesine yönelik olumlu bir ortamdır.²⁴⁰

Mûsikîye düşkünlüğü küçük şehzadelik yıllarında Amasya'da başlayıp Edirne, Manisa ve Bursa'da devam eden şair padişah II. Murad'ın zamanı, P.Vittekin "İlk Türk Romantizmi" adını verdiği edebî akımın da yeşerdiği devirdir: Enderun Mektebi'ndeki öğretim konularına çeşitli müsbet ilim dersleriyle birlikte şiir, inşâ ve mûsikîyi de II. Murad ilâve etmiştir. Bursa sarayında çevresine topladığı değerli mûsikîciler arasında yer alan Hızır Abdullah'a önce rica, sonra onun, huzurda kendisinden daha değerli mûsikîciler bulunduğunu söyleyip özür beyan etmesi üzerine de ısrar ederek yazdırdığı Edvar, Kırşehirli Yusuf bin Nizâmeddin'in yaklaşık 1400'de yazdığı ilk nazariyat kitabı Kitâbü'l-Edvar'dan sonra, Osmanlıların ilk Türkçe mûsikî kitabıdır (TS Revân, 1.728). Bedr-i Dilşâd'ın, uzun bir bölümü mûsikîye ayrılmış olan Murad-nâme adlı ahlâkî nasihatnâmesiyle, Türk mûsikîsi tarihinin en büyük nazariyatçısı Safiyüddin'in (Ö.1294) Farsça Edvar'ı Ahmedoğlu Şükrullah Benli Hasan Ağa, neyzen ve çengî Yusuf Dede, Derviş Ömer ve Koca Osman Efendi (İtrî'nin meslekî dedesi) gibi büyük bestekârlara çevresini açmaktan başka, en ünlüleri bestekâr Şeştârî Murad Ağa olan değerli Azerî mûsikîcileri Revan ve Bağdad seferinden dönüşte İstanbul'a getirmiş olan gerçek bir sanat koruyucusudur.²⁴¹

²⁴⁰ Şule Yum, a.g.e. s: 35

²⁴¹ Çinuçen Tanrıkorur, **Osmanlı Musikisi**, s: 37 - 38

Padişah II. Murat döneminin diğer önemli bir ismi; padişahın musahibi sıfatını taşıyan Amasyalı Ahmedoğlu Şükrullah'tır. Safiyüddin bin Abdülmümin'in Farsça olarak yazdığı müzik eserini Türkçeye çevirerek II. Murat'a sunmuştur. Bu eserde çok özel sazlar ve sazların yapıları ile ilgili bilgiler yer almaktadır yine bu eserin önemi 14. yy'da varola ve kullanılan sazları belirtmesi bakımında saz tarihine ışık tutmuş olmasıdır.²⁴²

Türk Musikisi yazarlarından Ahmetoğlu Şükrullah, beş telli Türk udunu tarif ederek eşi bulunmaz bir örneğini çizmiştir. Eski resimlerde görülen bu udlara daha çok "Rubab" deniyordu. Ancak Rubab'ı Arapça Rebab kelimesiyle karıştırmamak gerekir.²⁴³

Yapılan ciddi araştırmalar sonucunda Enderun mektebinin II. Murad tarafından kurulduğu açıklık kazanmaktadır.²⁴⁴

Sarayında devlet işleri yanında, musiki ile ilgilenmiş, Abdülkadir Meraginin öncülüğünde "geleneksel musikîmiz" in çatısı çatılmış ve sistemi belirlenmişti. Bütün bu çalışmalarda İslam kültür kaynakları esas alınmıştır. Bu da ilerde kimliğini kazanacak olan Osmanlı musikisinin şekillenmesinde önemli bir faktör olacaktır.²⁴⁵

2.3.2.4.1. a- Abdülkadir Meragi (1353 – 1435)

Klasik Türk Musikisi; böylesine köklü bir malzemeye, Asya'da ve Anadolu'da beş sesli musikinin gelişmesiyle ve ifade gücünün tasavvufi imkânla artmasıyla oluşmuş sanat değeri yüksek bir musiki olarak temayüz etmiştir. Anadolu'ya Asya'dan girişte Safüyyiddin Urmevî, Abdülkadir Meragî, Gazi Giray Han'ın tesirleri ve onların Asya'dan etkilendikleri bu geniş ve güçlü malzeme, ihsanları hayret ve ibretle düşündürücü hakikatlardır.²⁴⁶

²⁴² Kevser Tuğyan, **a.g.e.**, s:35

²⁴³ Arş. Gör. Ezel Acar, **XV- XVI. Yüzyıllarda Kullanılan Türk Musikisi Sazları**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Ekim 1994

²⁴⁴ Derya Özlem Uluocak, **a.g.e.**, s: 32

²⁴⁵ www.izedebiyat.com, **a.g.e**

²⁴⁶ Feyzi Halıcı, **a.g.e.**, s: 45

"Hoca Abdülkaadir Merâgî (1353-1435), Türkiye ve Osmanlı toplumu dışında yetişmiş ve yaşamış bir müzisyendir. Azerbaycan'da doğmuş, Azerbaycan ve Türkistan'da yaşamış, o devir Türk dünyasının büyük kültür merkezleri olan Tebrîz, Bâğdâd, Semerkand, Herât gibi şehirlerde şöhret kazanmıştır. Buna rağmen Türk Musikisi'nin hem bestekârlık (composition), hem nazariyyât (müzikoloji) alanlarında gelişmesinde birinci derecede etki yapmıştır. 1400'lere kadar Anadolu Selçuklu musikisini devam ettiren Osmanlı Türkleri, bu tarihten sonra, Abdülkaadir Hoca'nın gösterdiği yönü takip ettiler. Denebilir ki, Osmanlı Kültüründe, Osmanlı dışı Türk âleminde yaşayıp da bu derecede radikal etkide bulunan nadir şahsiyetlerden biridir.[...]

Abdülkaadir'in daha Merâga'dan ayrılmadan çeşitli okullarda mükemmel bir tahsil gördüğü, hüner kazandığı ve şehrin için büyük müzisyeni hâline geldiği anlaşılıyor. İlm-i kıraat, şiir, edebiyat, celî hat, Arapça, Farsça öğrendi. Anadili Türkçe olan Abdülkadir'in Farsça'yı aynı derecede öğrendiği muhakkaktır. Abdülkaadir'in. Farsça'yı aynı derecede öğrendiği muhakkaktır.²⁴⁷

Abdülkadir Meragî, musikiyi ve diğer bazı ilimleri babasından öğrenmiştir. Meragî, babasının çeşitli ilimlerde üstâd derecesinde olduğunu, musikide -ise kimsenin onun seviyesine erişemeyeceğini büyük bir övgü ve saygıyla anlatmıştır. Babasının kendisine musiki öğretmekteki amacının ise: "Kur'ân'ı ezberlemem, gerekli nağmeleri belleyerek, beğenilen ezgilerle okumayı öğrenmem" şeklinde hikâye eder.

Sesi pek parlak, okuyuşu çok güzel, ud çalışı üstâdane olan Abdülkadir " Meragî, aynı zamanda şiir yazmakta ve hat sanatında da karşımıza çıkmaktadır. Şairliği hakkında uzman kişiler, Farsça şiirlerinin, klâsik Fars edebiyatının örneği sayılabilecek nitelikte olduğunu belirtmişlerdir. Abdülkadir Meragî'nin tek Türkçe şiirinin metni:

²⁴⁷ Yılmaz Öztuna, **Abdülkaadir Meragi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s:5 - 7

Benziyor cennete yaz-ı nevbahâr
Hasse bâ-rûy-i hoş-ı an gül 'izâr
Yâr ile zevk u safâ kıl der çemen
Çünkü boluptur çemen çün rûy-i yâr
Çün şâhum girse ganınnga ayş içün
Gül ayağına saçar akça pisâr
Devle eyler bülbül-i destân-serâ
II kakarlar serv-i bostan u çenâr
Mevsim-i ayş u larabdur sultânüm
Canı hoş kim kıldı işret ihtiyar
Ber leb-i cû vu kenâr-ı bostan
Yâr dudağım.....derkenar
Sûfî-i safi-ki bolmuş tobekâr
Anung için sâkiyâ câm-ı mey âr
Çünkü gördüng şehni Abdülkadirâ
Baht-ı yanım boldu sensin bahtiyar²⁴⁸

Merâga'lı Abdülkaadir'in Farsça yazdığı müzikoloji eserleri de, Osmanlı müzikolojisine örnek kitaplar oluşturmuştur. Zâten Abdülkaadir'in oğlu ve torunu, İstanbul'a gelerek, Osmanlı Sarayı'nda, Enderun Akademisinde, onun musiki bilgisi üzerinde yazdıklarını yaymışlardır.²⁴⁹

Abdülkadir Meragi, XX. asra kadar yetişen Türk müzikologlarının (musiki bilginlerinin), Safiyyüddin'den sonra en büyüğüdür.

²⁴⁸ Sadun Aksüt, **Türk Musikisinin 100 Bestekarı**, Sadun Aksüt, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1993, s:15

²⁴⁹ Yılmaz Öztuna, a.g.e. s: 5

Aslında zamanın büyük bir müzik adamıydı Abdülkadir. Besteci, şarkıcı, udi ve tarihçi olarak pek çok eser bıraktı. Bunların başlıcaları şunlardı:

Camiü'l-Elhan: "Nağmeleri Toplayan (Kitap)"

Mekaasıdü'l-Elhân: "Nağmelerin Maksatları' mânâsındadır.

Kenzü'l-Elhân: "Nağmeler Hazinesi"

Zübdetü'l-Edvâr yani "Edvâr'ın özeti

Fevâid-i 'Aşere "(Musikide) On Faydalı Şey" mânâsındadır. Zikrû'n-
Negam ve Usûlhâ²⁵⁰

İslâm Musikisi tarihinde, döneminde kullanılan çalgıların teknik özelliklerini en düzgün biçimde açıklayan, Abdülkadir'dir. Abdülkadir, çalgıları bilimsel bir tasnife tabi tutmuş, yapım şekillerini, teknik özelliklerini, bazen akordlarına kadar anlatmıştır. Verdiği bilgilerin diğer bir önemli yanı da, Türkistan'dan Anadolu'ya kadar uzanan alan içerisinde kullanılan çalgıları ele almasıdır.

Abdülkadir'in ud sınıflandırması şöyledir: Ud-i Kadim: 4 çift tel takılır yani 8 tellidir. Teller çift akord edilir.

Ud-ı kamil: Telli sazların en gelişmiş, 5 çift teli vardır.²⁵¹

Devrinin emsalsiz hanende ve ûdî'si, büyük bir müzikolog olan Hoca Abdülkaadir Merâğî'nin en büyük tarafı, şüphesiz bestekârlığıdır. Klasik Türk Musikisi'nin en büyük örnek bestekârı sayılmış, ancak İtrî tarafından geçilebilmiştir. Bestekârlığı üzerindeki hükümleriniz, elimizdeki eserleri ile sınırlı olması gerekir. Ancak İtrî'ye ulaşamadığı ve kendisinden evvel gelen bestekârların da topunu geçtiği, kaynaklardan açık şekilde anlatmakta ve kabul edilmektedir.²⁵²

²⁵⁰ Yılmaz Öztuna, a.g.e. s:56-59

²⁵¹ Murat Bardakçı, **Maragalı Abdülkadir**, Pan Yayınları, İstanbul, Aralık, 1986, s: 100 - 101

²⁵² Yılmaz Öztuna, a.g.e. s: 74

"Hoca" denip musikinin en büyük üstadı kabul edilen Abdülkaadir'in besteleri, XV. asır Türkiye'sinde okunup çalındıktan sonra, klasik bestekârlarımızca örnek kabul edilmiştir. Bestekârlık sahasında Abdülkaadir'i aşmak, belki ancak İtrî (1640-1712) ile mümkün olabilmiştir.[...]

Abdülkaadir'in elimizde hiçbir saz eseri yoktur. Güfteli eserlerinin notaları ise XIX. asırda notaya alınmıştır ve XVIII. asırdan kalma bir Abdülkaadir notası yoktur. XIX. asır ustaları bu notaları, hocalarından, kulaktan meşk edip ezberleyerek yazmışlardır. Yani nesilden nesle geçmiş ve günümüze kadar gelmiştir. Onun için bir eserin Abdülkaadir'in mi, daha sonraki bir bestekârın mı olduğu hakkında, elimizde yazma notalardan fazla, daha çok eski tarihlerde kaleme alınmış yazma güfte mecmualarına inanmak daha doğrudur.

Bu şekilde ayıklana ayıklana Abdülkaadir'in elimizde bugün notaları mevcut 30 eseri kalıyor. Bunların kesin şekilde Abdülkaadir'e ait olduklarını söylemek, yalnız Türkiye'de değil, İran başta olmak üzere dış ülkelerde güfte mecmualarını incelemekle ortaya çıkar.²⁵³

Zamanla öyle bir çizgiye erişmiştir ki, Timur gibi bir hükümdar, Farsça metni, Rauf Yekta Bey tarafından yayınlanan nişân'ında (ferman), Abdülkaadir hakkında şunları diyebilmiştir: "Dünyadaki yüksek kültür sahiplerinin en büyüğü, insanlığın hocası, musikinin hem nazariyyât, hem bestekârlık ve icra sahalarında bir eşi gelmemiş üstâd, ayrıca hattat, şair, hatîb, hafız, nedîm, meclis adamı, olgunluk sahibi, yakışıklı ve güzel... Kendisi benim yakınımıdır, her bakımdan takdirime mazhar olmuştur, tarafımdan bütün üstaplara üstün tutulmuştur, herkesçe kendisine benim ona yaptığım muamelenin yapılmasını isterim.[...]

²⁵³ Yılmaz Öztuna, a.g.e. s: 5 - 7

Osmanlı müzisyenlerine göre Abdülkaadir Merâgî, klasik örnektir. "Hoca" deyince mutlak mânâda yalnız Abdülkaadir anlaşılır. Günümüze kadar gelen Türk müzisyenlerinin üstatlar halkasının başıdır.²⁵⁴

Abdülkadir Meragî; Bursa, Meraga, Tebriz, Bağdat, Semerkant, Herat şehirlerinde yaşamıştır İd, bir tek Türk bestecisinin Marmara ile Çin sınırı arasında faaliyet gösterdiği, bugün Türkiye, Rusya, Irak, İran, Afganistan devletlerine ait topraklarda baş tacı edildiğini gösterir. Safiyüddin ile Kutbeddin'in hayatı dâ böyledir. O dönemde henüz doğu ve batı Türkçeleri birbirinden ayrılmamıştır. Türk âlemi, ayrı devletler halinde olsa bile iç içedir.²⁵⁵

Onaltıncı yüzyılın ürünlerine geçmeden önce; bir onbeşinci yüzyıl Batı kaynağına ve oradaki birkaç ilginç gözleme değinelim. II. Murad'ın sarayında verdiği ziyafette kahramanlık destanları söylenmiş. Burada dikkati çeken şey, saz şairleri ile halk destanlarıdır. Bu seyahatnameden ilk kez sözededen Prof. Fuad Köprülü bunu şöyle yorumluyor:

"(...) ikinci Murad'ın klasik musikiye karşı meftunluğu, Fatih'in klasik edebiyata vukufu düşünülünce, bu bahsedilen musikişinasların ozanlar olmaması ihtimali de hatıra gelebilir. Ancak Bertrandon, aldığı malûmata istinaden Murad'ın ziyafetindeki 'Ozan: Ménestrel'lerin onun seleflerinin vakalarını hikâye eden 'Kahramanlık destanları: Chansons de gestes' söylediklerini bilhassa zikretmek suretiyle bu ihtimali bertaraf ediyor. Bunların Oğuz destanları olması da gayet tabiidir. Herhalde XIV. ve XV inci asırlarda Osmanlı ordularında ve halk arasında Anadolu'nun sair sahalarında olduğu gibi, halk şair-musikîşinaslanmn mevcudiyeti muhakkaktır. Daha XV. asrın ilk senelerinde Anadolu'da ellerinde sazlarla ilahiler okuyan derviş şairlerin mevcudiyetini Clavijo'nun seyahatnamesinden öğreniyoruz. Bunların daha evvelki asırlarda da mevcudiyeti muhakkaktır.

²⁵⁴ Yılmaz Öztuna, a.g.e. s: 68 - 70

²⁵⁵ Ahmet Şahin Ak, a.g.e. , s: 42

"Zikir" töreninin musiki eşliğinde yapılması ile, Bizans sarayında "tıpkı Türklerinki gibi olan nakkareler" çalınması, Bertrandon de la Brocquière'in öteki gözlemleridir. Musikiye ayırdığı yer çok az olmakla birlikte, İstanbul'un fethinin yirmi yıl öncesinden kalma bu eserin ilgili bölümleri çok eski bir tarihî belge niteliği taşıması dolayısıyla Türkçeye çevrilerek Belgeler bölümüne alınmıştır.²⁵⁶

2.3.2.4.1.b. II. Mehmet Dönemi

II. Murad ile Hüma Hatunun oğludur. Edirne'de doğmuş, Çelebizade Mehmed, Molla Ayas, Molla Gürani gibi kıymetli hocalardan ders görerek yetişmiştir.²⁵⁷

Bu dönemi genel çizgileri ile kısaca irdelemek, devlet teşkilatını anlamaya çalışmak, saray ve musikide yoğunlaşabilmek için gereklidir. 15. yüzyılda başlayan bu dönem otoritenin tek elde toplanma sürecidir. Bu yeni süreç özünde Osmanlı devlet teşkilatının "Fatih Kanunnamesi" çerçevesinde düzenlenmesi olmuştur.²⁵⁸

Yalnız, devlet destekli sanatın devletin genel politikalarına bağlı olarak yürüyeceğini göz ardı etmemek gerekir. "Gaza ve fetih" üzerine kurulmuş olan Osmanlı Devleti buna göre yapılanmıştır. Yani, ordu, bürokrasi, din, hukuk, düşünce, felsefe, ahlak, eğitim ve sanatının bu anlayışa göre örgütlenmesi kaçınılmazdı. Böyle olunca sanat bağımsız olamazdı. Osmanlı sanatı da bağımsız değildi ve devlet yönetiminin genel anlayışını yansıtıyordu.²⁵⁹

15. yüzyılın ortalarına gelinmiş ve İstanbul fethedilmiştir. Batı Medeniyeti'nin temsilcisi olan Bizans İmparatorluğu yıkılmışsa da, mensuplarının ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel faaliyetleri devam etmektedir. Özellikle başta Ortodoks Hristiyan camia, Ermeni ve Yahudi

²⁵⁶ Bülent Aksoy, **a.g.e.** s: 21 - 22

²⁵⁷ Kevser Tuğyan, **a.g.e.**,s:43

²⁵⁸ Şule Yum, **a.g.e.**, s:37

²⁵⁹ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.** s: 149

topluluklar bütün faaliyetlerinde olduğu gibi Osmanlı ile yüzyüze gelecek, onu etkilediği gibi, daha fazlasıyla da ondan etkilenecektir. Bugün Ortodoks ve Katolik kiliseleri ile Yahudi Sinagoglarında icra edilen ve inkârı mümkün olmayacak derece Osmanlı kokan dinî müzik de doğal olarak bu alışverişin bir sonucudur. Bu ilişki sadece İstanbul ile sınırlı kalmayacaktır. Bu alışveriş zaman içerisinde bütün Anadolu'ya, daha sonraları gerek barış ve gerekse savaş ortamında bütün Balkanlar ve Orta Avrupa'ya yayılacaktır.

Yine de Türklerin İstanbul'a girmesinden sonra, Fatih'in saltanatlık dönemi, İstanbul'da Türklerin özellikle inşaat ve yeleşme ile uğraştığı görülmektedir.

Büyük yalıların, köşklerin yapıldığı, mesire yerlerinin oluştuğu, yazlıkların ün kazandığı, müzik ve eğlence hayatının, içkinin gerçek anlamda toplum hayatına girmesinin başlangıcı ve devamı bu döneme rastlamaktadır.²⁶⁰

Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilerden, Fatih Sultan Mehmet zamanında İstanbul'un çeşitli semtlerinde methe takımlarının olduğu anlaşılmaktadır. Yedikule'de 40 kişilik bir takımın dışında, Eyüp, Üsküdar ve Kavak gibi değişik semtlerde nevbet çalınmaktadır.²⁶¹

Belgelere göre II. Mehmet Topkapı Sarayının yapımı bitirilene kadar Eski İstanbul Sarayında yaşamını sürdürmüş ve yalnız kendisi zaman zaman senenin birkaç ayını Yeni Saray'da geçirmiştir. Evliya Çelebi seyahatnamesinden öğrendiğimize göre, Yeni Saray'ın yapımına 1472 yılında başlanmıştır.²⁶²

Osmanlı'da müzik, Fatih'e kadar dört kanalda yürüdü. Medreselerde, halk arasında, askeriyede ve tekkelerde, ilk kez Fatih'le birlikte okullaşma oldu ve Enderun'da müzik eğitimi verilmeye başlandı. Böylece

²⁶⁰ Gülçin İnak, a.g.e. ,s:5

²⁶¹ Şule Yum, a.g.e., 22

²⁶² Şule Yum, a.g.e., s:38

saray da müziğe el atmış oldu. Devletin sanata el atması, onun gelişmesi için büyük olanaklar yarattı. Sanatçıların eğitim, maddi gereksinimlerinin karşılanması; araç gereç, yer, barınma, sanata icra olanağı, yayma gibi olanakların yanında, devletten güç almanın getirdiği kolaylıklar ve rahat çalışma ortamı, bu müziğin yolunu açtı.²⁶³

15.yüzyıldan itibaren varolan Enderun teşkilatı, “Saray okulu” konumunda eğitimsel ve yönetsel bir sorumluluk üstlenmiştir. Güçlü bir imparatorluk haline gelen Osmanlı imparatorluğu giderek sarayda enderun teşkilatınca belirlenen özel olarak eğitilmiş devlet adamlarınca yönetilmeye başlamıştır. Siyasal ve ekonomik olarak hızla gelişen imparatorluğun bu tarihsel süreci içinde kültürel gelişimi de artık kaçınılmaz olmuştur.²⁶⁴

Padişah II. Mehmet Döneminde soylu, genç, güzel ve yetenekli devşirme gençler, kız ve erkek olmak üzere sarayın Enderun avlusunun çevresinde yer alan koğuşlara yeteneklerine göre yerleştirilerek, kendilerine islâmın prensipleri, kızlara dikiş, nakış, dans, şarkıcılık ve çeşitli sazlar öğretilir. Erken 15. yüzyıldan başlayarak süregelen bu hiyerarşik düzen içinde yetenekli içoğlanlar derece ve hizmetlerine göre maaşa bağlanırdı.²⁶⁵

Fatih döneminde hangi besteci olduğu ve ne tür eserler verdiği konusunda bilgi yoktur. Bir varsayıma göre tasavvuf müziğini iyi bilen Hacı Bayram Veli'nin ardıllarından Akşemseddin yoluyla bu müzik İstanbul'a gitmiş olabilir. İkinci olasılık, Mevlevilik, Bektaşilik gibi tarikatlarla, Ahilik gibi meslek örgütleri müziğinin saraya taşınmış olabileceği varsayılmaktadır. Buna üçüncü bir kaynak olarak mehter takımı yoluyla Acem ve Arap etkilerinin geldiği kabul edilebilir. Zira mehter, kesintiye uğramadan İran ve Anadolu Selçuklularından Osmanlı'ya taşındı. Dördüncü olarak, Süleyman Çelebi gibi şair-

²⁶³ Kevser Tuğyan, **a.g.e.**,s:24

²⁶⁴ Şule Yum, **a.g.e.**: 38

²⁶⁵ Şule Yum, **a.g.e.** , s:59

müziyen-din adamları vardı. Bunların dinsel etkili müzik yaptıkları biliniyor. "Mevlidi Muhammediye" gibi çeşitli naat ve ilahiler besteleyen Çelebi gibi kişiler, zamanla saraya girdiler. Beşinci olarak Farabi, İbni Sina gibi 10. ve 11. yüzyıl İslam bilgin ve müzik adamlarının müziği; önce İran'a, ardından Selçuklu ve Osmanlı'ya taşındığı söylenir. Bütün bunlara ek olarak 14. yüzyıl sonlarından 15. yüzyıl ortalarına kadar yaşamış olan Meragalı Abdülkadir, bu müziği ilk kez kuramlaştıran bestecilerden biriydi. Söylenenlere bakılırsa bu müzik de Osmanlı'ya taşındı. Elde yazılı belge olmadığı için bu müziklerin nasıl olduğu pek bilinmemektedir. Sadece ebcet yazısıyla yazıldığı, bu eserlerden 30 kadarının elde olduğu belirtilir.²⁶⁶

Fatih Sultan Mehmet Dönemi saray müziğine baktığımız zaman elimizde çok kesin bilgiler olmamakla beraber, Bu dönemde müziğin teşvik edildiği, yazılan risalelerden anlaşılmaktadır, Muhtasar-ün Fi-il Musıki adlı eser, Mahmut Bin Abdülazize aittir.

15.yüzyıl kuramsal musıki açısından gerçekten de son derece verimli bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzyılın ilk yarısında geniş kasamlı bir edvar olan Kitab-ı Edvar Hızır Bin Abdullah tarafından yazılmıştır. Aynı yüzyıl içinde Bedr-i Dilşad ve Seydi gibi isimleri de görüyoruz.²⁶⁷

Ancak, yukarıda belirttiğimiz kaynaklar hakkında ayrıntılı bilgiye ve belgeye sahip değiliz. Zira o yıllarda ne anlaşılır müzik yazısı vardı, ne de müzikle ilgili kitap, dergi vb. tarihsel yazılar. Fatih döneminde mehterin önde olması akla daha yakın gelmektedir. Bunun iki nedeni var. Bir, mehterin yerleşmiş ve köklü geleneğinin bulunması; iki, Osmanlı siyaseti gereği "cihat ve gaza" peşinde koşması, askeri müziği öne çıkarmış olabilir.

Selçuklular uygulandığı biçimi ile Osmanlı devletinin bir döneminde işlevini sürdürdüğü anlaşılın mehterhane müziğinde, II.

²⁶⁶ Kevser Tuğyan, **a.g.e.** s: 25

²⁶⁷ Şule Yum,**a.g.e.**, s:40

Mehmet zamanında oldukça köklü bir değişlikle “ayakta dinleme” biçimi ortadan kaldırılmıştır. 200 yıl önce ölmüş bir hükümdar için, ayakta dinleme kuralını gereksiz bulan Fatih Sultan Mehmet, mehterhaneye yeni bir biçim kazandırmıştır.

Tarihi kaynaklar, Fatih'in sarayında Şîrmerd adında bir udi ile İshak adında bir kanununin varlığından söz etmektedir.²⁶⁸

2.3.2.4.1.c- XIV. ve XV. Yüzyıllarda Osmanlı Sarayında Ud

15. yüzyılın hemen başında Osmanlı sarayındaki icrayı resmeden minyatürdeki udun teknesi yaklaşık 35 cm., sapı da 20 cm. civarında uzunluğa sahiptir. Oval şekilli teknenin yukarıdan aşağıya olan boyu, uzunluğundan daha fazladır. Göğüs kısmı üç parçadan oluşmakta ve sapı tekne tarafından itibaren incelmektedir. Oturarak ve bir mızrapla çalınmaktadır. Bu resimden diğer özellikler hakkında bilgi edinemesek de bu yüzyıla ait kaynaklardan bu eksikleri tamamlayabiliyoruz. Meragî iki tip uddan bahsetmektedir: ûd-ı kadîm ve ûd-ı kâmil. O dönemde daha çok kullanılan ve daha gelişmiş olduğu da belirtilen ud-ı kâmil beş çift, diğeri ise dört çift tele sahipti ve her ikisi de dörtlü aralıklarla düzenleniyordu. Anadolu'da kullanılanın da beş çift telli olduğu dönemin kaynaklarında belirtilmektedir. Teller kalından inceye doğru Hüseyinî nermi, Dügah nermi, Isfahan nermi, Rast ve Çargah seslerine akord ediliyordu. Bu yüzyıla ait diğer kaynaklarda hem yukarıda sözedilen ud tipinde hem de teknesi daha büyük ve armudî şekilli udlar mevcuttur ve bunların sapsarı teknelerinden daha kısa olup göğüslerinde de herhangi bir delik veya süsleme gözükmemektedir.²⁶⁹

2.3.2.4.2. XVI. Yüzyıl Osmanlı Müziği

²⁶⁸ www.izedebiyat.com, a.g.e.

²⁶⁹ M. Emin Soydaş, a.g.e., s:20

16. yüzyılda divan edebiyatı zirvedeydi ve'Arâp-Fars etkisi iyice belirginleşmişti. Fuzulî, Baki gibi divan ustaları; şarap, oğlan, ayrılık acısı, yaşlılık, mutsuzluk ile bahçe, bülbül, gül, diken temaları işliyorlardı. Fars dil ve grameri ile üslubu şiire egemendi. Söz sanatı aynı sözcüğe birden fazla anlam yükleme, en erotik şiiri bile mistik kılıfa sokma, meyhane sarhoşluğunu Tanrı aşkı sarhoşluğuyla birleştirme hüneri, laf ebeliği, bu sanatın başlıca özellikleriydi.

2.3.2.4.2.a. II.Bayezid Dönemi

Sekizinci Osmanlı padişahı ve Fatih Sultan Mehmet'in Gülbahar Hatun'dan olan oğludur.[...]

[...] II. Bayezid bilim ve sanata önem veren bir padişah olmuştur.²⁷⁰

II. Beyazıd döneminde müziğe yönelik üretimin sürdüğü araştırmalardan anlaşılmaktadır.

Bu dönemin musiki alimi olan Ladikli Mehmet Abdülhamit Çelebinin Sultan II. Bayezid'in fetihleri anısına ona ithaf ettiği "Er-risalet-ül-fethiyye"adlı eseri çok ünlü ve değerli bir nazariyat kitabıdır. Aynı dönemin tanınmış bir diğer nazariyecisi de , "Makasidü'l Edvar"başlığını taşıyan eseriyle Meragi'nin torunu olan Mahmut Çelebi'dir.

Bu devirde Meragi'nin çırağı Gulam Şadi'den yetişen, Horasan hükümdarı Hüseyin Baykara'nın fasıl şefi, Üstad Zeynelbidin'in İran'dan gelip II. Beyazıd'ın sarayına girdiği büyük bir sanat koruyucusudur. Oğullarından Amasya valisi Sultan Ahmed, mahiyetinde maaşlı fası heyeti bulunduracak ve Zeynelabidin'i davet edip hem kendisine, hem de müzisyen çocuklarına en yüksek itibarı gösterecek kadar musikiye düşkündür.

²⁷⁰ Kevser Tuğyan, **a.g.e.** ,s:46

. Dönemin önemli musikişinaslarından olan padişah ve oğlu Şehzade Korkut zamanında da müzik alanında eserler ortaya çıkmıştır.[...]

Şehzade Korkut II. Beyazıd'ın ikinci oğlu olarak dönemin önemli musikişinaslarındanıdır. Ruhefza isimli bir saz icat ettiği söylenen sanatçının besteler de yaptığı bilinmektedir. Başka bir kaynak ise Batı'da 'Korad' ismi ile tanınan Korkut'un icad ettiği sazın ismini "Gıda-i Ruh" olarak bildirmektedir. Ayrıca Korkut'un yaptığı pek çok beste'den sekiz saz eserinin günümüze ulaştığı söylenmektedir. Dönemin müzik ortamına ilişkin görsel bilgilere dönemin minyatürlü resimleri ile ulaşabiliyoruz²⁷¹

II. Bayezid, 1486'da Edirne'de yaptırdığı Külliyesinin şifahanesinde sinir ve akıl hastalarının, sümbül, şebboy, karanfil, yasemin ve fesleğen kokularıyla üveyik, keklik ve bıldırcın etlerinin yanı sıra, eski bir Türk adetinin devamı olarak, hastalık türlerine göre 10 makamdan özel olarak bestelenen musiki parçalarıyla da tedavi edildiği bir medeniyetin hükümdarıdır. II. Bayezid'in sarayında yevmiyeli musikiciler bulunmaktadır.²⁷²

II. Bayezid, yaşlılığında yalnızlığı, ibadetle uğraşmayı her şeyde üstün tutar hale gelmiş ve saltanatının son yıllarındaki sakin yaşayışı, dine gösterdiği düşkünlükten dolayı, "Bayezid-i Veli" dıyla anılmaya başlanmıştır.²⁷³

2.3.2.4.2.b. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi

Kanuni Sultan Süleyman dönemi yoğun savaşlar ve fetihler dönemi olmasına karşın müzik ile ilginin azalmış olduğunu söylemek hatalı olabilir. Yapılan araştırmalar bazısına göre Sultan Süleyman'ın kişiliğinden kaynaklanarak, müziğe olan ilgi bilinçli bir şekilde

²⁷¹ Şule Yum, **a.g.e.** s:41

²⁷² Çinuçen Tanrıkorur, **a.g.e.**, s: 36

²⁷³ Kevser Tuğyan, **a.g.e.** s:48

bastırılmış ve padişah tarafından müziğin gelişmesine uygun bir ortam yaratılmak istenmemiştir.²⁷⁴

Ömrü cephelerde geçen Kanuni'nin ise mûsikî ve mûsikîlere fazla vakit ayıramamış olması tabîidir. Ancak, saltanatının son yıllarında, Kadızâdelilerin şarap yasağının şumulüne soktukları mûsikî aleyhdarlığına rağmen, müzisyenler topluluğundaki, dedesi Bayezid'in zamanından-beri mevcut müzisyenleri aynen korumakla kalmayıp yenilerini eklediğine, saray dışından da bazı üstad hanendeleri getirtip dinlediğine ve kendisinden borç para ile cephe isteyen Fransa kralı I. François'nın şükran ifadesi olarak gönderdiği küçük saray orkestrasını hiç beğenmemiş olmasına rağmen, çalınan parçalardan birinin ritminden usûl yapılmasını (Frenkçîn) emrettiğine bakılırsa, onun da ataları gibi bir musikişinas olduğu tahmin edilebilir. Hayat ve eserlerinin tafsiline giremediğimiz Hatibzâde, Behram Ağa, Ali Balı, Durak, Ubeydî, Derûnî ve Hasan Can Çelebî'ler, Şeyh Abdülali ve Emîr-i Hac, Fâtih'ten III. Murad'a kadar gelen altı padişah döneminin başlıca büyük mûsikicileridir.

Kırım hanı Gâzî Giray Bora ile Hatib Zâkirî Hasan Efendi, biri büyük bir devlet adamı/kumandan, şair ve saz eserleri bestekârı olarak, diğeri en büyük dinî mûsikî bestekârı olarak XVI. yüzyıl Osmanlı mûsikîsini süslemişlerdir. Kendisinin bestelediği beş şiiri dışında pek çok ilâhisi başkalarınınca bestelenen Aziz Mahmud Hüdâî ise, 1. Ahmed'in abdest suyunu döktüğü ve arkasından yürüdüğü büyük bir mutasavvıftır.²⁷⁵

Bu yüzyıla hem dini, hem de dindışı eserler vererek ün kazanan çok sayıda müzisyen olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda harem-i hümayun teşkilatının fnksiyonu ve önemi, Enderun'da yetişen sanatçıların varlığından da anlaşılmaktadır²⁷⁶

²⁷⁴ Şule Yum , a.g.e.,s:47

²⁷⁵ Çinuçen Tanrıkorur, a.g.e. s: 36 - 37

²⁷⁶ Şule Yum, a.g.e. ,s:48

"Bir zamanlar Fransa Kralı I. François saltanatı M.S. 1520'de (İslam takvimine göre 926'da) başlayan kana susamış Süleyman'a Türklerin birçok adamın bile taşımakta zorluk çektiğini görünce şaşıtkları, büyük, güzel bir org hediye etmişti. Türk sultanı başlangıçta pek memnun olmuştu, Hattâ hediyeler ihsan etti. Fakat en kısa zamanda memleketi terketmedikleri takdirde bunun hayatlarına malolacağını ihtar etti. Bunları dinledikten sonra o kadar heyecanlanmıştı ki, böyle bir musikin kendisinin savaşçı ruhuna tesir edeceğinden ve aynı neticenin milleti üzerinde de meydana geleceğinden korkmuştu." Çok geçmeden İstanbul'da bir yığın insan bu üstün yabancı musıkicileri dinlemeye ve onların sanatına gönül vermeye başlayınca, halkın kabalığını ve barbarlığını kaybederek yufka yürekli, kadınsı insanlar haline geleceğinden, kaygılandı. Bu yüzden bu güzel çalgıyı kırdırarak ateşe attırdı, musıkicileri de ülkelerine geri gönderdi."²⁷⁷

Osmanlı İmparatorluğu'nda XVI. yüzyılın ikinci yarısından sonraki üç çeyrek yüzyıl, çöküşü hazırlayan talihsiz bir dönemdir. Daha Kanunî zamanında başlayan isyanlar, doğuda ve batıda uzun süren savaşlar, Kanunî ile Genç Osman arasındaki beş padişahın sefere çıkmayıp saraya kapanmaları, devletin büyümesiyle yönetimin zayıflaması sonucu iç harbe dönüşen isyanların köylüyü bozması, çocuk hükümdarların valide sultanlarla saray erkânı elinde oyuncak olmaları, asker ve esnafın devalüasyonlara başkaldırması, padişahların çok sık sadrazam değiştirmeleri (IV. Mehmed zamanında 19 defa), kendilerinin de sık sık hâl, hatta katledilmesi vb. sebepler, genel anlamda sanatı çökertmiyor, ama rengini solgunlaştırıyor, mânâsına melal, lezzetine burukluk getiriyordu.²⁷⁸

Süleymaniye Kütüphanesi Hafid Efendi bölümüne kayıtlı olan Türkçe el yazması "Tek Saz" adlı eser, kıyamet alametleri ile ilgili bilgileri içeren 16.yüzyıl minyatür sanatı örneklerinin sunulduğu bir

²⁷⁷ Bülent Aksoy, **a.g.e.** s: 27 - 28

²⁷⁸ Çinuçen Tanrıkorur, **a.g.e.** s:37

eserdir. Yaprak 22/a a yeralan minyatürde, İsrail'in çaldığı bir boru betimenmiştir. Kompozisyonda yeryüzüne inen İsrail borusunu ilk kez bir Cuma günü kuşluk vaktinde çalar. İsrail tacı ve giysileriyle sade bir üslup olan Türkmen üslubunda betimlenmiştir. Stilize özelliklerin ön planda olduğu resimde görülen uzun boru, dört ağızlı gerçek ile ilişkisi olan bir görüntü sergileyen yine stilize olarak betimlenmiş son derece gösterişli bir borudur.²⁷⁹

2.3.2.4.2.c.Yavuz Sultan Selim Dönemi:

Yavuz'dan sonra devlet giderek dinsel inanç örgütüne dönüştü. Din-devlet Sultan'ın eline geçti. Selim'le halifelik de alınınca, Padişah, 'Allah'ın yeryüzündeki gölgesi" haline geldi: "Zill-ullah Fiil-arz.

Gördüğümüz Yavuz Sultan Selim hakkındaki araştırmalarda, onun döneminde yazılmış herhangi bir müzik eserinden bahsedilmemektedir. Ancak Yavuz'un kendi döneminde müzik canlılığını koruduğu da anlaşılmaktadır.[...] Adına yazılmış olan Kitab-ı Edvar'da: "İçinde makamlar, avazeler, şubeler ve terkipleri toplayan bütün ilgili konuları içeren bir kitap yazmayı amaçladım. Kara ve denizlerin Sultanı, Mısır'ın fatihi ve Haremeyn'in muhafızı yani sultan'ın oğlu sultan, Sultan Selim Han için..." cümleleri geçer.²⁸⁰

Mevlana Celaleddin Rumi'nin tarikatına bağlı olarak gerekleri yerine getirmişler, özellikle de ney ve rebab dinlemeyi ço sevmişlerdir.²⁸¹

Edib ve şairlerle sohbe düşkünlüğünü Kazvini'den öğendiğimiz Yavuz Selim'in Osmanlı müzikisinin gelişmesine katkısı, İran seferinden dönüşte yanında getirip Enderun'a kaydettirdiği Azeri müziği üstadlarıdır.

²⁷⁹ Şule Yum, a.g.e. s:49

²⁸⁰ Demet Tekir, **Yavuz Sultan Selim'e Yazılan bir Kitab-ül Edvar**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mayıs 2003, s:9-10

²⁸¹ Şule Yum, a.g.e. s:47

Yavuz son nefesini. Tebriz'den getirdiği büyük sanatkarlardan olan nedîmi hafız bestekâr Hasan Can Çelebi'nin kolları arasında vermiştir.

2.3.2.4.2.d- XVI. Yüzyılda Osmanlı Sarayında Ud

16. yüzyılda, saray sazendeleri arasında en çok çalıcısı bulunan saz 10 kişi ile uddur. Böylece bu yüzyılda fasıl müziğinin en gözde çalgısının da ud olduğu anlaşılıyor. Udun bu konumunun önceki yüzyıllarda da pek farklı olmadığını bu dönemlere ait kayıtlara bakarak söylemek mümkündür.[...]

Ud ve lavta sarayda hem padişah huzurunda hem de haremde kullanılmıştır. Daha çok rağbet gördüğü 16. yüzyıl ve öncesinde udun enderim koşularında da çalındığı tahmin edilebilir. Her iki çalgı da sarayın son dönemlerinde Muzika-i Hümayun bünyesinde yer almıştır. Yine aynı dönemde, yukarıdaki kayıtların yanısıra lavtanın haremde daha fazla rağbet gördüğünü anlamamıza yardımcı olan görsel kayıtlar da mevcuttur.

Ud bütün saray müziği tarihi boyunca fasıl müziği çalgılarından birisi olarak kullanılmıştır. Sarayda icra edilen diğer müzik türleri ile ilgili kayıtlarda adına rastlanmasa da, haremdeki varlığı göz önünde bulundurulduğunda özellikle raks müziğine eşlik ettiği zamanların olduğu tahmin edilebilir.²⁸²

2.3.2.4.3. XVII.Yüzyıl Osmanlı Müziği

Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan 17. yüzyıla kadar geçen iki yüz yıllık süreç açık ve aydınlık değildir. Bilgilerimiz 17. yüzyıldan bu yana olanlarla sınırlıdır. Bu nedenle, önceki dönemi ancak olasılıkları göz önüne alarak değerlendirebiliyoruz. Bir de, 17. yüzyıldan bu yana gelişen müziğin yapısı incelenerek geçmişle ilgili bilgi edinmemiz sağlanmaktadır.

²⁸² M. Emin Soydaş, **a.g.e.** s: 14

Osmanlı müziği alanında bu yüzyıl oldukça verimli olmuştur. Kaynaklar gerek bestecilik, gerekse uygulama alanında büyük bir gelişme kaydedilmiş olduğunu göstermektedir. Onyedinci yüzyılda Osmanlı imparatorluğunun merkezi İstanbul'dur; birçok müzik meraklısının Anadolu'dan, Rumeli'den İstanbul'a gelerek müzik öğrendikleri bilinmektedir.²⁸³

2.3.2.4.3.a II.Ahmet Dönemi

Dönemin ilk padişahlarından Sultan II. Ahmed Han, Hattat, şair ve bestekardır. Ancak zamanımıza gelen bestesi yoktur. Güzel kuranlar yazmıştır.²⁸⁴

Yine İhsan Oktay Anar'ın "Suskunlar" romanında Sultan II. Ahmet zamanında geçen bir bölümden alıntıyla bu ziyaretlerden bir örnek sunmak istiyorum:

"[...]Batın'ın oğlu Zahir bu şehirde (Konstantiniye) zuhur edecekti! [...] Ardından, tamburiler, zurnazenler, kanuniler, kudümzenler, udiler ve çengiler de duydu. Hatta papağanlar bile kehaneti ezberlediler. [...] Minarelerin şerefelerindeki müezzinlerin cemaati sabah namazını eda etmeye çağırmasından epey sonra, tanyeri ağarırken, Çemberlitaş Hamamının kapısında uzunca bir yoldan geldiği kokusundan belli, kir pas içinde bir ahıs belirdi ve demir kapıyı yumrukladı. [...] Adam billur gibi ak pak olmuş, çirkinliği gitmiş, güzel yüzlü hoş bakışlı bir zat haline gelmişti. [...] Hoca Hanı civarında satıcılar ve müşterileri, fevkalade içli ve pırıl pırıl bir seda işittiler. Tatlı, yumuşak ve okşayıcı sesiyle biri şarkı söylüyordu:

Tana, tana deredilli ten canım

A deredillil, la deredillil ten

Ez şevk-i tü an zülf ü cemal tü nedidim

Ez pay-i fütadım biguyed neresidim

²⁸³ Şule Yum, a.g.e. s: 62

²⁸⁴ Özlem Uluocak, a.g.e. s:43

Tennen ne nenni, tenen ne neni

Ten deredillil, la deredillil len

Tana tana dereli dost

Taneni taneni, ah deredillil len

Şeyh Abdülali'nin kar'ını kafadan değil de göğüsten gelen sesiyle terennüm eden Zahir, Bu kez bağdarını kimsenin bilmediği, soluk kesen, şevk verip dinleyenleri cezbe getiren, coşturucu bir başka kar okudu.[...] Bu fevkalade hanendenin tek kusuru mükemmel olmasıydı. Çarşıda hemen herkes ona hayran olmuştu. Hatta, bir kanuni ile sazını siyah bir torbada taşıyan bir udi, feyz almak için olsa gerek, zahir'in ardı sıra gitmeye başladı."²⁸⁵

17. yüzyılda Batılıların yazdığı seyahatnamelerde en çok mehter müziği, Mevlevi müziği ve saz türlerine yer verilmiştir.²⁸⁶

Bu yüzyılda İstanbul sanat merkezine dönüştü. Çevre eyaletlerden müzisyenler İstanbul'a gelerek tekkelerde, saray ve konaklarda, vakıflarda, medreselerde müzik yapmaya başladılar.²⁸⁷

17. yüzyıldan sonra divan müziğinde belli isimler öne çıkmaya başladı. Mevlevi Yusuf Dede, Merdek Dede, Hafız Post, Derviş Recep, Hafız Kumral, Aheni Mehmet Çelebi bu dönemin en önemli bestecileriydi.

17. yüzyılın ikinci yarısında gelişme iyice hızlandı. Bu dönemde beste biçimleri çoğunlukla dinseldi. "İlahi", "ayin", "teşbih", "durak" gibi dinsel biçimlerin bu dönemde ortaya çıktığı sanılıyor.²⁸⁸

1614'te Galata Mevlevîhanesi'nde bir mevlevî ayini seyreden İtalyan gezgin Pietro Della Valle de izlenimlerini, "icra ettikleri musiki

²⁸⁵ İhsan Oktay Anar, **a.g.e.**

²⁸⁶ Şule Yum, **a.g.e.**, s:65

²⁸⁷ Kevser Tuğyan, **a.g.e.**, s:26

²⁸⁸ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.** s:153

hoş ve hiç şüphesiz dinlemeye değer bir musikidir, neylerden çıkan ses inanılmayacak kadar güzel," diye anlatmıştır.

"Haftada iki kere içlerinden [mevlevîlerden biri tekkelerinde vaaz verir (...)] Vaazı veren, Kur'an'dan bazı ayetlerin metinlerini okur (...) Vaaz bitince, kiliselerde orgun bulunduğu mahfilde toplanmış olan hanendeler neylerle hemahenk olarak ilahilerini [ayin] okumaya başlarlar; bu muhteşem ahengin hiç bozulmaması için neylerin başka herhangi bir yerde çalınması yasaklanmıştır. Ayin tambour de biscaye'm bendir kudüm vuruşlarıyla başlar.[...]

"Mevlevîler, Mevlâna'yı, onun meşrebini, zevkini, insanî cephesini yaşayışını ve hususiyetlerini ve pek tabîdir ki, bütün bunları belirtecek olan eserlerini incelememişlerdir. Bu da pek tabîdir. Çünkü onlar, yalnız âdaba, rüsuma ve bu arada müziğe ehemmiyet vermişler ve Mevlâna'yı mistik bir görüşle görmüşler, daha doğrusu bu görüşle asıl Mevlâna'yı değil, muhayyilelerinde yarattıkları Mevlâna'yı görebilmişlerdir. 'Mesnevi' gibi cihan edebiyatının şaheserlerinden birini serh etmeye kalkışan sarıhler bile, önce de söylediğimiz gibi Mevlâna'nın diğer eserlerini okumaya lüzum bile duymamışlardır. Bu yüzden âyinlere (...) gibi Mevlâna'nın olmayan birçok sözler Mevlâna adına alınmıştır. Naatlerde de (...) gibi çoğu Molla Celaledin, Mol-la-yı Rûmi gibi Mevlâna'nın hiç kullanmadığı mahlasları taşıyan, edâ ve dil bakımından kat'iyen onun olmasına ihtimal bulunmayan saçma sapan şiirler vardır."

Oysa Osmanlı bestecilerince örnek alındığı söylenen ve günümüze kadar zevkle dinlenen bütün bu eserlerin besteleri dinleyende adeta dinî ve tasavvufî bir ululuk duygusu uyandıran, son derece ağırbaşlı ezgilerdir.

Sözlü musikinin her türlüşünde musiki dışı bir yön, musiki dışı bir unsurdan destek alma durumu var. Şarkı güfteye şiire, opera hikâyeye çeker dikkati. Asıl musikiyi ve asıl musiki dinleyicisini bulmak için bu

iki şeyi birbirinden ayırmak gerekir. Musiki içine şiir, tiyatro, hikâye girince, dramatize oluyor, sahneleniyor (saz musikine insan sesinin karıştırılması ayn bir durum tabî), böylece musiki soyutluğunu kaybediyor. (...) Ama Türk musikisinin durumu farklı. Orada besteci güfteyi canlandırmıyor, belki farkında olmadan saz musikisi ortaya koyuyor. Saz musikisine ulaşamadığı, buna imkân bulamadığı ya da gelenek öyle gerektirdiği için güfte kullanıyor, ama kurduğu melodik yapı soyut bir musikinin özelliklerini taşıyor."

Günümüzün bir başka icracısı, udi Mutlu Torun da, klasik dönemin Türk musikisinde güfteyle beste arasında sıkı bir bağ bulunmadığı, bunun da o dönem musikisinin soyut niteliğiyle ilgili olduğu kanısındadır.

"Gelişme derken, güfteyi ifade konusunda büyük bir gelişme var bu yüzyılda, sözün ritmini daha iyi veriyorlar yeniler, eskiden salt musiki önde, son dönemde söz musikisi öne geçiyor."

Klasik dönemin musikisine özgü büyük beste şekillerinin yapısında bulunan bir özellik de besteciye güftenin baskısından sıyrılma imkânı veriyordu. Kâr, beste, semai gibi büyük beste şekillerinde "ten nen ni ter dilli" gibi ritmik sözlerden kurulu "terennüm" bölümlerinde besteci ezginin kuruluşunda güfte karşısında tam bir serbestlik kazanır. Özellikle "kâr"larda terennümlerin çok uzatılması, asıl güfteninse birkaç beyiti geçmemesi güftenin büsbütün atıldığı izlenimi uyandırır. Burada şunu da eklemek gerekir ki, klasik Türk musikisinin belki de en güzel cümleleri bu güftesiz "terennüm" bölümlerindedir. Bunların da ötesinde, Türk musikisinde başlangıcından günümüze kadar süren özel birgüfte kullanım biçimi de vardır. Birtakım sözler güftede tekrarlanmadığı halde ezgi içinde tekrarlandığı gibi, çoğu zaman da besteye gene güftede yer almayan "ah", "aman", "of", "hey", "dost", "yâr", "canım" vb. gibi katma sözler sokuşturular. Terennüm bölümleri dışında da besteci güfte üzerinde bu tür tasarruflara girişerek kurduğu ezgiye birtakım "serbest

bölge"ler kazandırır. İşte bunlar, özellikle klasik dönem musikisinde ezginin güfteden Önce ve ayrı geliştiğinin açık işaretleridir²⁸⁹.

2.3.2.4.3.b. IV. Murad Dönemi:

XVII. Osmanlı padişahı ve Osmanoğuları'ndan gelen 9. İslam halifesidir. I. Ahmed'in 3.oğludur. Annesi Kösem Mahpeyker Sultan'ın naibeliği altında çocukluğunu geçirmiştir. IV. Murat çok buhranlı bir anda tahta çıkmıştır.[...] IV. Murad devri Türk musiki tarihinin çok önemli bir dönemidir. Onaltıncı yüzyıl sonlarında İmparatorluğun karşılaştığı siyasi ve iktisadi sorunlar yüzünden saraydaki musiki faaliyetleri neredeyse bütünüyle durmuştur.[...] 1638 Nisanında "Bağdat seferi" denilen İran seferine çıkan ve Bağdat Fatihi diye anılan IV. Murat, Abbasilerin başkentine girmiş, Kasr-ı Şirin Antlaşması ile Türk-İran savaşına son vermiştir.²⁹⁰

Saz ve söz alemlerine oldukça meraklı olduğu bilinen Sultan IV. Murad'ın müziğe olan ilgisi sevgide öte , kendisinin de bir bestekar olmasından kaynaklanmaktadır.²⁹¹

IV. Murad'ın bestelerinin Ali Ufki'nin Mecmua-i Saz ü Söz adlı eserinde ve Kantemiroğlu'nun Kitabı 'İlm'il Musıki 'ala' vechi'l-hurufat isimli eserinde kaydedildiğini görmekteyiz.²⁹²

IV. Murad, saltanat yılları içerisinde bir haftayı yaz ve kışta sekize çıkarmıştır ve haftanın her bir gecesi için ayrı bir etkinlik için tayin edilmiştir. Bunlardan Cumartesi geceleri Evliya Çelebi'nin de Seyahatnamesinde bahsettiği üzere, IV. Murad'ın ilahi ve naat okuyanlar ile hanende ve sazandeleri toplayarak sohbet ettiği bilinmektedir.²⁹³

Evliya Çelebi'nin anlattığına göre:

²⁸⁹ Bülent Aksoy, **a.g.e.** s: 42-44

²⁹⁰ Kevser Tuğyan, **a.g.e.**, s: 51-52

²⁹¹ Şule Yum,**a.g.e.**, s:62

²⁹² Seher Tetik, **a.g.e.** s:17

²⁹³ Kevser Tuğyan, **a.g.e.**, s: 53

“... 1635’te, IV. Murad’ın huzuruna kabul edilen Evliya Çelebi güftesi IV.Murad’a, bestesi Gülşeni tarikatında, aynı zamanda Evliya'nın da musiki hocası Derviş Ömer'e ait bir varsağı, segah, maye ve bestenigar makamlarında eserler okuduğunu anlatır. Bir halk adamı olan Evliya Çelebi'nin çeşitli vesilelerle sarayla ilişkisi olmuş, hatta Evliya kendi ifadesine göre ‘kiler odası'na girmiştir. Padişahın bir şiirinden bir türkü bestelenmesi, bunu bir halk adamının başka eserlerle birlikte sultanın huzurunda okuması, saray-toplum ilişkileri bakımından ilginç bir örnek oluşturur...”²⁹⁴

Bu musiki aleminin yaşandığı aynı dönemde Topkapı Sarayı Enderun’unda bulunan Ali Ufki Bey, saraydaki bir İtalyan müzikçinin Batı müziği tekniği ile hazırladığı konserde kullanılan çalgıları kemençe, tanbur(veya şeştari), santur, mıskal, ney, ud diye sıralamıştır.[...]

[...] Musikiyi seven, aynı zamanda bestekar olan bu padişah Enderun’a yeni sanatkarlar kazandırmış, her gittiği ülkeden tanınmış sanatkarları İstanbul’a getirmiştir. ²⁹⁵

IV. Murad’ın saltanat yıllarında sarayda bulunan müzisyenlerden bir çoğunun bestekar bir kısmının sadece sazende ve bir kişinin de hanende olduğu görülmektedir. Bestekar olan bu müzisyenlerden bir kısmı aynı zamanda sazende ve hanendedir. Sazende olduğunu tespit ettiğimiz bestekarlar arasında saz şairleri de bulunmaktadır.

Sazende olanlar Şeştari Acem Seyfi Ağa, Avvad Kara Şatır ve Kanuni Revanlı Mirza’dır. Ali Ağa’da sadece hanende olmasıyla tanınmıştır. ²⁹⁶

Bestekar olduğunu tespit ettilerimiz: Avurdu Delik(zurnacı). Şeştari Murad Ağa, IV. Murad’ın Bağdat dönüşü beraberinde getirdiği bir sanatçıdır. İranlılara karşı son derece acımasız olabilen padişah, Şahkulu’nun müzisyen kişiliğini saptamasından sonra onu saraya

²⁹⁴ www.izedebiyat.com, a. g. e.

²⁹⁵ Kevser Tuğyan, a.g.e., s: 54

²⁹⁶ Seher Tetik, a.g.e., s: 25

getirmiştir. Şahkulu padişaha şeştar eşliğinde Bağdat'ın kanlı zaptı ve Sultan Murad'ın zaferini çalıp söylemiştir.

Avvad Mehmed Ağa ud çalışı ve güçlü bir sese sahip olmasının yanı sıra müzik alanındaki üstaplardan dersler alarak kendini yetiştirmiş usta bir müzisyendir. Acem-i Aşiran makamında “Kanda varsa aşık-ı bi çare cananın arar/ Derd ile bimar olan elbette dermanın arar.”, Bayati makamında “Laleler bezm-i Çemende cam-ı işret gösterir/ Devletinde husrev-i gül ayşe ruhsat gösterir”, Irak makamında “Ey peri ruhsar bilmem ülfetin kimlerledir/ Hiç görünmezsın aceb ünsiyetin kimlerledir”²⁹⁷

Ney ve çeng gibi ik farklı karakterde –telli ve nefesli- sazın üztadı olan Mevlevi Yusuf Dede(1669), bu dönemde sarayda yaşamıştır. Galata Mevlevi şeyhi Adem Dede dervişlerinden olan neyzan Yusuf Dede gençliğinde sarayda yetişmiş ve padişahın huzurunda ney üflemiş bir sazendedir.²⁹⁸

Bestelediği Bayâtî âyinle şöhet yapmış Kûçek Mustafa Dede (Ö.1683) Edirne Mevlevîhanesi' de çilesini tamamlamış bir Mevlevi Dedesidir. Ayrıca sâlat bestekârı Zâkirî Hasan Efendi (Ö.1623, Bayatî Makam'ında, düyek usulünde bestelenen "Zâhid bize ta'n eyleme /Hak ismin okur dilimiz" başta olmak üzere bir çok sevilen ilâhiye imzasını atan Halveti Şeyhi Bezcizâde Konyalı Mehmed Muhiddin Efendi (Ö.1611)ve Vardarlı Kovacızâde Mehmed Efendi (Ö.1617) de aynı yüzyılın tasavvufî besteler yapan önemli bestekârlarıdır.²⁹⁹

Hemen bütün emsalleri gibi şair ve bestekar olan padişah, zamanındaki bütün musikişinasları, sanatkarları himayesine almış, onların çok parlak bir devir yaşamalarını sağlamış ve Türk musıkisine canlılık kazandıran bir dönem imza atmıştır.

²⁹⁷ Aktaran: Seher Tetik, a.g.e.,s:30, Hasan Gülşeni, **Mecmua-i Güfte**, s:170'de Esad Efendi, **Atrab (Yüceşık)**, s:83

²⁹⁸ Şule Yum, a.g.e. , s:63

²⁹⁹ www.izedebiyat.com , a. g. e.

2.3.2.4.3.c. IV. Mehmed Dönemi

Osmanlı mûsikîsi için II. Murad'dan sonra okul sayılabilecek ikinci parlak dönem 64 yıllık IV. Murad-IV. Mehmed çağıdır ki İmparatorluğun Köprülüler Devri olarak tanınan -hâlâ bir nebze dirayetli (ama gölgeli) bir parlaklığın hâkim olabildiği- çöküş başlangıcı dönemine karşılık gelir.

Padişah IV. Mehmed'in müziğe olan ilgisi ve sevgisi kaynaklardan öğrenilmektedir. Döneminde sarayın Enderun ve Harem bölümlerinde müzisyen sayısının arttığı görülmektedir. Enderunda erkek sazende ve hanendeler de yetişmeye başlamış ve bu durum sarayda bütününde müzisyen sayısının artmasına neden olmuştur. Söz konusu mekanlarda padişahın zevki doğrultusunda fasıllar yapıldığı anlaşılmaktadır. Böylesine verimli bir müzik ortamında çok sayıda besteci de yetişmiştir. Aynı zamanda IV. Mehmed'in de başçevirmeni olan Ali Ufki, ondokuz yıl sarayda çeşitli görevlerde bulunmuş bir sanatçı olarak kendisi de santur çalmaktadır.³⁰⁰

Hüseynî ve Segah makamlarına âşık bir bestekâr olan IV. Murad, aynı zamanda, Kâ-tib ve Evliya Çelebi'ler gibi büyük ilim adamlarıyla, Solakzâde, Âmâ Kadri. Benli Hasan Ağa, neyzen ve çengi, Yusuf Dede, Derviş Ömer ve Koca Osman Efendi (Itrî'nin meslekî dedesi) gibi büyük bestekârlara çevresini açmaktan başka, en ünlüleri bestekâr Şeştâri Murad Ağa olan değerli Azerî musikiciler. Revan ve Bağdad seferinden dönüşte İstanbul'a getirmiş olan gerçek bir sanat koruyucusudur. Türk mûsikî tarihinin zirvesi, ünlü Bayram Tekbirinin bestekâri Itrî, hocası Hafız Post, Taşçızâde Receb Çelebi, büyük din eserler bestekârı Ali Şîruganî, Seyyid Nuh, Yahya Nazîm gibi büyük bestekarlarla mûsikî bilgini Ali Ufkî Bey de IV. Mehmed'in sanat çevresini oluşturan en önemli isimlerdir.[...]

³⁰⁰ Şule Yum, a.g.e. ,s:64

Türk mûsikî tarihinin zirvesi, ünlü Bayram Tekbîri'nin bestekârı Itrî, hocası Hafız Post, Taşçızâde Receb Çelebi, büyük dinî eserler bestekârı Ali Şîruganî, Seyyid Nuh, Yahya Nazîm gibi büyük bestekârlarla mûsikî bilgini Ali Ufkî Bey de IV. Mehmed'in sanat çevresini oluşturan en önemli isimlerdir. Bunlar içinde, asıl adı Alberto Bobowsky olan Leh mühtedisi, padişahın tercümanı ve sazendesi santurî Ali Ufkî'nin, sonraki bütün nota koleksiyonlarının ilk me'hazı olmak bakımından çok önemli bir yeri vardır: o çağın Batı notasını ters yöne çevirerek 1664'te yayımladığı Mecmua-i Sâz ü Sözünde, XV. yüzyıldan kendi çağına kadar gelen pekçok Osmanlı mûsikîsi eserini (22 ayrı fasıldan çeşitli formda bestelerle 20 kadar mehter peşrev ve semaîsi, ayrıca tam gufteleriyle pekçok halk mûsikîsi parçası olmak üzere) toplamıştır. Ancak, Kanunî'den sonraki en uzun (42 yıllık) saltanat dönemi olan IV. Mehmed çağı, siyasî-askerî alandaki türlü beceriksizliklerin yanı sıra medrese-tarikat çatışmasının da önlenemediği, hatta Kadızâdelilerin gitgide güçlenerek mevlevî semâmî ve diğer mûsikîli âyinleri 17 yıl boyunca (1666-1684) yasaklatmayı başardıkları bir dönemdir (semâ'nın yasaklanması üzerine hac ziyareti bahanesiyle başkenti terkeden Yenikapı Mevlevîhanesi şeyhi Câmî Ahmed Dede Medine'de vefat etmiş ve oraya defnedilmiştir).

2.3.2.4.3.d. III. Ahmet Dönemi

IV. Mehmet ile Emetullah Sultan'ın oğludur. Döneminde türk güzel sanatları ile ilgilenmiştir. Özellikle Lale Devri müzisyenleri ondan çok ilgi görmüşlerdir.

Hattat, şar ve müzisyen olan III. Ahmed “Ahmedi” ve “Necib” mahlaslarıyla şiirler yazmıştır. Sultan Ahmed çeşmesi üzerine yazılan tarih beytinin hem şairi hem de hattatıdır.³⁰¹

³⁰¹ Kevser Tuğyan, **a.g.e.**, s:44

III. Ahmed döneminin ikinci yarısında başlayan Lale Devri, Padişahın vezirlerinden Damat İbrahim Paşa'nın sefa düşkünlüğü ve kendisinin de bir bestekar olmasından kaynaklanarak saz ve söz alemlerinin sıklığı dillere destan olmuştur. Damat İbrahim Paşa tarafından kurulan müzik meclisleri, 18. yüzyılda müzik alanında parlak bir dönem yaratmış, özellikle Lale devri bu alanda büyük aşamaların kaydedildiği bir dönem olmuştur.³⁰²

II. Ahmed'in Enderun'a alıp yetiştirdiği, III. Ahmed tarafından Boğdan voyvodalığına tayin edildikten az sonra bağımsızlık sevdasına kapılıp Prut Savaşı'nda Rusların tarafına geçen, savaşın sonunda da yenilen Çar Petro'ya sığınıp 50 yaşında -Uzunçarşılı'nın deyimiyle hâib ve hasır (elleri boş)- ölen Romen prensi Dimitri Kantemir, İmparatorluğa ihanet etmiş olmasına rağmen, Osmanlı tarihçiliği ile mûsikîsinin çok şey borçlu olduğu, Türk kültürü hayranı büyük bir bilim adamı ve bestecidir. Maalesef pek azı seslendirilmiş 40 kadar bestesinin yanısıra, mûsikî açısından en büyük hizmeti olan -II. Ahmed'e sunduğu- Edvar'ında, geliştirdiği ebced nota yazısıyla 350 saz eserini yazıp unutulmaktan kurtarmıştır. Latince olarak kaleme aldığı Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküşü Tarihi ise, ilk 400 yıllık Osmanlı tarihini evrensel dünya görüşüyle içtimaî kültürel ağırlıklı bir tarih felsefesi şuuru içinde anlatan ilk eserdir.³⁰³

2.3.2.4.3.1- XVII. Yüzyılda Osmanlı Sarayında Ud

1630-1640 yılları arası, saray sazendeleri hakkında: "Sâzendegân-ı avvâd... Memdûh üstâdları Acem Avvâd Mehemmed Ağa... ve Avvâd Kara Şatır Murâd Hân'ın peyki idi." [...]

³⁰² Şule Yum, **a.g.e.** , s:70

³⁰³ Çinuçen Tanrıkorur, **a.g.e.** s: 37 - 38

1642 yılı, saray sazendesi hakkında: "Biri avvâd Mehemmed ki Acem'dür. Aslı / Rûm'da yok daha bir sencileyin nâdirekâr." [...]

17. yüzyılda udla ilgili fazla bilgiye rastlayamıyoruz. Görsel kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla yine farklı tiplerde ve farklı tel sayılarına sahip udlar mevcuttu. Teknede esas olan armudî şekildi, ancak kısa saplı olanlar yanında biraz daha uzun ve perdeli sapa sahip olanlar da vardı. Diğer ayrıntılar konusunda da önceki yüzyılın özelliklerinin çoğunlukla korunduğu düşünülebilir. Düzenin ise esas olarak hep dörtlü aralıklar şeklinde olmasına bakılarak bu yüzyılda da bunun devam ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. [...]

Geniş bir coğrafyada halen yaygın olarak kullanılan ud Osmanlı müziğinde 17.yüzyıla kadar itibarlı bir yere sahip olmuş, ancak 17.yüzyılda bu yerini kaybederek 18.yüzyılda beki kullanımdan bile kalkmıştır.³⁰⁴

2.3.2.4.4. XVIII. Yüzyıl Osmanlı Müziği

XVIII. yüzyıl "klasik Türk musıkisi'nin geliştiği bir çağdır. Doğu musikisinin olgun bir sentezi sayılabilecek olan Osmanlı-Türk üslubunun vazgeçilmez örneklerinden birçoğu bu yüzyılda ortaya çıkmıştır. Osmanlı musikisinin pek çok ustası gene aynı dönemde yaşamış yahut yetişmiş sanatçılardır. Öte yandan, musikiyle uğraşan insanların sayısı da o dönemde artmış, musiki Osmanlı şehirlerine gelen Avrupalıların kolayca dinleme imkânı bulabilecekleri ölçüde toplumda yaygınlaşmıştır.³⁰⁵

II. Selim ile IV. Murat'ın Arap-Acem diyarından müzik adamları getirip" sarayı güçlendirmesine karşın, esas gelişme Lale Devri'ne denk gelmektedir. Dışarıda ve içeride yığınla sorunun ardından gelen bu geçici barış-sükûnet döneminde, bir taraftan iç sorunlar çözülmeye çalışılırken, bir yandan Batılı gibi eğlenme, "tatlı hayat" sürüyordu.

³⁰⁴ M. Emin Soydaş, **a.g.e.** s: 43 - 48

³⁰⁵ Bülent Aksoy, **a.g.e.** s: 48

Zevk, sefa, eğlence; Göksu, Kâğıthane, Saray ve Boğaz eğlenceleri almış yürümüştü. Bu sırada dinsel müziğin de geliştiğini görüyoruz. Dışarıda yenilgi, içeride iç isyanlar, ardından geçici tamirat; zevk-sefa, eğlence dinsele yönelme iç içe geçmişti. Çok geçmeden bu duruma tepkiler geldi. Gericiler bunu kullandı. Patrona Halil ve Kabakçı isyanlarının olduğu yıllarda, cami, mescit vü: tekkelere yönelme anıyor, dolayısıyla dinsel müzik güç topluyordu.

2.3.2.4.4.a. III. Selim Dönemi

III. Selim müzisyen, edebiyatçı ve hattattır. Bu sanatlarla Şehzadelik döneminde çok yoğun bir şekilde ilgilenmiştir. Saraydaki müzisyenleri, edebiyatçıları etrafında toplamış müzik icrası, nazariyatı, notası, kitabı ile müziği ilmi bir şekilde düşünmüş icra'yı bestekarlık ve yeni makam terkipleri yönünden teşvik ederek geliştirmiştir.

III. Selim “Kafes Hayatı” sırasında müzik dersleri almaya başlamıştır.

Aristoteles “Politika” adlı yapıtında eğitimde düzenli olarak öğrenilen kavramlardan bahsederken sanatlarda müziğin diğerlerinden farklı olduğunu savunmaktadır. Çünkü genelde insanların müzik ile kendilerine verdiği hazdan dolayı ilgilendiğinden bahseder. Ama önemli olan bu boş zaman içinde yapılan müziğinde bir sanat niteliği taşımasıdır. Bundan da boş zamanı değerlendirmek için bile olsa yapılan müzik için eğitim alma gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Müziğin eğitimin bir parçası haline gelmesi ve çocukluktan itibaren alınan müzik eğitimi ile kazanılacak bilgiler gelecekte müzik yaşantılarında müzik politikalarını, müzik tercihlerini belirleyen bir unsur olacaktır. Müziği daha çok karakter üzerinde etki yapabilen ve böylece doğru bir eleştirici değerlenirme alışkanlığına sahip insanlar meydana getirmeye, yetenekli bir iyilik uyarıcısı olarak değerlendirmemiz ve müziğin akıllıca , zevkçe gelişmiş bir biçimde vakit geçirmeğe katkısı olduğunu bilmemiz gerekir.

Müziğin kültür ve insan üzerindeki etkileyici gücü ile sosyal yaşantıdaki yerini daha iyi kavrayabiliriz. Her yönetim biçiminde, her toplumda devletin ve orada görev yapan kişilerin Sanata bakış açıları çok önemlidir. Çünkü devletin belirlediği sosyal yapıda yaşayan insanlar tarafından yapılan bu sanatlar ya destek görür ya da reddedilir. Bu da ülkenin sanatının gelişmesi veya gerilemesinde rol oynar.

Ayrıca III. Selim'in Şeyh Galip'le olan yakın dostluğu ve fikir bütünlüğü inançlarını paylaşması, ona devlet işindeki her türlü konuda destek ve güç kazandırmıştır.³⁰⁶

İyi bir divan müziği ustası olan III. Selim'in yenilikçi tutumu, bilindiği gibi gericilerin tepkisini çeker ve padişah katledilir. Üçüncü Selim'e kadar gelen süreçte, Batı müziğinin kendisi olmasa bile çalgıları Osmanlı'ya taşındı. Keman, çalgı telleri ve klarnetin (gırnata) bu yıllarda geldiği sanılmaktadır. Evliya Çelebi Seyahatname'üt (17. yüzyıl) Kütahya'da bakır tele rastlandığını belirtir. Sonraki yüzyılda Âşık Dertli (1772-1846) "Şeytan bunun neresinde?" diye başlayan dizelerinde sazı anlatırken, "Venedik'ten gelir teli" demektedir. ancak, Ban muzip, çalgıları, çokseslilik ve yeni müzik anlayışı II. Mahmut tarafından Osmanlı'ya getirildi. Bilindiği gibi, II. Mahmut 1826'da yeniçeri ocağını ortadan kaldırıncaya, onun bir parçası olan mehter takımını da fesh etti. Mehterin yerine Batı tarzı bir askeri bando kurdu ve bunu harbiye okuluna bağladı. Yeni kurumun adı Mızıkay-ı Hümayun'du.³⁰⁷

Batı müziğiyle ciddi bir şekilde ilgilenen Padişah III. Selim, Fransız Devrimi'nin sebep ve sonuçlarını, bunun, Avrupa ülkelerindeki yansımalarını merak etmekteydi. Pek çok konuda olduğu gibi müzik hakkında da bilgi edinmek için, Alman, Fransız ve Rusya elçilerini görevlendirir.

Berlin Elçisi Ahmet Aziz Efendi, Petersburg Elçisi Rasih Efendi ve Paris Elçisi Seyit Mehmet Efendi'den opera hakkında ayrıntılı bilgi edinir.

³⁰⁶ Şefika Şehvar Beşiroğlu, a.g.e., s:18

³⁰⁷ Mehmet Kaygusuz, a. g. e. S:162 - 163

Bununla da yetinmez; 1797'de bir opera getirip sarayda oynatır. Pek itibar görmediği anlaşılan operayla ilgili Saray Sır Katibi'nin notu şöyleydi: "Dün gece, Topkapı alay yerinde opera adlı ecnebi oyununu gösteren Frenklerin temaşa ettikleri çengili, çalgılı oyun ve konuşmaları, dimağa sıkıntı ve nezle getiren is ve pasları ve taklitleri hatırlanıp söyleşilerek eğlenildi..."³⁰⁸

III. Selim nüktedanlığı da severdi. Yaptığı latifelerde bir örnek verelim: " Bir gün birkaç rind [kalender], kağıthanede köprübaşında sofra kurmuşlar keyiflerince içki içiyorlarmış. O sırada üzerlerine doğru gelmekte olan Saltanat kayığını görünce, fena halde korkup telaşlanıyorlar, bir kurtuluş çaresi olarak, işret sofrasını hemen bir bezle örtüp namaza duruyorlar, muziblikten hoşlanan padişahta önlerine geldiği zaman kayığını yavaşlattırıyor. Rindler ise hep ayakta... Bir türlü rüku ve secdeye varamıyorlar. Bunu yapsalar, kadehler bardaklar filan devrilecek ve meydana gelecek çangırtı yüzünden marifetleri anlaşılacak.

Padişah, nedimlerine hitaben:

-Bu namazın hiç rükuu secdesi yok mudur?

Nedimleri cevap veriyorlar:

- Ne yapsınlar Efendimiz, mazurdurlar. Secde edecek olurlarsa, başlarını bir daha kaldıramayacaklarından korkarlar...

Bu kadarcık muzibliği kafi gören III. Selim "Safalarında daim olsunlar" diye haber göndermekle birlikte, onlara bir miktar'da akçe gönderir.³⁰⁹

'Osmanlı hanedanının en ünlü bestekârı, şâir, neyzen ve tanbûrî III. Selim'in sanat çevresi Osmanlı mûsikîsinde son ihtişamın yaşandığı bir yenilik sahnesi oldu. Bu sahnede, yöneten padişahın başka, Tanbûrî Emin, Nûman ve Zeki Mehmed Ağa'lar, Nasır Abdülbâkî Dede, Hampartsum, Küçük Mehmed Ağa, Şehlâ Hafız ve Kemânî Ali Ağa, genç

³⁰⁸ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.**, s:114

³⁰⁹ Şefika Şehvar Beşiroğlu, **a.g.e.**, s:16-17

Dede ve Şâkir Ağa ile genç Kemânî Rıza Efendi rol aldılar. Sâdullah Ağa ile Dellâlzâde ise oyun dışında kalmayı tercih eden klasikçilerdi. II. Mahmud'dan Halife Abdülmecid'e kadar geçen 114 yıllık süre, sadece, Osmanlı mûsikîsinin son büyük bestekârlarının değil, aynı zamanda, geleceğin Türk mûsikîsini hazırlayan büyük mûsikîcilerin de yetiştiği bir tarih dilimidir.³¹⁰

Bu dönemde. III. Selim'in başlayıp II. Mahmud'un tamamladığı yenilik hareketleri ortamı, İsmail Dede, Şâkir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Dellâlzâde, Kazasker, Osman Bey ve Yûsuf Paşa gibi son klasikleri yaratmış, ama aynı zamanda klasik formlardaki (klasik güfteli ve büyük usûllü) eserlerin, yerlerini bir XVIII. yüzyıl şiir türü olan şarkı formundaki hafif eserlere bırakmasına da zemin hazırlamıştı. III. Selim'in keşf ve himaye, II. Mahmud'un itibar ve taltif ettiği İsmail Dede'yi (1777-1845), müzikte Donizetti'nin eğittiği Abdülmecid, sarayında tutmayı başaramadı. Mevlevî âyininden ilâhî'ye, Beste'den Rumeli türküsüne kadar hemen bütün klasik ve dinî formlarda 300'e yakın eser bestelemiş, hem derviş (yani halk), hem saray adamı gibi birbirine zıt iki özelliği daima korumuş olan Dede, Mızıka-i Hümâyun şefleri Donizetti ve Guatelli'den -kendilerine verdiği Türk mûsikîsi bilgilerine karşılık- öğrendiği Batı mûsikîsinin melodik esprisine dayalı "Kâr-ı Nev", "Yine neş'e-i muhabbet" ve "Yine bir gülnihâl" gibi eserler de bestelemiş olmasına rağmen, oyununu kendisi de beğenmemiş olmalı ki, ünlü "Artık bu oyunun tadı kalmadı!" sözünü söyleyerek 68 yaşında hacca gitmiş, tadı kalmayan Osmanlı sarayından kaçayım derken koleraya yakalanmış, Mekke'de ölmüştür (tıpkı, yetiştiği Yenikapı Mevlevîha-nesi'nin 4. postnişîni Câmî Ahmed Dede'nin 179 yıl önce semâ'ın yasaklanması üzerine yaptığı gibi). İleri yaşta ve o günün fevkalâde güç şartlarını hiç

³¹⁰ Esra Bahadır, **Tanzimattan Cumhuriyete Türk Müziğinin Seyri**, İ.T.Ü., S.B.E . Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mayıs 2004, s:14

düşünmeden karar verdiği hac bahanesiyle, Dede'nin kaçıp kurtulmak istediği aslında neydi?³¹¹

18. yüzyılda divan müziği klasikleşmeye doğru gitti. Bekir Çavuş, Mustafa Itrî, Nizam Çelebi. Derviş Ali ile Vardakosta Ahmet ' Ağa, 18. yüzyılın ilk akla gelen bestecileriydi. 18. yüzyıl müziğinde dikkati çeken nokta, tekke ve cami müziklerindeki ilerlemedir. Bu sırada ilahi, naat, gazel, murabba, rubai, şarkı ve münacat gibi dinsel ve dindışı eserler üretildi. Divan şairlerinin eserleri bestelendi. Bir başka nokta; Mevlevi dervişlerinin yanı sıra, Gülşeni, Halveti tarikatı üyesi besteciler öne çıkmaya başladılar. Bu dönemin bestecilerinin tarikatları şöyleydi: Derviş Ali, Gülşeni Şeyhi; Şeyh Müstakim, Halveti Şeyhi; Mustafa Itrî, Osman Dede, Hafız Şeyda Dede, Kühni Dede ise Mevlevi'ydi.³¹²

2.3.2.4.4.b. Abdülbaki Nasır Dede

Abdülbaki Nasır Dede yetiştiği Mevlevi dergahı ve onun etrafında meydana gelen kültür muhitlerinin kabiliyetini geliştirerek döneminin önemli bir şahsiyeti olarak karşımıza çıkmaktadır.³¹³

Bestekarlığını değerlendirecek sayıda müzik eseri günümüze gelmemiştir. Bugün elde acembuselik makamında da bir Mevlevi ayini bulunan Abdülbaki Dede, Isfahan makamında da bir ayin bestelemiş fakat bu ayin zamanla unutulmuştur. Ancak onbir yaşından itibaren müzikle iç içe olduğu, neyzen olduğu, bir geleneğin içinde bulunduğu, müzik teorisi ve müzik yazısı eserleri yazdığı, Tedkik'te zaman zaman başka müzisyenleri değerlendirdiği düşünülünce, iyi bir müzik zevki sahibi olduğu, zamanın müzik repertuarını çok iyi bildiği, öğrencilerine

³¹¹ Çinuçen Tanrıkorur, a.g.e. s:42 - 43

³¹² Kevser Tuğyan, a.g.e., s:26

³¹³ Bahri Güngördü, **Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkik-i Tahkikinde Geçen Makamlarla Dönem Bestekarlarının Eserlerindeki Makamların Mukayesesi**, İ.T.Ü., S.B. E. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul , Haziran 2000, s:8

aktardığı ve en önemlisi Hamamizade İsmail Dede Efendi'ye hocalık etmesinden anlaşılmaktadır.³¹⁴

2.3.2.4.4.c. Itri

XVIII. yüzyıla damgasını vuran kuşkusuz Buhurizade Mustafa Itri'dir. Itri'nin bir musikişinas olarak en önemli yönü bestekarlığıdır. Türk musikisinin dini ve klasik musiki alanlarında peşrev, saz semaisi, kar, murabba, semai, ayin, naat, sala, tevşih, tekbir ve ilahi olmak üzere hemen hemen her formunda eser vermiştir.³¹⁵

Itrî, bin dolayında eser vermesine karşın, günümüze 15-20 kadar eseri gelmiştir.³¹⁶

2.3.2.4.4.d. Nayi Osman Dede

Büyük Türk dini eserler bestekarı, ney virtüözü ve musiki bilginidir. Kutbün- nayi Osman Dede'nin Mevlevihane'de çile doldurduğu yıllarda, ney öğreniminin başlangıcında "Dem çekme" denemeleri yaparken, çıkardığı seslerin güzelliği her nasılsa padişahın kulağına ulaşmış. Genç derviş şeyhinden izin alınarak saraya getirilmiş. Musiki üstadlarının da bulunduğu bir mecliste, padişah, Osman Dede'den Uşşak makamında bir taksim etmesini emretmiş. O zamanlar musikiyi ve bu sanatın inceliklerini henüz iyi bilmediğinden, neyi rastgele üfleme ve tatlı nağmeler çıkartmaya başlamış. Bu başarı orada bulunan müzisyenleri hayrete düşürmüştü. Padişah "Dedem, bunun peşrevi yok mudur?" deyince,

³¹⁴ Recep Uslu – Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, **Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahririye"**, T.C. , İ.T.Ü. Rektörlüğü, İ.T.Ü., TMDK, İstanbul, 2009, s: 20

³¹⁵ Mehmet Haldun Gürpınar, **Buhurizade Mustafa Itri Efendi, Hayatı, Neva Kar'ın Makam olarak incelenmesi ve elimdeki notası mevcut eserleri**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Eylül 1991, s:5

³¹⁶ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.** s: 154

“Eyvallah” diye çalmaya koyulmuş. Padişah’ın “Derviş bu peşrevin adı nedir?” sorusuna da “ Gül devri Padişahım” karşılığını vermiş.³¹⁷

2.3.2.4.4.e. Tanburi Mustafa Çavuş

Büyük Türk şarkı bestekarı. Kadıköy’lü Kadı Ahmet Efendi’nin oğludur. 1729’da Enderun’da Hanende idi, yalnız Tanburi olmadığı anlaşılır. Lale devrinin adamı olduğu muhakkaktır. Enderun’da yetişmiş ve padişah yaverlerine mahsus “Çavuş” payesini almıştır. Halk edebiyatı tarzında şiirler yazmış ve bunlarda Tanburi mahlasını kullanmıştır. Bu yüzden aşık diye de anılmıştır.[...] Tamamen ölümsüz, dahi bir bestekar olan Mustafa Çavuş’un üslubu son derece zarif, şuh, samimi, biraz içli, nüktedan ve akıcıdır. Büyüleyici çok güzel nağmelerle örülü şarkıları, en klasik muhitlerden, en mütevazi halk tabakalarına kadar, her muhitte büyük rağbet görmüş ve çok sevilmiştir.

Mustafa Çavuş’un belki de en mühim özelliği Klasik Türk Müziği ile Türk Halk Müziğini büyük bir ustalıkla kaynaştırmasıdır[...]

Mustafa Çavuş bulunduğu ortama adapte olabilen ve o ortamın endüzeyle eserlerini verebilen bir bestekar olduğunu her eserinde hissettirmektedir. Yukarıdaki örneklerde hem halk ozanı, hem saray bestekarı olduğunu gösteren tavırlarının yanında , Küçüksu’da gördüm seni, Dök zülfünü meydana gel, ıkalım sayd-ü şikare,.. şarkılarıyla Lale devrini, Kaküllerini lüle lüle, Bir dilberdir beni yakan,.. şarkılarıyla Rumeli türkülerini hatırlatmaktadır.[...]

[...] Özet olarak şunu söylemek gerekirse; Tanburi Mustafa Çavuş, Halk müziğini ve şiirini, saray müziğini ve şiirini iyi bilen ve hiçbir sanat endişesine düşmeden, bu iki türü birbirine ustaca kaynaştıran, orijinal, şarkılarıyla çığır açan bir bestekardır. Devrinde, öncesinde ve sonrasında şarkı besteleyen birçok bestekar olmasına rağmen, hiçbiri onun kadar

³¹⁷ Nalan Özyasan, **Nayi Osman Dede’nin Hayatı ve Ayin-i Şeriflerinin Güfte ve Müzikal Açından incelenmesi**, İ.T.Ü., S.B. E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran- 2004, s:14

başarılı olamamış, yaşadığı yıllar çok güçlü bestekarlarla dolu olmasına ve şarkı formuna fazla önem verilmemesine rağmen, o, kendisine şarkılarıyla müstesna bir yer edinebilmiştir. Aşıklık heyecanıyla yaptığı mükemmel besteler, taklit ve etkilenme gibi unsurlara gerek bırakmamış, şarkı formunda ve şarkı edebiyatında ulaştığı zirveye hala ulaşamamıştır. Müzik zevkini ve insan psikolojisini çok iyi anlamış olmalı ki, şarkıları günümüze kadar unutulmadan ve her kesim tarafından sevilerek gelmiştir.³¹⁸

2.3.2.4.4.f. Hacı Sadullah Ağa

Fatih Camii müezzinlerinden Hafız Kerim Efendi'nin oğludur. Diğer taraftan bir hibe olayında baba adı "Ahmed" olarak geçmektedir.

Kendisinde akıl sahibi, hanende, hoca, bestekar, şair ve padişah musahibi olarak da sözedilen Sadullah Ağa Enderun'da himet ederek eğitim ve öğretim göreceği ilk yer olan Seferli koğuşunun yanında Abdülhalim Ağa, Hekimbaşı Gevrek zade Hasan Efendi, Vardakosta Ahmed Ağa gibi hocalardan musiki dersleri aldığı düşünülebilir.³¹⁹

XIX. yüzyılda Hacı Arif Bey tarafından kesin şekilde yerleştirilecek olan şarkı besteciliğinin ilk popüler öncüleri olan devrin klasik üslûptaki ağıdalı eserleri arasında açılmış sevimli bir parantez niteliğinde olan hareketli, neşeli lirik şarkıları, ikibuçuk asırdan beri tazeliklerinden hiçbir şey kaybetmeden, her çerçevede hâlâ büyük zevkle çalınıp söylenmektedir. Gerçekte XVII. yüzyıl ortalarından XVIII. yüzyıl sonlarına kadar geçen birbuçuk yüzyıl, sadece Mustafa Çavuş'uyla değil; Kutbünnâyî Osman Dede, muhteşem klasikler Zaharya, Tab'î, Ebubekir Ağa, sînekemânî nazariyatçı Hızır Ağa (eseri: Tefhimu'l-Makainât fı Tevlidi'11-Nagamât, TS/Haz. 1.793), Ferahfeza makamının mucidi

³¹⁸ Ertan Özkaya, **Tanburi Mustafa Çavuş'un Eserlerinin İncelenmesi ve Bugünün Şarkılarına Bir Bakış**, İ.T.Ü., S.B.E. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, Haziran 1993, s: 4-10

³¹⁹ Öğr. Gör. Güldeniz Ekmen, **Hacı Sadullah Ağa ve Diğer Sadullahlar**, İ.T.Ü. S.B.E. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, Aralık 1993,s: 23

Vardakosta ve Sûzidili icad eden Abdülhalim Ağa gibi devleriyle de Osmanlı mûsikîsinin Lâle Devri'dir ki şair ve tanbûrî bestekâr 1. Mahmud'la, 1. Abdülhamid zamanında da devam etmiştir.³²⁰

2.3.2.4.4.1. XVIII. Yüzyıl Osmanlı Sarayında Ud

18. yüzyıl hariç diğer bütün yüzyıllarda udun sarayda kullanılmış olduğuna dair kayıtlar mevcuttur. 18. yüzyılda genel olarak da tercih edilmemiş, hatta kaybolmuş bir çalgı olduğunu gösterebilecek bilgilerin varlığı, bu yüzyılda sarayda da kullanılmamış olduğunu söylemeyi kolaylaştırmaktadır. Bununla birlikte yine aynı yüzyılın sonlarında lavtanın kendi ismiyle biliniyor ve kullanılıyor olmasına bakılarak, 18. yüzyılda sarayda da çalınmış olabileceğini ihtimal dahilinde görmek gerekir. Hızır Ağa'nın edvarında yer alan ve anlaşıldığı kadarıyla saraya hediye olarak gelen bir grup Batı çalgısından biri olan lavtanın ise icrada kullanıldığına dair bir şey söylemek mümkün değildi.[...]

Avrupa müziği çalgılarından gitar ve cittern 18.yüzyılda Fransa'dan hediye olarak saraya gelen çalgılardan ikisidir.³²¹

2.3.2.4.5. XIX. Yüzyıl Osmanlı Müziği

19. yüzyıla gelindiğinde, Lâle Devri'nden bu yana musikide önemli değişimler yaşanmıştır. Batı musikisi ile yakın temas sonucu Osmanlı-Türk musikisinin çehresi oldukça değişmiş, yaygınlaşmış ve yaygınlaştıkça da kaçınılmaz bir şekilde popülerleşmiştir. Geleneksel Musiki de de zaten:"... 19. yüzyıl musikisi, 16. yüzyılın melodik dokularına sahip değildir; çünkü yaşama biçimi, sosyal değerler,

³²⁰ Çinuçen Tanrıkorur, **a.g.e.** s: 39

³²¹ M. Emin Soydaş, **a.g.e.** s: 222

olayların birey üzerinde yarattığı duygular ile bu duyguların yaşanma ve ifade edilme biçimleri değişmiştir..."³²²

XIX. yüzyılda İsmail Dede Efendi, Zekai Dede, Hacı Arif Bey, Hacı Faik Bey, Şevki Bey, Rıfat Bey, Bolahenk Nuri Bey, Şakir Ağa... gibi besteciler dönemin musiki anlayışını sürdürmüşlerdir. Bu yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Türk musikisi değişime uğramaya başlamış klasik müzikte direnenler bulunsa da bestecilerin çoğu şarkı biçiminde hafif eserler üretmiştir.³²³

19. yüzyıl devletin sorunlarının arttığı yıllardı. Osmanlı günden güne zayıflıyor, toprak kaybediyordu. Batılılaşma adı altında dışarıya açılan kapılar ekonomiyi felce uğrattıyor, borç alınan paralarsa köşklere, saraylara, eğlencelere yatırılıyordu.

Aynı yıllarda Kâğıthane, Göksu ve Şehzadebaşı'nda fasıllar, içki âlemleri artıyordu. Hacı Arifler, Şevki Bey'ler, Hacı Faik'ler bu kültürün ürünüydü. Devlet yönetiminin ilgi alanı da buralardaydı. Osmanlı çöküşe doğru gittikçe Osmanlı müziği de hafifleşiyor; şarkılı, türkülü aşklara ve meşklere kayıyordu. Yozlaşma, çürüme, Batı taklitçiliği iç içe geçmişti. "Alaturka" yaşam denilen bir dönemdi bu dönem.³²⁴

Beslendiği kaynaktaki bu değişim, tasavvuf musikisinde pek bir şey değiştirmemişse de, en azından önünü, kesip, gelişimini durdurduğundan söz edilebilir.³²⁵

Yine ilginçtir; Osmanlı saray müzikçileri içinden ya da tekke zaviye ve tarikat çevrelerinden, bir tek toplumsal içerikli eser üreten besteci çıkmadı. Bırakın böyle bir ilerici tutum almayı, tam tersine yenileşmeye direndiler. Müzik-yı Hümayun'a karşı çıktılar. Halka hiçbir zaman açılmadılar, halka uzak bir yaşam sürdürdüler. Toprak ağalarını, mültezimlerin, mahalli eşrafın, ayanların baskı ve zulmüne seyirci

³²² www.izedebiyat.com , a.g.e

³²³ Kevser Tuğyan, a.g.e. s: 29-30

³²⁴ Mehmet Kaygusuz, a.g.e. , s:160 - 162

³²⁵ www.izedebiyat.com , a.g.e.

kaldılar. Kentli emekçinin, yoksulun, işçinin, esnaf ve zanaatkarın sorunlarını da görmezden geldiler. Varsa yoksa saraya yakın olmak ve sarayda bir yer tutmak için çabaladılar.

Osmanlı'nın dış sorunlarına, Batılı kapitalizmin baskı ve sömürsüne de seyirci kaldılar. En iyimser yorumla, buna tepki olarak kendilerini "içkiye verdiler", Zekai Dede gibileri de dine sığındılar. Tanzimat'ın, Meşrutiyet aydınlarının, hatta Osmanlı devlet yöneticilerinin, durumu kurtarmak için giriştiği çabaların hiçbiri bunları kımıldatmaya yetmedi. Her türlü yenilikçi düşünceye, sistemi kurtarmak için de olsa reformlara başvurmaya karşı direndiler. Gerek Osmanlı'da, gerek Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında, 'gerici, tutucu çevrelerin içinde yer aldılar. Müziğimiz elden gidiyor diyenlerle, dinimiz elden gidiyor diyenlerin ittifakıydı bu.

2.3.2.4.5.a. Zekai Dede;

Zekai Dede , Türk Musikisi tarihinde “Hoca” ünvanı kazanmış değerli bir şahsiyettir. Bestekarlıkta da üstün bir şahsiyet olduğunu görüyoruz. Ali Sirüvani Dede'den sonra en çok dini eser meydana getiren bestekarımızdır. Onun Şevk-ü Tarab ilahisi, Abdülkadir Geylani'nin metnini ifade eden rast ilahisi ve suzidil ilahisi camii ve tekkelerde değil ,halk arasında bile zevkle okunmuştur.³²⁶

Zekai Dede bir yandan Hafız sıfatına layık olabilmek için, diğer taraftan da kendisini yetiştirmek ve ilgisini arttırmak maksadıyla Eyüp iskelesi yakınındaki yalılardan birinde oturmakta olan devrin şöhretli bilginlerinden Balçıklı Hoca Ali Efendi'den “Tasavvurat ve Tasdikat” a kadar bütün Arapça ve İslami ilimleri öğrendi.³²⁷

³²⁶ Mehmet Adanır, **Tekke Musikisinde Zekai Dede'nin Yeri ve Önemi**, İ.T.Ü. , S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-, Temmuz 1989, s:27

³²⁷ Mehmet Haldun Gürpınar, **Zekai Dede'nin Hayatı, Sanatı ve III. Selim Ekolünün Sanatına Etkileri**, İ.T.Ü. S.B.E. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, Temmuz 1995,s.: 7-8

Zekai Dede (1824-1899), İsmail Dede Efendi'den, Mısırlı Şeyh Şahap'tan Osmanlı ve Arap müziği dersleri alarak kendini geliştirmişti. Yenikapı Mevlevihanesi'nde dedeliğe yükselen besteci Darüşşafaka'da (Dürüşşafaka Lisesi'nde) müzik öğretmenliği görevinde de bulundu. Bestecilikte Dede Efendinin çizgisini sürdürdü. Dinsel ve dindışı konularda çok sayıda eser yazdı. Bunların 250 kadarı günümüze geldi. Şevki Bey, Suphi Ezgi, Kazım Uz gibi bestecileri yetiştiren Zekâi Dede, Dede Efendi'den sonra en büyük 19. yüzyıl bestecisiydi. Eserleri içinde, Mevlevi ayinleri, durak, teşbih, ilahi, şugl, kâr, beste, semai, şarkı ve marş biçimleri çoğunlukta idi.

2.3.2.4.5.b. Hacı Arif Bey

Hacı Arif Bey'(1831-1884), Zekai Dede, Dede Efendi gibi zamanın büyük müzisyenleriyle Muzıka-yı Hümayun hocalarından dersler alarak yetişti. Genç yaşta Abdülmecit'in sarayında (Harem-i Hümayun'da), cariyeleri eğitmek için müzik öğretmeni olarak görev aldı. II. Abdülhamid dahil dört padişahla çalıştı. Cariyelerle girdiği gönül ilişkisinden dolayı üç kez adı çıkan cariyelerle evlendirilerek saraydan kovuldu. Ama o her seferinde yeniden saraya dönme becerisini gösteriyordu. Melankolizmle mistisizm karışımı bir kişiliğe sahipti. Zekai Dede ve İsmail Dede Efendi gibi zamanın en büyük gelenekçilerinden ders almasına karşın, sadece şarkı formunda yazdı. Hacı Arif adı klasikleşen Osmanlı divan müziğinde bir dönüm noktasıdır. Onunla birlikte klasik Osmanlı müziği adım adım popülerleşmeye, büyük soluklu eserlerden küçük formlara (biçimlere) yönelmeye başladı. Bir başka özelliği, şarkı sözleriyle daha dolaysız olarak aşk temalarını işlemesiydi. Tıpkı divan şiirinde olduğu gibi besteci de biraz naifleşti. Hacı Arif, yüzyıl önceki Nedim'in müzikteki melankolik karşılığıydı. Zaten divan müziği, divan edebiyatını yüzyıl geriden izleyerek ilerliyordu. Her şeye karşın önemli bir besteci olan Hacı Arifin yaklaşık bin civarında şarkı bestelediği söylenir. Bunların üç yüzden fazlası

günümüze kadar geldi. Şarkıların genel havası çok karamsardır ve bireyin iç sıkıntılarını, gönül ilişkilerinin açmazını anlatmaktadır. Hacı Arif, besteciliği ve şarkıcılığı yanında hocalığıyla da ünlüydü. Lemi Adlı, Şevki Bey, Zati Arca onun yetiştirdiği ünlülerden sadece birkaçıydı. Ancak, bu çizgiyi sürdüren Şevki Bey'di. Zati Arca geleneksel çizgiden çok, Batı etkisinde olan bir besteciydi. Lemi Adlı ise, Şevki Bey'le Zati Arca arasında bir yerdedi.³²⁸

Bir başka özelliği, şarkı sözleriyle daha dolaysız olarak aşk temalarını işlemesidir. Tıpkı divan şiirinde olduğu gibi besteci de biraz naifleşmiştir. Hacı Arif, yüzyıl önceki Nedim'in müzikteki melankolik karşılığıdır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz. Divan müziği her şeye karşın 17. ve 18. yüzyıllarda, dönemin ideolojisi, siyaseti, hukuku, felsefesi, dini inancı ile tutarlı, uyumlu, var olan sistemle bütünleşmiş; tekniği, estetiği, işlevi ile bir ortaçağ kurumu olan Osmanlı Devletinin özgün sanatıydı. Nesnel gerçeği yansıtması bakımından ileriye gidiyordu. Ancak 19. yüzyıldan sonra (en iyimser yorumla) dünyadaki gelişmelere, ekonomik, siyasi, toplumsal ve bunun bir parçası olan sanatsal değişimlere karşı direndiği, kendisini yenileyemediği, sanat tekniği ve estetiği bakımından kendisini tekrarladağı, hatta ucuzlayıp gerilediği için, başka bir deyişle evrensel gelişmelere ters yönde ilerlediği için önce tutuculaştı, sonra da gericileşti. Dolayısıyla işlevi de kayboldu ve Osmanlı devlet yöneticilerinin bile gerisine düştü.

Bu nedenle 19. yüzyıldan sonra divan müziği adım adım eridi. Çünkü, yöneten sınıflar dahil, toplumun hiçbir ihtiyacına cevap vermiyordu.³²⁹

Tanzimat Dönemi Müziği, Osmanlı Türk Musikisinin bozulma ve çöküş dönemidir. Türkiye'yi ordusuyla müziğinden başlayarak Batı

³²⁸ Mehmet Kaygusuz, **a. g. e.** s: 155

³²⁹ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.** , s:160 - 162

kültürünün taklitçisi bir ülke durumuna getirecek “yenilik” hareketlerinin başlatıcısı Fransız dostu 3. Selim’di.³³⁰

Batılılaşma etiketi olarak görülen opera, tiyatro ve orkestraların resmî itibârı gitgide arttırılırken, millî mûsikînin okullarda öğretimi dahî yasaklanacak kadar aşağılanması, eski klasik fasıl icralarının gitgide seyrekleşmesi, koro icrasının soloya hep daha fazla tercih edilir hale gelmesi, peşrevlerin bütün olarak icra edilme âdetinin kalkması, eğitim arterinin kesilmesi sonucu zamanla kalitesizleşen şarkılar karşısında Gazel'in de yok edilip Taksim'in son plana atılması ve nihayet, yalnız müziğin değil, bütün evrenin temeli olan ritmin önemsizleştirilerek âletinin (Kudüm'ün) kaldırılması, bu bozulmanın bellibaşlı sebepleri arasındadır.³³¹

2.3.2.4.5.1. XIX. Yüzyıl Osmanlı Sarayında Ud

Ud 19. yüzyılda yeniden kullanılır olduğunda, o dönemdeki ve önceki bazı görsel kayıtlara dayanarak genel şekil olarak Arap udunun benimsendiği söylenebilir. Artık önceki yüzyıllarda olduğu gibi çeşitli ud tipleri söz konusu değildir ve bu dönemin udları Ölçü ve diğer özellikleri ile günümüz udların hemen hemen aynısıdır. Muhtemelen yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bir değişikliğe kadar udun düzeni kalından inceye doğru şu şekildeydi: Kaba Rast, Kaba Buselik, Hüseyنياşiran, Dügah ve Neva. Daha sonra ise alt tarafa Gerdaniye teli eklenmiş ve üstteki Kaba Rast teli de en alta bağlanmıştır. Bundan sonraki düzen ise şu şekilde olmuştur: Yegah, Hüseyنياşiran, Dügah, Neva, Gerdaniye ve Kaba Rast (veya Kaba Dügah). En alttaki bam teli hariç diğerleri çiftti.

Lavta 19. yüzyıl uduna oldukça benzemekle birlikte teknesi daha küçük ve basık, sapı da daha uzundu. Göğsünde tek delik ve sapında 14-

³³⁰ Esra Bahadır, **Tanzimattan Cumhuriyete Türk Müziğinin Seyri**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mayıs-2004,s: 14

³³¹ Çinuçen Tanrıkorur, **a.g.e.** , s: 43

15 adet perde bağı bulunmaktaydı. Teknesi yaklaşık 45 cm., sapı ise 30 cm. civarında uzunluğa sahipti. Üç çift ve iki çift telli örnekleri resmedilmişse de çoğunlukla yedi veya sekiz telli olduğu ve birkaç değişik şekilde akord edildiği bilinmektedir. Perde düzeni tamperaman olan lavtalarla, perdeleri Türk müziğine göre takılmış lavtaların aynı anda mevcut olduğu kaynaklarda aktarılan bilgilerden anlaşılmaktadır. Lavta, oturarak ve sap hafifçe yukarıda tutularak kartal tüyünden bir mızrapla çalınmaktaydı. Görsel kayıtlarda pek süslemeye rastlanmamaktadır.³³²

Lavta ise ilk önce tavşan ve köçek raksı müziğinde kullanılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yansında ise daha popüler olması ile birlikte fasıl müziği icrasında da çalınır olmuştur. Raks müziğindeki kullanımı genellikle sert mızrap vuruşlarıyla basit akorlar çalan bir ritm sazı niteliğindedir.³³³

1820 yılı, padişah huzurunda müzik icrası hakkında: "... bunlardan sonra Galata çalgıcıları Hünkâr Köşkü didikleri yerin önüne celb ve lavta ve kemânçe ile tavşan şarkıları çalub..."[...]

1853-1860 yılları arası, saray haremde çalgı eğitimi hakkında: "... birinci lavtacı kadından da lavta meşkederlerdi." [...]

1870-1910 yılları civarı, Fasl-ı Cedîd'in icrasında kullanılan çalgılar hakkında: "Takımda şu sazlar ver almıştı: Ut, keman, lavta..."³³⁴

19. yüzyıl başlarında sarayda kullanıldığına ilişkin kesin olmayan bir kayıt bulunan gitar gibi mandolin de 19. yüzyıl sonlarında Batı müziğine olan rağbetin artması sonucu Osmanlı müzik ortamında ve sarayda yer bulmuş, her iki çalgı da Fasl-ı Cedid icralarında yer almıştır. Cittern hakkında ise söz konusu 18. yüzyıl kaydından başka Osmanlı

³³² M. Emin Soydaş, **a.g.e.**, s:49

³³³ M. Emin Soydaş, **a.g.e.**, s: 45

³³⁴ M. Emin Soydaş, **a.g.e.**, s: 43

müziğine dair bir bilgi ve de saraya gelen bu cittern'in icrada kullanıldığını gösteren bir kayıt mevcut değildir.³³⁵

2.3.2.4.6. XX.Yüzyıl Osmanlı Müziği

20. yüzyıl başlarında Osmanlı müziği iyice geriledi. Bu dönemle birlikte Muzıka-yı Hümayun'un kurulmuş olmasına karşın, hâlâ usta-çırak ilişkisi içinde ve kulaktan aktarmaya dayalı geleneksel Osmanlı sanat müziği kuramsal temellerine oturtulmaya çalışıldı.

Saray adamlarının yetiştiği Enderun'da iki alt okul bulunmaktaydı: "Şehzadegân" ve "Meşkhane". Bu iki okulda beceri, ustalık, savaş oyunları, dil, din, bilim ve sanat dersleri veriliyordu. Konuşma, taklit, pandomim, müzik, raks, bedensel hüner, münecimlik, büyücülük, hekimlik, matematik, ata binme, kılıç kalkan kullanma, atıcılık, el işi, din dili Arapça ile Farsça vb. dersler Tanzimat'tan sonra da önemli ölçüde devam etti. İlimiye sınıfının yetiştiği medreselerde de din ağırlıkta olmak üzere, Arapça, biraz da Farsça ve dini müzik dersleri veriliyordu. Sonra kurulan Muzıka-yı Hümayun sarayın eğitimine güç kattı. Ancak, hanende, sazende ve diğer saray müziği işlerini yürütenler geleneksel eğitimlerini sürdürüyordu. Başka bir deyişle Muzıka-yı Hümayun'la her şey kökten değişmedi.³³⁶

1898-1911 yılları arası, saray sazendesi hakkında: "Udi Cemil Efendi... İradei seniye ile Muzıka-i Hümayuna alındı."³³⁷

Makam, usul, nota yazısı belli kurallara bağlandı; tarihi müzik (dinsel ve dindışı) derlendi ve notaya alındı. Hüseyin Sadettin Arel, Rauf Yekta Bey. Suphi Ezgi, Ali Rıfat Çağatay ve Mesut Cemil bu işle öncüydü. Ayrıca ud, tambur, lavta, keman, ney, santur, kanun gibi

³³⁵ M. Emin Soydaş, **a.g.e.**, s: 222

³³⁶ Mehmet Kaygusuz, **a.g.e.** s: 256 - 257

³³⁷ M. Emin Soydaş, **a.g.e.**, s: 43

çalgıların standartlaştırılış ve çalınış tekniği üzerinde çalışmalar yapıldı. Bu dönemin bestecilerine gelince, Avni Konuk, Fahrettin Dede, Fehmi Tokay ile Nuri Halil Poyraz ilk akla gelen isimlerdir. Ancak şunu söyleyebiliriz, klasik Osmanlı müziği özelliğini iyice yitirdi. Türk sanat müziği adı verilen şarkı ağırlıklı gazino, eğlence müziğine dönüştü. Zaten 19. yüzyılın ortalarından itibaren değişim başlamıştı. Tıpkı diğer alanlarda olduğu gibi.³³⁸

2.3.2.4.6.a- II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyete Kadar Müzik (1908-1923)

Abdülhamid döneminin baskı ve zulmü ortadan kalkınca, kültür ve sanat alanında büyük bir canlılık oldu. Devlet yönetimi, özel kuruluşlar ve bireylerde "ulusal ve özgürlükçü" düşünce gelişmeye başladı. Vatan ve hürriyet" kavramı, bu dönemin en büyük sloganıydı. Zira, o güne kadar Osmanlı'nın içine girdiği siyasi, ekonomik, askeri, kültürel kriz, adım adım ülkeyi yarıbağımlılıktan sömürgeleşmeye doğru götürüyordu. Ülke, 19. yüzyılın başlarından itibaren sürekli olarak toprak kaybetmiş; ekonomi ve maliyesi iflas etmiş; borç batağı yüzünden ülkenin kaynakları Düyunu Umumiye'ye teslim edilmiş; askeriye Batı'nın kontrolüne bırakılmıştı. Üstüne üstlük, içeride zorba bir yönetim oluşmuştu.³³⁹

2.3.2.4.6.a.1. Tanburi Cemil Bey

Hacı Arifin ses devrimini Tanbûri Cemil'in saz devrimi izledi. Bir Saint-Saens, bir Paganini, bir Mozart gibi, sanat ufkunda yüzyıllarda bir gelip geçen kuyruklu yıldızlar misâli Türk mûsikîsi semalarını aydınlatan Cemil Bey, 45 yıllık dünya misafirliği içinde eline aldığı hemen bütün Türk mûsikîsi sazlarını o ana kadar tasavvuru dahi imkânsız olan bir müzikalite ve dinamizmle çalmış, bu dünyadan ayrıldıktan sonra da,

³³⁸ Mehmet Kaygusuz, a.g.e. s: 157

³³⁹ Mehmet Kaygusuz, a.g.e. s: 172

Türk mûsikîsinin hemen bütün dal ve sanatçıları üzerinde silinmez izler bırakmıştır. 1871 yılında İstanbul'da doğmuş olan sanatkârı, bu sebeple, hiç ölmemiş kabul etmek mübalağa sayılmaz. Mevlânâ'nın "ayrılığın acısıyla fery ad eden" Ney'i gibi, bir ömür boyu hıçkırarak çaldı. Başlıbaşına bir form haline getirdiği 'taksim besteciliği'nin, ilk borulu gramofon plaklarına sığdırabildiği küçük şaheserleri, büyük İtalyan şairi Leopardi'nin şiirlerindeki coşkun melalin mızrab ve yay dilinden ifadesi gibidir. Hem şahsî, hem içtimaî kaderinin müteverrim melali içinde, yıkılan İmparatorluğun mûsikîsine en muhteşem mersiye yazan Cemil'in mesîhâ-nefes dehası, aynı anda, eşi görülmemiş bir ters-ikiz güçle Türk saz mûsikîsinin "yeni çağı'nı başlattı. Batı mûsikîsinin melodik ve ritmik felsefesine hep daha müsamahakâr besteciler, modern peşrev diyebileceğimiz medhâl formunu getiren Cemil öğrencisi R. Ş. Fersan (1893-1965), Üdî Nev-res(1873-1937), Ş. M.Targan (1892-1967), Mes'ud Cemil (1902-1963) ve R. Aysu (d.1910), Tanbûri Cemil'in açtığı ışıklı yolun kilometre taşlarıdır.³⁴⁰

“İzzettin Ökte! Tanburi Cemil benim sulbünden dünyaya geldiğim babam olduğu kadar, Tanrı kudretinden bir parça olan ruhu ile senin de babandır. Tanburu eline aldığı her an o ruhun mevludu olduğunu göstern olduğunu gösteren sen kardeşime babamızın şu aziz gölgesini yadigar etmekle üçümüzün de bir ve aynı hatıranın manası içinde birleştiğimizi sanıyorum”(Mes’ud Cemil’in İzzettin Ökte’ye hediye ettiği babasına ait bir resmin altına yazdığı satırlar)³⁴¹

“Babam benim hatırladığım zamanlarda , sürekli melankolik hali gittikçe artan bir insandı, onun neşeli ve gülümser yüzünü hiç hatırlamıyorum[...]

[...] Lakin son senelerinde, gittikçe içine çekilerek günlerce yapayalnız evde kaldığı; okumak, yazmak, bahçe işleri, marangozluk, saz

³⁴⁰ Çinuçen Tanrıkorur, a. g. e. s: 45

³⁴¹ Neva Özgen, **20. Yüzyılda Klasik Türk Müziği İcracıları Hakkında Genel Bir Değerlendirme**, İ.T. Ü. ,S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 2001, s: 77

tamiri veya hayvanlarla meşgul olduğu zamanlarda kendimi ona daha yakın duyar ve oyalanmalarında canını skmamaya dikkat ederek, ekseriya onun hitabını besleyerek ve kendiliğimden pek az şey sorarak, bir gölge gibi yanında dolaşırdım. Bazen Lavtayı veya çoğürü alır, çalmaya ve derinden gelen kalın sesiyle okumaya başlardı.

O vakit yaşımın çok üstünde garip bir heyecana düşer, vücudumdan rahatsız olmasın diye köşemde, sessiz bir oyunla meşgul gibi görünürdüm. Çaldığının ne olduğunu bilmezdim. Sevmekten ziyade korktuğum bu adam, gönderdiği ses dalgaları ile, bir kandil gecesi yuvarlak el aynasının arkasına resmini yaptığım Allah'a yaklaşır göğsüme boğazıma gözlerime dolardı. Bu duygu bir defa kalabalık bir sokakta annemi kaybettikten sonra tekrar bulduğum zamanki acı sevince benzerdi. Onu dinlediğim için ölecek gibi olduğumu hissettirmek, gizli sırrını ele vermek, camdan yapılmış bir evi kırmak korkusunun içimde uyanık tuttuğuşuurla, belli etmeden, dışarı çıkar, oda kapısı ile sofa arasında gizlenir, hıçkırıklarımı tutar, yüzüm ellerim sıırılsıklam ağlardım.

Ne kibar meclislerinde, ne de Gramofon plaklarında o münzevi onu Tanrı'nın karşısına çırılçıplak çıktığı bu münzevi alemindeki gibi dinleyen olmamıştır. Öldüğü zaman onüç yaşındaydım. Son nefesini verirken annemle bahsettiği(25 senelik rindane hayatı)'nın, bir çocuk idrak ve ihsasları hududu içine girebilen ne kadarını kavrayabilirdim?

“Ölülerimizi sevdiğimiz kadar onlardan kaçıyoruz galiba. Bana o evin duvarları içinde annemle babamın cesetleriyle beraber kendi kendimin ölmüş olan bir tarafım, hayatımın bir parçası gömülüdür gibi geliyordu.” Mesud Cemil Bey³⁴²

Mesud Cemil, Rauf Yekta, Faize Ergin vb. Türk müziği; Zeki Üngör, Cemal Reşit, Muhittin Sadak, Veli Kanık Batı müziği bölümünde görev aldılar. Okul, 1924-1926 yılları arasında Darülelhan Mecmuası adlı

³⁴² G. Arzu Yücebiyık, **Mesud Cemil'in Hayatı ve Eserleri**, İ.T.Ü. S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Şubat 1992,s: 9-10

bir de dergi çıkardı; geleneksel divan ve halk müziği alanında araştırma, inceleme yaparak, derleme çalışmalarına koyuldu. 1927 yılında konservatuvara dönüştürüldü. Türk müziği bölümünün eğilimi kaldırılarak, Türk Müziği İcra Heyeti ve Türk Müziği Tasnif Heyeti'ne dönüştürüldü. Balı müziği bölümü ise, yeni bir müfredat programına kavuşturuldu,

Meşrutiyet'le birlikte kurulan başka müzik toplulukları da vardı. Bunlardan biri, Osmanlı Müzik Evi'ydi ("Darülmusiki-i Osmanı"): Neyzen Tevfik, Kırkor Efendi, Levent Harciyan ve Arif Efendi kurucu ve öğretmenleriydi bu kuruluşun. İkincisi, Müzik Eğitim Evi'ydi ("Darültalimi Musiki"): Fahri Kopuz, Neyzen İhsan ve Nazım Bey tarafından 1914 yılında kurulmuştu. 1930'lu yıllara kadar çalışmıştı.³⁴³

2.3.2.4.6.a.2. Münir Nurettin Selçuk

Günümüze uygun olduğunu düşündüğüm Münir Nurettin Selçuk'un bir anısından bahsetmek istiyorum. "Şarkı bitti; Münir Nurettin susmuştu. her birimiz musikinin büyük dünyası içinde yuvarlanırken alkışlamayı bile unutmuştuk. Birden masadan biri konuştu:

-Biliyor musunuz üstad, ben Türk musikisini hiç sevmem; fakat bu gece sizin sesinizde sevmeye başladım. Siz büyük bir sanatkarsınız.

Konuşan adını hatırlayamadığım İzmir'li bir tütün tüccarıydı. Hepimiz ona döndük. Bu sözleri söyleyen kişi, İhsan Doruk'un misafiriydi. Daha önce yaptığı bazı konuşmalardan çevresine entellüktüel birisi olduğunu kabul ettirmişti. Şimdi de Münir Nurettin'e iltifat etmeye çalışıyordu. Münir'in ne karşılık vereceğini merak ederek

³⁴³ Mehmet Kaygusuz, a.g.e., s: 154

yüzümü çevirdim. Münir Nurettin biraz dalgın, biraz anlamsız yüzüyle Tütün tüccarına bakıyordu. Apansız:

-Türksünüz değil mi? Dedi. Bu apansız düşen soru karşısında biraz şaşırılmışsa da yine kendini topladı ve sofranın bu az bilinen adamı cevap verdi:

-Tabii , tabii kuşkunuz mu vardı?

“Üstad son derece rahat bir sesle konuştu”

- Hayır böyle bir kuşkum yoktu. Türkçeyi o kadar güzel konuşuyorsunuz ki besbelli doğma büyüme Türkiyelisiniz.

“İzmir’li Tüccar rahatlamış bir sesle karşılık verdi”-Türküm Münir Nurettin Bey ve bununla da ihtihar ederim”.

Türksünüz Türkçeyi bu kadar güzel konuşuyorsunuz da, Türk musıkisini bu güne kadar neden sevmediniz anlayamadım. Oysa Türkçe de, Türk Musıkisi de Türk kültürünün birer parçalarıdır.³⁴⁴

2.3.2.4.6.b. Divan Müziğinin Eleştirisi

Divan müziği sarayın, konakların, mescit ve tekkelerin müziğiydi. Bu nedenle teknik ve estetik özellikleri, yani ezgi yapısı, usulleri, makamları, biçimleri, çalgıları bu zümrenin genel anlayışını yansıtıyordu. Usta-çırak ilişkisi içinde yaratılan ve iyice belirginleşen katı kurallara bağlanmış makam, ezgi, ritim, usul ve biçimlerden oluşuyordu. Bu durum değişmezlik üzerine kurulu ortaçağ ideolojisine denk düşüyordu.

Tıpkı ortaçağ Avrupa'sının müziği gibi, Osmanlı sanatı içinde en geç olgunlaşan ve en güç değişen müzik oldu. Bunun nedenini açıklamaya çalışmıştık: Sanatlar içinde gelenekleşmeye en uygun olanı müziktir. Geç ve güç değişir. Mustafa Kemal'in, "Bir ulusun uygar-

³⁴⁴ Şeyda Yavuz, **Münir Nurettin Selçuk'un İcracı Olarak Türk Musıkisindeki Yeri ve Önemi**, İ.T.Ü., S.B.E. S.Y.T. İstanbul, Mart 1994,s: 3-4

laşmasında ölçüyü müzikteki değişikliği alabilme yeteneğine" bağlaması boşuna değildi. Yaşadığımız yüzyılda bile hâlâ ortaçağ müziklerinin dinleniyor olması bunun en güzel kanıtıdır. Osmanlı müziğinin gelişmesi, olgunlaşması ve yaşlanıp özelliklerini kaybetmesi, bu nedenle geç ve güç oldu. Hatta toplumsal gelişmenin çok gerisinden geldi. Şöyle de diyebiliriz; en geç ve güç değişen Osmanlı kurumlarından biri müzik oldu.

Osmanlı Devleti'nin katı merkezîyetçi yapısı kapitalizmin geç gelişmesine, burjuvazinin geç ortaya çıkmasına, dolayısıyla bireyin geç ortaya çıkmasına yol açtı. Burjuva müziği de bu nedenle geç ortaya çıktı. Osmanlı'da ortaçağ ümmet toplumu, ümmet düşüncesini: ümmet düşüncesi de ümmet sanatını yaratmış, sistem var olduğu sürece de devam etmişti. Ne zaman ki sistem çözülmeye başladı, müziği de değişime uğradı. Yine deierik olarak en antidemokratik olanı müzikti. Anımsanacaktır, edebiyatta 16. yüzyıldan itibaren Fuzulî ile başlayan, 17. yüzyılda Nefî, Bekri Mustafa ve Nabi'lerle gelişen, 18. yüzyılda Levni'lerle süren mizah-taşlama muhalefetinin müzikte yankısı sıfırdı. 18. yüzyılda divan şiiri, Nedim'lerle, Şeyh Galip'lerle dünyevi karakter kazanırken, Osmanlı müziği hâlâ çoğunlukta dinsel temaları işliyordu. 18. ve 19. yüzyılda divan edebiyatı neredeyse yok olmuşken, divan müziği 17. ve 18. yüzyılı yaşıyordu.

Namık Kemal, Şinasi ve Ziya Paşa'ların Tanzimat edebiyatının karşısında divan müziği hâlâ eski varlığını sürdürüyordu. Gericilerin en çok "klasik Türk musikisi" diye bu müziğe sarılmaları boşuna değil. Divan müziğinin genel havası karamsardır. Dinsel müzikleri (cami, mescit, tekke ve tarikat müziklerini) bir yana bırakalım; dindışı müzikte ritim, ezgi, makamsal olarak hiç de farklı değildir. En dünyasal olanı bile sızlanmaktan ileri gitmemektedir. Bu müziğin "Ah-vah, gül-diken, bülbül" temaları, çaresizliğin ifadesidir. Raks (dans-oyun) müziği de dinsel ayini (tören) andırır. Dünya nimetlerinden açıkça yararlanmayı savunamaz. Bu, hem müzik hem de söz için geçerlidir. Sevgili bile

anonimdir. Tanımlanan, âşık olunan bütün sevgililer, selvi boylu, ince belli, kalem kaşlı, sürme gözlü, elma yanaklı, kiraz dudaklıdır; ama bu "ilahi yaratık"a yaklaşılamaz, dokunulamaz, sarılınamaz, öpülemez. O yüzden âşık, bülbül misali "âh u zar" eyler (ağlayıp sızlar). Batı müziğinin alınmasından sonra, Batı ton ve ritimlerin etkisiyle yaratılan makam ve usuller dışında tüm eski makamlarla yaratılan eserler mistik bir hava taşırlar. Bestecilerin belli tarikatlara bağlı olması, dünya nimetlerinden el ayak çekmesi nedeniyle hareketli parçaların (semai ve yürük seMAILERİN) havası bile zikir ayinlerine benzer, dinsel tören müziği gibidir.

Bu müziklerde birey yoktur. Tıpkı sevgilide olduğu gibi birey de kamulaşmıştır. Hüznü açık olarak ortaya koyamaz. Aşkını. Tanrı aşkına dönüştürür. Meyhane sarhoşluğunu bile ilahi sarhoşluğa çevirir: ama oğlandan da vazgeçmez. Bu nedenle ikiyüzlüdür: hem mecazi, hem gerçek anlamda.

Divan müziğinde söz öndedir ve müziği yönlendirip şekillendirir. Çalgı için yazılmış eser bulunmasına karşın, ağırlık sözlü müziktir. "Saz eserleri" denilen, çalgı için yazılmış eserlerin genel havası sözlü müziğe benzer. Tek fark sözün bulunmamasıdır. Dinsel mistisizm hem söze hem de ezgiye yansımıştır. Bunun nedeni, bestecilerin, okuyan ve talanların tümüne yakınının belli bir tarikata bağlı olmasıdır. Ağırlık mevlevilerdeydi. Ondan sonra, Halveti, Gülşeni, Bektaşî gibi tarikatlar geliyordu.

Mevleviliğin kültürel kaynağı (değerlerinin de) esas olarak Fars ve birazda Arap-İslam mistisizmiydi. Sofilik, çilehaneye kapanma, bu dünyanın gelip geçiciliği dolayısıyla dünya nimetlerinden el etek çekme, itaat ve kanaatkârlık gibi düşüncelerdi bunlar. Böyle bir düşünceyi taşıyan insanın yaratacağı ürünler de, çile çekme, itaat, kanaatkârlık üzerine olacaktı. Saraylarda, konaklarda, cami ve mescitlerde, medreselerde, tekkelerde, kısaca her alanda bu insanlar müzik yapıyordu. Üstelik bunların her biri tekkelerde, "baba", "şeyh", "dede", "musahip";

sarayda, "hanende", "sazende", "ilahici", "müezzin" ya da ilahicibaşı, müezzincibaşı gibi yüksek görevlerde bulunuyorlardı. İçlerinde şeyhülislam olan bile vardı. Dolayısıyla genel olarak yönetici zümreye mensuplardı ve bu nedenle sistemin ideolojisini ortaya koyuyorlardı. Bu dünya ile "öteki dünya"ya ilişkin düşünceler (inançta, ibadette, yaşamda) müziğe yansiyordu. Bu nedenle Osmanlı divan müziği, Osmanlı kültürünün, düşünce sisteminin, inancının bütünsel bir ifadesiydi. Saray, konak, tekke, cami, mescit, ordu ve medrese müziği ise bu bütünün birer koluydu sadece.³⁴⁵

15. yüzyılda Enderun'da temeli atıldı.

16. yüzyılda Selim'le Mısır ve diğer ülke müzik adamlarıyla takviye edildi,

17. yüzyıl Osmanlı müziğinin gelişme dönemi.

18. yüzyıl olgunlaşma dönemi:

19. yüzyıl ikinci yarısı gerileme dönemi:

20. yüzyılda "görevini", işlevini tamamlayıp, tarihteki yerini (müzedede) aldı.

İlginçtir! Müziğin geliştiği yıllarda, devlet duraklamaya başlamıştı. Müziğin olgunlaştığı ve klasik bir çizgiye ulaştığı yıllarda, devlet içe kapanmıştı (Lale Devri yılları). Gerileme döneminde divan müziğinin yükselişi sürdü, 19. yüzyılın ortalarına kadar geldi. Sonra Batı müziği önemsendi.

Gerileme döneminde müziğin yükselişe geçmesi çelişki gibi görünmektedir. Doğal olanı Osmanlı'nın yükselme döneminde müziğinde yükselişe geçmesiydi.³⁴⁶

İşte, Osmanlı edebiyatında XVIII. yüzyıldan sonra yazılmaya başlanan ve bu amaca klasik gazel ve kasidelerden daha uygun düşen

³⁴⁵ Mehmet Kaygusuz, a.g.e., s: 157 - 159

³⁴⁶ Mehmet Kaygusuz, a.g.e., s:160

şarkı formundaki şiirler, Hacı Arif Bey'le (1831-1884) sözlü müzik besteciliğinin ana unsuru haline geldi. Hemen bütün müesseseleriyle çökmekte olan devletin romantik mûsikî atmosferinde yaşadığı acı ve çalkantılarla dolu hayatı tam olarak yansıtan, romantik Osmanlı mûsikîsinde melankolik lirizmin doruğundaki şarkıların yaratıcısı Arif Bey'i; Recâizâde Ekrem, Mehmed Sâdi, Muallim Naci ve Feyzî, Mahmud Celâleddin, Yusuf Kenan, İzzet Molla, Niğdeli Hikmet ve Ziya Paşa gibi Tanzimat şairleriyle Yahya Kemal, A. R. Altınay ve M. N. Irmak gibi sonraki şairlerin güftelerini besteleyen Rif'at, Şevki ve Rahmi beyler, Şekerci Cemil, Lem'i Atlı, S. Z. Özbekkan ve Z. A. Ataergin'le F. Tokay gibi romantikler izledi. Klasik anlayışın ötesinde, duygunun mantık ve şekilden daha fazla önem kazandığı, şairane (resim diliyle pitoresk) ifadeler arama akımı demek olan Romantizm, Batı'da aşağı-yukarı aynı çağlarda Weber, Schubert, Schumann, Mendels-sohn, Wagner, Verdi ve Berlioz'un klasik şarkılarında (Kunstlied) temsil ediliyordu.³⁴⁷

2.3.2.4.6.c. Cumhuriyet Döneminde Divan Müziği (Kent Müziği)

İstanbul ve bazı büyük kentlerde yaşayan divan müziği, dini ve dindışı olmak üzere iki ana dalda toplanmaktaydı. Bunların da alt dalları vardı:

- 1) Dini müzik (litürjik müzik).
 - a) Cami-mescit müziği (şeri müzik).
 - b) Tekke-tarikat müziği (tasavvuf müziği).
- 2) Dindışı müzik (ladini müzik).
 - a) Mehter müziği (kaba saz-açık hava müziği).
 - b) Fasıl müziği (ince saz-kapalı mekân müziği).
 - c) Piyasa müziği (kent-eğlence müziği).

³⁴⁷ Çinuçen Tanrıkorur, **a.g.e.** s:44

Bu müzikler (kent müziği-divan müziği), köy müziğinden (halk müziği) üslup, teknik, çalgı, repertuvar, makam, halta usul bakımından farklıydı. Kent müziği, kendi içinde de farklılıklar gösteriyordu. Tür, üslup, konu, repertuvar, terim, oturum, bazen de çalgılar, ayrılıklar gösteren noktalardı. Ancak, bu müziğin, genel sanat anlayışı, teknik, estetik özelliği ve çalgıları ortaktı.

Osmanlı kent müziği içinde, "mehter müziği", 1826'da kaldırılmıştı. Cumhuriyet'ten sonra 1926'da, "tekke ve zaviye"ler kapatılınca, "tekke müziği" de işlevini yitirdi; geriye, "cami-mescit müziği", "fasıl müziği" ve "eğlence müziği" kaldı.

Cami-Mescit Müziği: Çalgıya yer verilmeden dinsel metinler müziklendirilerek icra edilirdi. Daha önce de belirttiğimiz gibi, dinsel müzik, 19. yüzyıldan itibaren gerilemeye başlamıştır.

Geleneksel Besteciler: Naat, durak, ilahi ve benzeri dinsel eserler yerine "hafif şarkılara yöneldiler: Zekâi Dede gibi gelenekte ısrar eden besteciler ise, fasıl müziği ve kısmen tekke müziği yazdılar. Bu nedenle, dinsel müziğin repertuarı gerilemeye başlamıştı.

Cumhuriyet döneminde dinsel müzikte gerileme devam etti; ancak, bazı adımların atıldığını söyleyebiliriz. Örneğin:

Derleme: Hüseyin Saadettin Arel, Ekrem Karadeniz, Refik Fe-sen, Dürri Turan ve Rahmi Erkutlu gibi müzik adamları, derleme işinde öncülük ettiler. Dürri Turan, ezanı Türkçe sözlerle, belli makamlarda düzenledi ve okudu (1950'ye kadar). Kemal Batanay Mevlidi çeşitli makamsal geçkilerle ezgilendirdi. Ali Rıza Avni ve diğerleri de, tekke ve cami müziğini topladılar.

Tekke-Dergâh-Zaviye Müziği: Tekkelerin kapatılması üzerine bu müzik, 1925-1950 yılları arasında durgunlaştı, hatta geriledi. 1950'den sonra tekkelerin yeniden açılmasıyla sadece "Mevlevi müziği" yeniden canlandı. Bektaşî ve diğer tarikat müzikleri bir daha toparlanamadı. Tekke müziğinde de yeni bestelerden çok, eskilerin derlenip

seslendirilmesi, yani eski haliyle sürdürülmesi benimsendi. Hüseyin Saadettin Arel ve Kemal Batanay, derleme, toplama ve notaya alma işinde önemli katkılarda bulundular.

Mehter Müziği: 1826'da Mehterhane'nin kapatılmasıyla mehter müziği de tarihe karışmıştı. 1912 yılında Celal Esat (Arseven) yeniden canlandırmaya çalıştı; İsmail Hakkı, Ali Rıza ve Kâzım Uz yürüyüş havasında bazı parçalar yazdılar.

1914'te Ahmel Muhtar Paşa "Müze-i Asker-i Osmani" bünyesinde: Kurtuluş Savaşı sırasında Bozhöyük ile Maraş'ta iki mehter takımı kurulmuştu. Ancak, bu takımlar kurtuluştan sonra yaşamadı. Ta ki. 1952'de "Askeriye Müze'ye bağlı olarak yeni mehter takımı kuruluncaya kadar. Celal Bayar'ın emriyle 1952'de kurulan mehter takımı, Hasan Tahsin Parsadan yönetiminde çalışmaya haşladı. Haydar Sanal, 17. ve 18. yüzyıl mehter repertuarını bulmaya (1959) ve bunları notalarıyla yayımlamaya (1964) koyuldu. Mehter Musikisi adıyla yayımlanan kitapta pek çok eser yer alıyordu.

Mehter Takımı adıyla, sonraki yıllarda tarihsel özelliğinden toparlayarak kurulan çalgı gruplarının, mehterle bir ilişkisi bulunmamaktadır. Nerdeyse, her ilçede bulunan ve boru takımlarına benzeyen bu grupların kuruluş amacı, dinci ve ırkçı propagandadır. Bunlar, bahsettiğimiz mehter takımının palyaçosu bile olamazlar.

Fasıl Müziği: Fasıl, aynı makamda okunan konser programına benzemektedir. 20. yüzyıla girerken fasıl programı (izlencesi) şöyleydi:

- 1) Beste veya kâr.
- 2) Beste.
- 3) Ağır semai.
- 4) Şarkılar (ağır aksak, aksak, yürük gibi, ağırdan hızlıya doğru).
- 5) Yürük semai.
- 6) Oyun havaları.

19. yüzyıl sonlarında, 20. yüzyıl başlarında geleneksel fasıl programına yeni ekler (parça) girdi ve böylece yeni bir şekle büründü. Çalgı ve sözlü parçalar ayrı ayrı programlandı. Bunun en yaygın olanı şöyleydi:

1) Çalgı Müziği: Taksim, peşrev, saz semaisi, sirto, longa ve oyun havaları.

2) Sazlı -Sözlü Müzik: Kâr-ı natık, kâr, beste, ağır semai, yürük semai ve şarkılardan oluşuyordu.

Daha sonraki yıllarda, "medhal". konser için "saz semasi (çalgısal). "fantazi" ve "vals" (sözlü) gibi yeni biçimler eklendi. Bunların tümünün içinden, "şarkı", "fantazi" ve "vals" gibi. sözlü ve hafif eğlendirici biçimler öne geçerek, fasıl müziğini gazino-eğlence müziğine dönüştürdü. Böylelikle geniş soluklu biçimler terk edildi. Fasıl müziği de hafif müziğin (popüler müziğin) bir parçası oldu.

Fasıl Müziğinin Biçimleri (Formları)

Taksim: Fasılın başlangıç ve orta yerinde, makama ısındırma amacıyla yapılan serbest doğaçlamalardır. Ustalar tarafından yapılır. Taksim, Cumhuriyet döneminde de zamana uyarak sürdü.

Peşrev: Dört bölümlü ve her bölümden sonra çalınan "Teslimden oluşan açılış müziğidir. Taksimlerden farkı, standardı bulunmaktaydı. Bu biçim, Cumhuriyet döneminde yaygınlaştı.

Saz Semaisi: Peşrevden farkı, aksak semai usulüyle olmasıdır. Bu biçim de çok yaygınlaştı.

Sirto: 19. yüzyıl sonlarında Rum oyun havası "sirtos"ları aktarılan gözde oyun havasıydı ve devam etti.

Longa: 19. yüzyıl sonlarında Rumen halk müziği "hora lunga"dan alınmıştı ve devam etti.

Oyun Havaları: Sirto, longa, zeybek, çiftetelli gibi çalgısal oyun havalarının tümüne denir. Bolca oyun havası yazıldı.

2.3.2.4.6.c.1. Kar-ı Natık Formu

Bir şiirin her dizesinin ayrı bir makam ve usulde yazılmasıyla oluşan "büyük sanat müziği"ydi. Ustalık eseri sayılır. Cumhuriyet'ten sonra, bir eser yazıldı (Refik Fersan). Zaten topu topu 10-12 parçalık bir repertuarı vardır. Neredeyse kayboldu kâr-ı natık.

Musikiye mahsus bir form olmasıyla birlikte, bestelenirken besteleniş tekniğinin gerektirdiği özel bir güfte formu kullanması söz konusu olmuştur.

Kar-ı Natık ismi, "kar" ve "natık" sözcüklerinden oluşmuş ve öncelikle bir fiile işaret eden, bu yolla da adını verdiği formu kısaca tanımlayan bir terkidir. Çeşitli sözlüklerde kar: iş- güç, natık ise söyleyen- bildiren şeklinde açıklanmıştır. Bu duruma göre "kar-ı natık" ifadesi (Farsça) "söyleyen, bildiren, konuşan" sıfatıyla tanımlanan "eser" anlamında, yani "konuşan, söyleyen eser" şeklinde karşılık bulmuştur.

Mütercim Asım Efendi'nin Burhan'ı Katı adlı lügatında kar kelimesi ' iş- güç, şugl ve sanat' manasındadır; ve 'ekip biçmek, ziraat' manasına gelir, bu manada fiil-i emr gelir ve 'ceng, savaş' manasındadır; 'kelam' manasına da gelir diye anlatılmaktadır. Natık kelimesi e El-mevarid isimli Arapça Lügatta 'açık ve vazıh şey' olarak gösterilmektedir.

Kar-ı natıklar için değinilmesi gereken bir başka husus, güfte içinde geçen makam ve usul adlarının kelime anlamlarının da yerinde kullanılmasıdır. Bu hususa pek çok örnek verilebilir: Aşağıdaki örnek güftesi sami'ye ait olan kar-ı natığın nühüft bölümündedir. Bu beyitte

“inleyen gönül, aşkı gizleyemez; ıstırabını ney gibi açığa vurur” şeklinde “nüहुft”hem makam, hem de “saklı, gizli” manasındadır.³⁴⁸

Benim Kar-ı Natığı bilmeden önce bestelemiş olduğum “Rastgele Çarkçıbaşı”eserim gibi.

Kâr: Terennümlü (tenen na dir dir dane... Tel lel lel la gibi) büyük soluklu divan müziği biçimlerindedir. Cumhuriyet döneminde Münir Nurettin, Ali Rıza Avni ve Refik Fersan birer örnek yazdılar. Toplam 60 dolayında "kâr" eseri bulunmaktadırlar. Cumhuriyet döneminde unutuldu.

Beste: Peşrevin sözlü olanı gibidir. Faslın vazgeçilmez ögesi olan "beste". Cumhuriyet döneminde de sürdü.

Ağır Semai: Besteden farkı, usulüdür. Ağır semai, aksak ve zengin semai usulüyle yazılır. Faslın vazgeçilmezi olarak sürdü.

Yürük Semai: Beste ve ağır semaiden, yürük semai usulüyle ayrılır. Geniş bir dağarcığı bulunmaktadırlar. Yürük semainin varlığı sürdü.

Şarkı: En yaygın biçimlerindedir. Hafif ve duygusal olması şarkının yerini sağlamaştırdı. 19. yüzyıldan bu yana en çok yazılan ve dinlenen biçimlerin başında gelmektedir.

2.3.2.4.6.d- Kent-Eğlence Müziği (Piyasa Müziği)

Piyasa müziklerinin sözleri kolay ve anlaşılır; ezgileri canlı, kıvrak ve sığ duygusal etki yaratır; ritimleri hareketli, makamları basit ve çoğunluk tarafından söylenebilir özellikler göstermektedirler. Bu yapısı, fasıl müziğinin taraflar bulmasına yetti de arttı.

Günümüzde adı "Türk sanat müziği" olan piyasa müziği; gazino, radyo, plak ve kasetlerle olabildiğince yaygınlaşmış durumdadır. 1950'lerde hız kazanan piyasa müziği, eski klasikleri de yozlaştırdı. Bu müziği icra edenler, söz ve ezginin önüne geçerek müziği seyirlik hale

³⁴⁸ Gönül Paçacı, **Kar-ı Natık Formu Üzerine Bir Çalışma ve Yeni Bir Kar-ı Natık: Rast Kar-ı Nadirat**, İ.T.Ü. S.B.E. S.Y.T. , İstanbul, Ekim 1994, s:5

dönüştürdüler. "Şarkıcı"nın; davranışları, giyim, kuşam, fiziği ve klibiyle öne geçmesi müzikte başka bir şeye yol açtı; bu, müzikte ucuzlaşma ve yozlaşmadır.

Bu müziğin yaratıcıları (söz ve ezgiyi yazarlar) da ucuzu yönelip divan müziğinin büyük formlarını, klasik usullerini, güç makamlarını giderek terk ettiler. Onun yerine "tango", "rumba", "vals", "disko", "pop" vb. usuller: Batı ritim kalıpları. Batı dizilerine yakın makamları ile Arap. Grek. Balkan ritim ve ezgilerini aldılar. Dolayısıyla, okuma ve icra tarzı da değişti.

2.3.2.4.6.f- Arabesk

19. yüzyıl sonlarında Kahire, Şam, Halep gibi Arap kentlerine gidip dönen Arap kökenli müzik adamları, yüksek perdeden (bir oktav yukarıdan, inceden) okuma, ses ile çalgıların karşılıklı birbirini taklit etme. Yankılama, kısa motif tekrarları gibi divan müziğinde olmayan, yorumlama teknikleri kattılar. Böylelikle: "Rum taverna müziği", "arabesk müzik". "Latin ritimleri". "Fransız". "Romen", "Balkan tarzı", birbirine karıştı. Tabii, uzun soluklu, duygulu, geniş, ezgisel anlayış bırakıldı ve "ses gösterisi" esas alınmış oldu.

Cumhuriyet döneminde divan müziğinde kırılma. 30'lu yıllarda büyüdü. 50'li yıllarda yıkıma uğradı. Bu işi yapanlar, bu müziğin "has" adamlarıydı.

1928'de yurtdışına giden Haydar Tatlıyay, dört yıl Kahire, üç yıl da Şam'da çalgıcılık yaptıktan sonra yurda döndü. Dönüşünde "Arap tarzı yay tekniğini" de beraberinde getirdi. Bu teknik, arabesk müziğin oluşmasına öncülük etti. Bununla yetinmeyen Tatlıyay, arabesk türü şarkılar yazdı. Ona öykünen Fahri Kopuz, Arap Valsı; İsmail Sefa Okay ise Mısır Saz Semaisi adlı eserleri yazdılar. Bunlar sadece iki örnektir.

1940'lı ve 1950'li yıllarda, Arap filmlerinin yaygınlaştığı sırada, Saadettin Kaynak, 80'in üzerinde filmin müziğini düzenleyerek ara-

beskleşme çabalarını zirveye çıkardı. Ünlü Arap şarkıcı Abdülvahap'ın şarkılarının bir kısmına Türkçe söz yazarak; bir kısım filmin müziğini de "Arap tarzı fantazi" biçiminde besteleyerek, arabeskin yerleşmesine "katkıda" bulundu. Hatta "öncülük" etti. Ve;

1950'den sonra Hint filmleri ile "Hint tarzı" müzikler,

1960'lı yıllarda "Azeri tarzı" müzik modası başladı.

1970'li yıllarda: "Arap tarzı", "Hint tarzı" ve "Azeri tarzından" başka "İspanyol tarzı": yeniden "taverna tarzı" derken, artarak devam elti ülke dışı etkileşim... Ancak, bu etkileşim, hep geleneksel müziğin aleyhine olmakla kalmadı; yapaylık, ucuzluk, hafiflik, eğlencecilik, gösterişçilik gibi sanal dışı, sanata aykırı teknik ve estetik anlayışı yerleştirdi.

Gelinen nokta, divan müziği ile fasıl müziğinin yıkımı oldu.

Divan Müziğinin Kuramsal Temelinin Oluşturulması:

İstanbul'da. Darülelhanın konservatuarına dönüştürüldüğü 1926 yılında, okulun bünyesinde bulunan alaturka (Şark musikisi) bölümünde eğitim kaldırılmış: bölüm, öğretim elemanlarından, geleneksel müziğin derlenip düzenlenmesi, notaya alınması için yararlanma yoluna gidilmiş ve bu amaçla "Tasnif ve İlmi Heyet" oluşturulmuştu: Rauf Yekta. Suphi Ezgi. Ali Rifat. Hüseyin Saadettin Arel. İsmail Hakkı gibi zamanın ünlü müzik ustaları binlerce eseri toplayarak, belli düzen içinde notaya almış ve divan müziğinin kuramını oluşturmuşlardı. Bu çalışmayla; müziğin kökleri, tarihsel aşamaları, etkilenip beslendiği kaynakları, ses aralıkları makamları, usulleri, biçimleri ve benzeri özellikleri ortaya koymuşlardı. Bunlardan Hüseyin Saadettin Arel, Türk Musikisi Kimindir? adlı inceleme kitabında, divan müziğinin, başka etkilerin altında kalmış olsa bile; yani bazı yabancı öğeleri almış olsa da, bunu kendi bünyesine sindirerek senteze ulaştığını öne sürüyordu. Arel, tezini, Ziya Gökalp'in, "Bu müzik, Araptan, Acem'den, Bizans'tan alınma Enderun müziğidir" sözlerine karşı ortaya koymuştu.

Hüseyin Saadettin Arel, 1943 yılında İstanbul Konservatuvar Müdürlüğü ne getirilince; Divan Müziği Bölümü, yeniden "Türk Müziği" adıyla açıldı (sanki diğer müzik Türk müziği değilmiş gibi).

Bu sırada, Arel ile piyasacılar, Ekrem Karadeniz ve başkaları arasında kuramsal tartışma başladı. Türk müziğinin ses aralıkları, diziliş, usul ve makamlar başlıca tartışma konusuydu. O tartışma bugün de devam etmektedir; ancak, Arel'in kuramı kabul görmüş durumdadır.³⁴⁹

2.3.2.4.7. Yakın Tarihte Ud ve Ud Sanatçıları

Türk mûsikîsini en zarif ve asîl halinde ifadeye muktedir Ney-Tanbur ikilisinin Osmanlı Sarayında da uda üstünlük kurması sebebiyle, 16 ilâ 19. yy.lar arasında sazımız itibar kaybına uğramış, aksine ona 'sazların kraliçesi' adını veren Araplarca baştâcı edilmişti (bu itibar el'an devam etmektedir). Tanbur ve ney mûsikîsinin zevk ve estetik seviyesine çıkmaları mümkün olmayan Araplar, ud ve dümbelekle çaldıkları göbek dansı müziğinden, 20. yy. başlarında, Batı taklidi orkestra müziğine sıçramışlardır ki bu -arabesk formunda- bizi de etkilemiştir. Mûsikîyi Tanburî Cemil Bey'in plaklarını dinleyerek öğrendiğini söylemiş olan Mısır'ın en büyük bestecisi udî M. Abdülvehhâb'dan başka, Muhammed el-Kassapçı, Rıyâz el-Sımbâtî ve Ferîd el-Atrâş'ın yanısıra, Ş. M. Targan'ın yetiştirmeleri olan (dolayısıyla Türk zevkini de tadabilmiş) Cemil ve Münir Beşir kardeşlerle Selman Şukur, Arap âleminin en ünlü udileridir. Bizim mûsikî tarihimizde de Farâbî, Safiyyüddîn ve Merâgî gibi en büyük sanatçı-nazariyyatçılarımızın, nazariyyat çalışmalarına yardımcı olarak kullandıkları saz hep ud olmuştur.

Uda 19. yy. sonlarında Türk toplumunda yeni itibarını kazandıran, bu arada 6. bam telini de ilâve eden, udî-viyolonsel Şakir Paşa'dır. Onu Nevres Bey izlemiş, onun arkasından da -farklı ekollerden- Ali Rifat, Musa Süreyya, İbrahim Ziya (Üzbekkan) Beyler, Şerif Muhiddin

³⁴⁹ Mehmet Kaygusuz, a.g.e. s: 357 - 363

Targan, Selânikli Ahmed, Serop ve Küçük Sarkis Efendiler, Şerif İçli, Yorgo Bacanos, Sekip Memduh, Hrant Emre ve Kadri Şençalar gibi isimler gelmiştir ki, udu bir daha hiç azalmayacak bir aşkla Türk halkına sevdirenler, işte bu isimlerdir. Bu sanatkârları da klâsik, fantezist, atılımcı ve piyasa tarzı gibi üç ana ekole ayırarak incelemek mümkündür. Nevres Bey'den Şerif İçli'ye kadar olanları klâsik, Targan ve Bacanos'u fantezist-atılımcı, Selânikli Ahmed'den Kadri Şençalar'a kadar olanları da piyasa tarzı ekollerinde sınıflandırabiliriz. Klâsik hariç, bu ekoller, saydığımız büyük isimlerin göçmesiyle ortadan kalkmış değildir. Önce, gazino, kulüp ve kasetlerin arabesk müziğinde en geniş oranda kullanılan piyasa tarzı müzik devam etmektedir. Fantezist-atılımcı tarzı, günümüzün konservatuvarlı gençlerinin büyük bir kısmı devam ettiriyor. Klâsik tarzın son temsilcisi Cahid Gözkân ise kısa süre önce 93 yaşında vefat etti. Bu tarzın başka bir temsilcisini ben bilmiyorum; ekol kesilmişse benziyor.

Ş. M. Targan bazılarınca en büyük ud virtüozu'dur. Ancak bu aristokrat, udu piyano ve viyolonsel etkisi altında öğrendiği için, beste ve taksimlerini yabancı etkisinden kurtaramamış, ileri teknik olarak yaptıkları Türk halkınca benimsenmemiştir. O da bunu pek fazla önemsemediğinden radyoda çalmamış, Türkiye'de kaldığı süre içinde iki konserden fazla vermemiş, Batının majör-minör dizilerinde bestelediği, geniş aralıklara, 4lü-5li akorlara ve mızrap çevikliğine dayalı parçaları, tekniğini kavrayan kabiliyetli genç udîlerce çalınmış, ama ne öğrencisi, ne de tarzını benimseyen bir takipçisi çıkmamıştır.

Bizce 20. yy.m en büyük Türk udîsi Yorgo Bacanos'tur. Onun da öğrencisi olmamıştır, ancak kendisine yaş bakımından yetişememiş olan gençlerimiz dahi, o sağ elin çıkardığı benzersiz 'örse çekiç' sesinin, o müthiş parmak baskılarının ve Batının melodi anlayışıyla klâsik Türk zevkini en zarif şekilde birleştiren o geniş varyasyonlu taksim kompozisyonlarının sırrını yakalayabilmek için plak ve kasetlerinin peşinde koşmuşlardır. Ve bu, yüzyılımızda hiçbir udîye nasîb olmamıştır.

Günümüzde bazı icracılar, Targan'a özenerek, udu gitar gibi akor ve arpejlerle çalma eğilimindedirler. Bir İspanyol gitarist, gitarında Hüzûm makamında taksim yapmaya kalkışınca nasıl komik olursa, bir udinin de udu "Batılılar da hoşlansın" diye akorlarla gitarlaştırarak çalması aynı şekilde komik olur. Tanzîmattan bu yana müzik kimliğini de kaybetmiş insanımız gitarlaşmış udu bayılırsa da, bu, sadece klasik asliyyetin peşinde olan Batılı için, ancak alaya alınacak bir hafiflikten başka birşey değildir.

Bizim tanbur zevkine dayalı üslûbumuz da gençlerin rağbet ettiği apayrı bir ekol olarak değerlendiriliyor. Şimdilik kendimle ilgili böyle meslekî bir konuda açıklamalarda bulunmamın yakışık almayacağı inancıyla, yeterince uzamış olan ud bahsini burada bitirmek istiyorum.³⁵⁰

Kayıtlar geçmiş ud sanatçıları ve kısa yaşam öykülerinin listesi aşağıdaki gibidir:

ŞERİF MUHİDDİN TARGAN (1892-1967)

Şerif Muhiddin TARGAN, Mekke'nin son Emiri Ali Haydar Paşa'nın oğludur. 1892'de İstanbul'da doğdu.

Hukuk Fakültesinde bir yıl okuduktan sonra Dar Ül-Fünun'un Edebiyat Fakültesine de katıldı ve ikisinden de mezun oldu.

Çok küçük yaşlardayken mûsikîden hoşlanan TARGAN, dinlediği şarkıları piyanoda bestelemeye çalıştı. Yedi yaşındayken udu başladı, ama okul dersleriyle meşgul olduğundan dolayı mûsikî öğrenmesi pek muntazam olmadı. Buna rağmen, on üç yaşına varıncaya kadar udu çalmakta müthiş bir şekilde ilerlediği için hüzzam saz semaîsinin birinci hanesi, teslimi ve ikinci hanesini bile bitirmeyi başarabildi.

1919'da ilk "Udu Metodu"nu yazmaya başladı (daha sonra ikinci bir udu metodu da yazmıştır). Başka başarılı ve önemli ürünler de verdi.

³⁵⁰ Çinuçen Tanrıkorur, a. g. e. s: 189 - 191

Klâsik formlar dışında yazdığı eserler, uda epey yüksek bir teknik kazandırdı. "Koşan Çocuk", "Kanatlarım Olsaydı", "Teemmüller ve "Kapris", bu türlü eserlerindedir. Ayrıca, klâsik mûsikî alanında yazdığı eserlerin başarılı olmasıyla ilgili olarak Irak faslında TARGAN'ın "Irak Saz Semaîsi" gibileri olmadığı için bunun hakkında çok önemli bir söz, Üstat Rauf YEKTA BEY tarafından sanatçı arkadaşı Zekâi Dede ZÂDE Ahmet Efendi'ye söylendi: "Irak Faslı şimdi tamamlandı"

Şerif Muhiddin TARGAN, Türk Sanat Mûsikîsi'nin bilgilerini Üstat Ali RIFAT'tan, makamları ile usûllerini Zekâi Dede ZÂDE Ahmet Efendi'den öğrendi.

On dört yaşındayken öylesine ilerdi ki sonraki yıllarda kendisine büyük başarılar kazandıracak viyolonsel derslerine muntazam bir şekilde başladı, yalnız Sultan Abdülhamit'in döneminde meydana gelen meşhur 31 mart olayından sonra hocasını bırakıp kendisini tek başına geliştirmeye devam etti.

Birinci Dünya Savaşında babası Ali HAYDAR PAŞA, Suriye ve Medine'ye emir olarak tâyin edildiği için İstanbul'u bırakmak zorunda kaldı. 1924'de TARGAN Amerika'ya gitti ve ilk haftada oradaki meşhur piyano sanatçısı GOUDOSKY, TARGAN'ın şerefine resepsiyon verdi. Resepsiyonda o devrin ünlü müzisyenleri KREİSLER, A VER ve HEİFTS de vardı.

Çok yönlü müzik eğitimi, genel kültür düzeyi ile Targan, Cumhuriyet döneminin tipik müzik adamı örneğidir. Müzik alanındaki sanatçıların bir bölümü sadece klasik Batı Müziğiyle meşgul olmuşlar, fakat bizim burada konumuzla ilgili olan ikinci grup müzisyenler ise aynı zamanda Klasik Türk müziğinin gerçek anlamda temsilcileridir. Bu müzik adamları geleneksel makam ve müzik yapıları hakkındaki bilgileri ışığında, Batı'dan edindikleri müzik değerlerini kendi musıkilerinde kullanmağa çalışmışlardır.³⁵¹

³⁵¹ Neva Özgen, a.g.e.s: 79

Onların talebi üzerine TARGAN birkaç eser çaldı ve epey takdir topladı. 24 ağustos 1924'de, "The New York Herald Tribune" gazetesinde GOUDOSKY ve KREİSLER, TARGAN'ın udda yaptığı inkılâbın PAGANİN Trim kemanda yaptığı inkılâp gibi olduğu konusunda ittifak ettiler.

New York'ta bulunduğu zamanlarda viyolonsel hocası B. VASHKA'den ders aldı.

1924-1928 yılları arasında çeşitli zor durumlar yaşadı. Manevî ve maddî sorunları vardı, örneğin 1928 yılındaki ilk konseri için hazırlanırken yaşam parasını kazanmak zorundaydı. Town Halpda verdiği konsere yirmiden fazla önemli mûsikî eleştirmeni katıldı. LOKATELLİ, Saint SAENE , J.S BACH, POPPER ve RAVEL'in bestelerini ve kendi eserlerini de çaldı.

16 Ekim 1928'de "Sunday Telegraph" gazetesi, "Bu sanatçı, viyolonseli epey büyük bir ustalıkla kullanması, udda her iki elinin parmaklarını kullanarak çalması hızlı ve daha önce duyulmayan uyumlu sesler çıkarmasının nedenleriyle bize efsanevî gitarist SEGOVW'yi hatırlatıyor" diye yazdı. Aynı zamanda "New York Times"'m eleştirmenleri de, çok beğenildiğini yazdılar.

Konserlerinin bu kadar büyük bir başarıyla karşılanmasının sebebiyle Şerif Muhiddin TARGAN'a diğer eyâletler tarafından birçok davet sağlandı. Davetleri kabul edip çok başarılı konserler verdi.

New York'taki "W.B.N.Y" Radyosu'nun Edison Saati'ne davet edilip uduyla doğu mûsikî üzerine parçalar sundu.

3 Mart 1928'de "Musical American" dergisi, "Bu büyük sanatçı, parmaklarını hızlı hareket etmesi ve udundan bir o kadar da güzel melodiler akıtmasının nedenleriyle bizi son derece şaşırtıp büyük bir sanatkârla yüz yüze olduğumuzu hissettiriyor" diye yazdı.

1932 yılında RUZVELT hastanesine yatırıldı ve tyroid ameliyatı oldu. Bundan dolayı doktorlar, TARGAN'ın tiyatroların ve konserlerin

streslerinden uzak durmasını tavsiye ettiler. Daha sonra ise İstanbul'a dönüp 4 ekim 1934 tarihinde Beyoğlu Fransız Tiyatrosu'nda büyük bir başarıyla **ilk** konserini sundu.

Şerif Muhiddin TARGAN aynı zamanda, çok iyi bir ressamdı. Yaptığı resimlerin birçoğu Türkiye'nin muhtelif müzelerinde muhafaza edilmektedir. Bunlardan en ünlüsü, Şair Abdülhak Hamit'in portresidir.

1936 yılında Irak Hükûmeti'nin teklifi üzerine Bağdat'ta kurduğu konservatuarda sadece idarecilik yapmakla kalmadı, aynı zamanda ders de veriyordu.

1948 yılında İstanbul'a dönen TARGAN , İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndaki İlmî Kurul'un başkanlığına atandı, ama birtakım rahatsızlıklar yüzünden iki yıl boyu yürüttüğü bu görevden istifa etmek zorunda kaldı.

TARGAN'ın en önemli öğrencilerinden bazıları; Cemil BEŞİR, Münir BEŞİR, Selman ŞÜKÜR ve Ganim HADDAD'dır.

8 Nisan 1950'de ses sanatçısı Safiye Ayla ile evlendi.

Büyük Türk şâiri Mehmet Âkif ERSOY, TARGAN'ın dostu olduğu için "Şerif Muhiddin'e" adlı bir manzume yazarak kendi arkadaşlık duygularını ona ithaf etmiştir.

13 Eylül 1967 tarihinde İstanbul'da vefat etti.[...]

MUHAMMEAD AL-KASABCI (1892-1966)

1892'de Kahire'de dünyaya gelen sanatçımızın babası; hafız, ilâhî okuyucu ve iyi bir udî olmasının yanı sıra besteci olup geçen asrın ünlü şarkıcılarına birçok beste verdi. Beste verdiği kişiler arasında Abdul AL-HAMÜLİ, Yusuf AL-MENELÂVİ, Saleh ABDÛLHAY, Zeki MURAD ve Muhammet AL-SUNBÂTÎ vardır. Zengin bir sanat ortamından dolayı AL-KASABCI'nın mûsikîye düşkün olması, pek şaşırtıcı kalmıyor.

Kur'ân, Fıkıh ve Beyân bilimlerini öğrenmek için katıldığı medresedeyken büyük bir başarı gösterdiğinden okul müdüründen özel bir ilgi ve bir takdir gördü. Babası tarafından âyinleri, dinî "Tavâşih", "Advafı" ve mûsikî tiyatrosunu izlemesi teşvik edildi. 1914 yılında "Madrasat ü'l-Mu'allimin Al-Avvaliyya" okulundan mezun olduktan sonra mûsikî tutkusu daha çok belirginleşince akşamleyin düğünlerde müzisyen olarak, sabahleyin ise bir okul hocası olarak çalışmaya başladı. 1917'de istifa edip kendisini sanata yönlendirdi.

Mûsikî okulları olmadığı zamanlarda yetiştirilen AI-KASABCİ, nota yazma tekniklerini bir okuldan veya bir hocadan değil, kendi kendine Türk Mûsikîsi notalarını çevirerek geliştirdi. O dönemde Mısır'da bulunan yabancı orkestra şeflerinden orkestrasyon, armoni ve kontrpuan (counter point) ilkelerini öğrendi. Ayrıca mûsikî ufkunu genişletme amacı ile yabancı balelerin, opera gösterilerinin ve Kahire Senfoni Orkestrası'nın seanslarını kaçırmamak için hep büyük bir gayret gösterdi- AI-KASABCİ, Arap Mûsikîsi'nin 20'li ile 60'lı yılları arasındaki doğuşunu sağlayan aydın bir mûsikî adamı sayılıyor.

Arap Mûsikîsi'nin muhtelif formlarında yenileyici olarak sayılan sanatçımız, Arap sanat dünyasına yüzlerce beste verdi. 1960 yılında "Visam u'l-Ulûm va'l-Funûn Min Ad-daraca Al-Uld" (Birinci dereceli bilim ve sanat madalyası) adlı bir madalya, 1988 yılında ise vefatından 25 yıl geçmesinin münâsebetiyle Al-Televizyon Al-Masri'nden ("Mısır Televizyonu") takdirli bir diploma aldı. 1966'ın Mart ayında bu dünyayı terk etti.

YORGO BACANOS (1900-1977)

Beş yaşımıdayken ud niyetine elime süpürge alıp oynardım. Musikiye olan hevesimi sezen babam bana küçük bir ud yaptı ve onunla kendi kendime vakit geçirmeye başladım. Babam okumamı, doktor veya avukat olmamı, velhasıl yüksek tahsil yapmamı istiyordu. Beni Fransız

mektebine yerleştirdi, hususi hocalar tuttu, fakat aklım m¼zikte ud çalmakta idi. Baktı ki benle başa çıkamayacak, dayımın evindeki kalorifer ustası Koço Efendi'nin yanına verdi, beni yetiştirmesini istedi. Bir g¼n kalorifer dairesinden, mahsus yıkanmadan simsiyah çıkıp eve geldim Babamın karşısında ağlayarak bu işi yapamayacağımı s¼yledim. Onun üzerine senin adam olacağın yok diyerek duvarda asılı bulunan lavtasını aldı, karşıma geç, dedi.[...]

[...]Yirmi yaşında bestekarlığa heves ettim, bir hayli eser yaptım. Bunların hepsi iştihar etmemiştir. Kendi zevkim için meşgul olmuşumdur. 1920 senesinde Hafız Kemal, Hafız Sadettin Kaynak, Aleko Bacanos ve Ahmet Yatman ile Berlin'e gidip plak doldurduk. 1930'da Denizkızı Eftelya'ya Sadi Işılay ve Aleko Bacanosla Paris'e gidip konserler verdik, plak doldurduk. Paris'ten sonra Mısır'a geçip orada da konserler verdik. Bir g¼n otelde otururken Arap aleminin meşhur saz sanatkarı Ümm¼ Güls¼m'¼n udisi ve aynı zamanda bestekar olan Mehmed el Kasabı geldi, Ümm¼ Güls¼m'de aramızda idi. Hepimiz coştuk. Beni çok beğendi, evine davet etti. Ayrılmadan ¼nce orada kalıp hocalık yapmamı teklif ettiler. Memleketimden ayrılmak istemediğim için kabul etmedim. Mısır'dan d¼nerken Kıbrıs'a uğrayıp orada konserler verdikten sonra yurda geldik . T¼rkiye'nin ilk radyo teřekk¼l¼ olarak açılan T¼rk Telsiz – Telefon A.ř.'de ağabeyim Aleko Bacanos ile iki kardeş bir fasıl heyeti yaptık. 1946 senesinde İstanbul Belediye Konservatuvarı T¼rk musıkisi icra heyetine girdim. 1967 yılında aynı heyetten yaş haddinden emekliye ayrıldım.³⁵²

1900 yılında İstanbul'da doğan Yorgo **BACANOS**, Rum ve ingene asıllı bir ailenin oğluydu. Musikişinas bir aile ortamında yetiştirilen Yorgo, kendi eğitimini yarıda bırakarak babasından aldığı ud ve lavta dersleri sayesinde m¼sik¼ ¼đrenmeye başladı. Babası, Ud¼ **Kirkor** ve **Karnik GARMIRYAN'dan** nota ve us¼l; b¼y¼k **SİNANYAN'dan** ise

³⁵² Meral İncili, **Yorgo Bacanos'un Taksimleri Üzerine Bir alışma**, İ.T.Ü. S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul , Mart 1994, s:2-3

batı piyano derslerini almıştı. On iki yaşındayken gazinolarda düzenlenen fasıllara katılarak iş hayatına başlayan Yorgo, kısa bir süre içinde epey tanınmış bir udî oldu.

Son zamanların en büyük udilerinden birisi sayılan Yorgo **BACANOS**, 1927'de yeni açılan İstanbul Radyosu'nun yayınlarına katıldı ve ölünceye kadar radyo sanatçısı olarak görevinde kaldı. Yurt dışındaki toplu icralara solist olarak katılmak üzere sık sık seyahate çıkan sanatkârımız, 1928'de Hafız **KEMÂL** ve Saadettin **KAYNAK**'a eşlik etmek için kardeşi **Aleko BACANOS** ve Kanunî Ahmet **YATMAN**'la birlikte Berlin'e gidip çeşitli plâklar doldurmaya başladı. 1929'da Sadi **İŞILAY** grubu ile Paris'e de gitti. Ayrıca, dünyanın (Mısır, Yunanistan ve Kıbrıs gibi) birçok ülkesinde ve Türkiye'deki (Mes'ud **CEMİL** veya Münir Nurettin **SELÇUK** gibi) birtakım ünlü ve önemli sanatçıların korolarında hep hayranlık kazandı. Yorgo **BACANOS**'dan bize kalan eserlere ilişkin olarak ister saz eserleri, ister sözlü eserleri piyasaya hiç çıkarılmadı, ancak bazı sözlü eserleri, zaman zaman bazı korolarda okunmaya devam edilir. Bizim araştırmamız için ud taksimlerinin mühim olduğu görülüyor.[...]

UDİ HRANT (KENKULİAN) 1901-1979)

"Udun kör ustası" diye anılan Udî Hrant **KENKULİAN** çağdaş ud çalmasının en büyük yenileyicisi ve bu türün şarkıcılarından en meşhuru sayılır.

1901'de İstanbul yakınlarında doğan Hrant'ın doğuşundan dört gün sonra kör olduğu keşfedildi. Yoğun tedavilere rağmen, durumu düzelmedi. 1915'deki Ermeni olaylarından sonra 1918'de İstanbul'a yerleşti. Buradayken Kemânî Agopos **AYVAZYAN** , Dickran **KATSAKHİAN** ve Udî Krikor **BERBERİAN** dâhil olmak üzere ünlü hocalardan ders almaya başladı.

İstanbul, birinci sınıf müzisyenler için öyle cazip geliyordu. Hrant'ın iş bulması, oldukça zordu. Ayrıca, kör olduğu için hiçbir ensemble onu üyesi olarak kabul etmeyecekti. Bu yüzden Kahvelerde az para karşılığında tek başına çalmak zorunda kaldı. Gelirlerini arttırmak için çalgı satmaya başladı. Bunca zor dönemler yaşadığı halde Hrant, gözlerinin tekrar iyileşeceği umudundan vazgeçmeden Viyana'ya bile gitti. Meşhur grupların dikkatini çekmeyi başaramayan Hrant'ın kariyeri, kendisinin Yenikauh Cafe'de. ünlü müzisyen ve bestekâr Şerif İÇLİ'nin yanında icra etmesiyle gözleri kamaştırıncaya dek durgunmuş gibi görünüyordu. Kanunî İsmail SENCALAR ile tanıştıktan sonra onun grubu ile beraber çalmaya davet edildi. Bu icraları, Ankara Radyosu'nda konserler vermesine yol açtı.

1950 Hrant'ın hayatında önemli bir yıldır. Zengin bir Yunan-Amerikalı bayan, Hrant'ın yeteneklerinden etkilenince kendisini Amerika'ya göz mütehassıslarına muayene ettirmek için davet etti. Maalesef New York'taki doktorlar, Hrant'ın durumunun değişemeyeceğini ve ömür boyu kör kalacağını itiraf ettiler. Bu sırada arkadaşları, Amerika Birleşik Devletleri'nde ud çalma konusuyla ilgili bazı önerilerde bulunmaya başladılar. Başlangıçta tereddütlüydü. Onun başlıca hedefi, Orta Doğu mûsikîsini Amerikan dinleyicilerine Klâsik Avrupa mûsikîsinde düzenlenen konserler şeklinde sunmaktı. Amerikalıların Batı mûsikîsine verdikleri değeri Orta Doğu mûsikîsine vermeyeceklerini; doğru değeri biçemeyeceklerini hissediyordu. Ancak konserlerin kendi ilkelerince tanıtılacağını öğrenince icra etmeyi kabullendi. Arkadaşları Hrant NİSHANİAN, Melkon OHANESIAN, Hovaness CHALİKİAN, Manoog BOYAJIAN ve Peprouhi ASVARIAN; New York, Boston, Detroit, Los Angeles ve Fresno'da olan birtakım konserlere sponsorluk yapan "Putania Derneği" adlı bir dernek teşkil ettiler. Hrant'ın repertuarı çoğunlukla Osmanlı bestekârlarının klâsik parçalarından oluştuğu halde doğaçlamaları (taksim) ile özgün besteleri, dinleyicileri için üstün bir hüner gösterişini simgeliyordu.

Hrant Türkiye'ye dönüp İstanbul Radyosu'nda solist olarak sık sık yayma çıkmaya başladı, daha sonra ise vaktinin birçoğunu genç udilerle şarkıcılara ders vererek geçirdi.

1963'de Yerevan'da yer alacak özel bir konser düzenlendi. Bundan bir gün sonraki gazetelerin başlıkları, "İstanbul'dan gelip milletinin onu sıcak bakışlarla karşıladığı ana vatanına kavuştu. 65 yaşındaki kör hoca; kalbi ile görür, kalbi ile çalar" diye yazıyordu.

Udî Hrant 29 Ağustos 1979'da **vefat** etti ve İstanbul'daki Ermenî Şişli mezarlığında gömülüdür.[...]

RİYAD AL SUNBATÎ (1906-1981)

Al-SUNBÂTÎ'nin doğum tarihi hakkında birçok söylenti ve tartışma vardır, kimi 1906'da, kimi de 1908'de doğduğunu söylerken sanatçımız, 30 mart 1911'de Mısır'ın Farsko adlı ilçesinde doğduğunu **iddia** ediyordu.

Sunbâtî olan nesebi, Sunbat ilçesiyle bağlantılı olduğu halde sanatçılarımızın Farsko'da doğmuş olmasının sebebi, bu yerde düzenlenen dinî âyinler ile toplumsal münâsebetlere uygun bir sese sahip olan az kişi olduğundan dolayı ses sanatını bilen dedesinin Farsko'ya gidip yerleşmesiydi.

Şarkıcı olan Babası Şeyh Muhammed **AL-SUNBÂTÎ**, o yüzyılın ünlü sanatçılarından biriydi. Mûsikî ile geçinen bu kişi, sadece Muvaşşah'dan, dinî Tevaşih'lerden veya âyinlerden değil, aynı zamanda içtimaî münâsebetlerde söylenen muhtelif şarkı türlerinden de oluşan geniş repertuarım udla ustaca icra ederek çalışıyordu, ancak aldığı mütevazı ücret aile masraflarına yeterli olmadığı için güzelliği, cömertliği ve sanat sevgisi sayesinde meşhur olan Muhammed **AL-SUNBÂTÎ**, Al-Mansura'ya taşınmaya karar verdi. Kendisinin anlattıklarına göre ailesiyle birlikte taşındığında sekiz yaşındaymış.

Onun sanat hayatı için babasının kendi provalarını evde yapması son derece yararlı oldu, bu nedenle küçük yaşlardan beri epeyce iyi bir müzisyen olup konserlerde icra eden babasına eşlik etmeye başladı.

1930 yılında Kahire'deki Ma'had al-Musika al-'Arabiyye (Arap Mûsikîsi Konservatuvarı) adlı enstitünün yetkililerince uygulanan burs yarışlarına katıldıktan sonra kendisinin bile beklemediği bir sonuç elde edince sadece bursu değil, konservatuarda ud öğretmenliğini yapma hakkını da kazandı.

XX. yüzyılın Arap mûsikîsine zenginlik getiren ve unutulamaz binden fazla eser veren sanatçımızın aldığı çeşitli ödüller arasında

- 1977'de Dünyanın en iyi müzisyeni, ICTM-UNESCO;
- 1977'de Mısır Cumhur Başkanı Anvar **AL-SADAT** tarafından fahrî doktora bulunmaktadır;

1981 'de bir kalp krizinin nedeniyle vefat etti.[...]

FERİD AL – ATRAŞ (1907-1974)

Ferid AL-ATRAŞ, Birinci Dünya Savaşından sonra Suriye'deki Druz dağında Fransızlara karşı başlayan ayaklanmayı teşvik eden ailenin Arap dünyasına verdiği iki önemli sanatçıdan biridir. Prenses Alya ile Prens Fahd'ın oğludur.

Yedi yaşını aşmadan babasını kaybeden Ferid'in ailesi, Fransızlar tarafından istendiği için Mısır'a (siyasî mülteci olarak) taşınmak zorunda kaldı. Ferid'in annesi Prenses Alya, buradaki yaşam şartlarının çok zor olduğunu gördükten sonra çocuklarını geçindirmek için kendi asaletini umursamadan şarkıcı olarak çalışma icabında kaldı. Evde ud çalan ve ilk mûsikî hocası sayılan annesine son derece hayran kalan Ferid, mûsikî ilgisi arttıkça annesinin ısrarı üzerine kendi okulundaki Hıristiyan korosuna şefinden izin alarak katıldı. Okulundan çıktıktan sonra

annesine maddî açıdan yardımcı olmak için satış elemanı olarak çalışırken Arap mûsikîsini öğrenmek için konservatuara gidiyordu.

Ailesi şarkı söyleme sanatında büyük bir yeteneğe sahip olduğu halde Ferid'in amacı, bestekâr olmaktı. Kahire'deki Arap Mûsikî Konservatuarına giderek Riyad AL-SUNBATÎ ve Muhammet AL-KASABCI gibi büyük hocalardan Arap mûsikîsinin nazariyatını ve ud çalmasını öğrendi.

Konservatuara gittiği yıllarda dükkânda çalışırken yöresel şenliklerde insanlara bestelediği parçaları dinletmeye başlamasıyla büyük adların yanında isim duyurmayı başardı.

300 yıllarda oldukça ünlü olan Badi'a MASABP'nin grubuna katılmasına rağmen az para kazanan sanatçımızın uzun ve parlak sanat hayatı, 1930'da radyoya girmesiyle hızlı bir şekilde başarıya ulaştıktan sonra başladı. 1940'lı yıllara doğru bütün Arap ülkelerinde büyük bir basan gerçekleştirdi.

Uluslararası alanda ise, "Nûcûm Al-LeiF "Habib Al-'Omr", "Leila" ve "Zomorrada" adlı besteleri Frank POURCEL ve orkestrası tarafından kaydedildi. Ayrıca, "Ya Gamil Ya GamiF ve "Ya Zahratart hâlâ Rus orkestralarının repertuarında çalınan parçalardandır.

Çok iyi bir udî, bir bestekâr ve bir ses sanatçısı olmasının yanı sıra Ferid, bir sinema yıldızı olarak 31 filmde başrollü oyuncusu olarak oynadı.

Kayıtlı olan 300'den fazla bestesi ve yaklaşık 50 enstrümantal parçası vardır.

Hayatının sonunda da çok hasta olmasına rağmen ölümünden iki ay önceye kadar sanatını sunmaya devam etti. 1974'de Lübnan'da vefat etti.[...]

CEMİL BEŞİR (1921-1977)

1921 yılında Musul'da doğdu; ud sanatını ud çalan ve aynı zamanda yapımcısı olan babasından öğrendi. Bağdat'ta Şerif Muhiddin Targan'ın 1936'da kurduğu konservatuara ilk katılanlardan biri oldu. Bu büyük üstadın en seçkin öğrencilerinden biri olan Cemil, aynı zamanda büyük keman hocası Santo ALPO'dan keman dersleri aldı ve bu sazda da çok büyük başarılar gösterdi.

1943 yılında Ud Dalı'ndan, 1946 yılında ise Keman Dalı'ndan mezun oldu. Kısa sürede üstünlüğünü derhal gösteren Cemil, Ud Dalı'ndan "şeref: pekiyi" derecesiyle mezun olduğu yılda aynı konservatuarda ud dersleri vermeye başlamasının yanı sıra Keman Dah'nın son sınıflanndayken asistan hoca olarak atandı. Santo ALPO'dan sonra "Mûsikî Dalı Başkanı" unvanını kazandı.

TARGAN Ekolü'nde, daha çok Türk mûsikîsi üslubu hakimdi. Cemil Beşir, Ş.M.Targan'dan öğrendiği bu tekniği, Arap mûsikîsi üslubuyla geliştirdi. Daha sonra, mûsikî geleneklerini, Irak makamını (Irak fasıl müziğini) ve Arap mûsikîsinin solfeji ile ritmlerini öğrenmek için büyük çabalar sarf etti. Bütün bunların sonucunda Şerif Muhiddin **TARGAN** Ekolü'nden öğrendiği tekniklerden faydalanarak Irak ve Arap mûsikîlerinin ritmleri ile makamlarına dayalı olarak gerekse icralarında gerekse bestelerinde gerekse de taksimlerinde açıkça hissedilebilen bir tarz ortaya çıkardı.

Halk mûsikîsi uzmanı sayılan Cemil **BEŞİR**'in büyük bir usta, hünerli bir bestekâr, verimli bir üretici ve bir keman-ud virtüözü olmasının yanı sıra Irak'taki mûsikîye olan hizmeti, Irak makamını (Irak fasıl müziğini) notaya almak, birçok makam için medhel yazmak ve birçok eski Irak şarkısını kaydetmektir.

Yıllar geçince Cemil, kendi özel mûsikî faaliyetlerini sürdürmeye devam ederken 1961'de hem ud öğretiminde, hem de besteleme konusunda Irak'taki okullarda verilen ud eğitimi için kullanılan "Ud Metodu" adında iki cilt yayınladı.

Eğitim Bakanlığı'nın Okul Faaliyetleri Bólümü'nde çalıştı ve muhtelif okullar için şarkı besteledi. Irak Radyo ve Televizyonu'nda Müzik Bólümü Başkanı ve Orkestra şefi olarak görev aldı. Çeşitli Arap ve yabancı televizyon ile radyo kurumlan için yurt dışında yaptığı turlardan birçok kayıt gerçekteşirdi.

Çocukluğundan beri romatizma olmasına rağmen, kendisini mûsikî faaliyetlerinden uzak tutmadı ve Irak'taki mûsikînin yüceleşme döneminde çok önemli bir rol oynadı.

Cemil BEŞİR 1977 yılında Londra'da bu dünyayı terk etti³⁵³.

Eserlerinden: Segah Peşrevi, Hüseyinî Saz Semaîsi, Sabâ Saz Semaîsi, Yegâh Saz Semaîsi, Kapris, Zat ÜI-Hilhal (Halhallı), Endülüs, Samba Hâ'ir, Kisarati, Hamasat (Fısıltılar), Rast Saz Semaîsi, Nihâvend Saz Semaîsi, Çargâh Saz Semaîsi, Furak Longa, Mela'ib ÜI-Negem (Oynak Nağmeler), Teemmül, Firdevs, Katarat (Damlalar), Fi-l Gurub (Gurupta), Hira (şaşkınlık), Raksatu Cumana (Cumana Raksı), 'Aynaki (Gözlerin), Marahu Al-şebab (Gençlerin Sevinci), şuruk, Eyyam Zaman (Eski Günler), Sudfa (Tesadüf), Bidayetu Hubb (Aşk Başlangıcı).[...]

MÜNİR BEŞİR (1930-1997)

Münir BEŞİR, Iraklı bir müzisyen ailesinden geliyor. 1930'da Musul'da doğdu, küçük yaşlardayken babası ile ağabeyi Cemil'in sayesinde ud çalmayı öğrendikten sonra şerif Muhiddin TARGAN'ın öğrencilerinden biri olarak konservatuarda altı yıl boyu ud, iki yıl boyu çello derslerini aldı.

1945 yılında Ud Dalı'ndan mezun olup hocası TARGAN'ın isteği üzerine konservatuara ud hocası olarak atandı ve onun sayesinde birçok ud sanatçısı da mezun oldu. 1960'da Irak Radyo ve Televizyon Kurumu'na geçtikten sonra Irak Radyosu'ndaki Mûsikî Bólümü'nde

³⁵³ Aktaran: Ella A. Khoury, **a.g.e.**, s:42 - Mabib Zaher Al-'Abbâs, **Al-şarif Muhiddin -'Haydar 'va Talamizaloh,**' Bağdat, Irak Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994, s. 44-45.

başkanlık yaptı. Sonradan Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretmen olarak atandı.

Ufuklarını genişletme maksadı ile halk mûsikîsi bilimi konusunda bir inceleme yapmak için Budapeşte'ye gitti. Doktora diplomasını kazandıktan sonra Budapeşte'deki Bilim Akademisi'nin Halk Sanatları Bölümü'nde okutmanlık yaptı. Aynı zamanda Zoltan **KODALY**'nin desteği altında Macaristan'da birtakım ud dizilerini üretti. Bu ünlü icracı, Münir BEŞİR'in en büyük hayranlarından biri olduğu için özgün Arap mûsikîsini yaymasına teşvik etti. Daha sonra Yakın Doğu'da, Asya'da ve Avrupa'daki birçok ülkede konser verdi. Arap dünyasındaki en hünere müzisyenlerden biri sayılan Münir BEŞİR, udun tartışılmaz ustası olarak tanınıyor.[...]

CİNUÇEN TANRIKORUR (1938-2000)

20 Şubat 1938 tarihinde Fatih'te doğan bu sanatçının babası Zaferşan TANRIRIKORUR, oğluna kendi isminin Kazak Türkçe'sindeki tam karşılığı olan ve "Gâlip"⁵ "Muzaffer" mânâlarına gelen "Cinuçen" adını koydu. İstanbul Belediye konservatuarı'nın Türk Mûsikîsi Bölümü'nde okuyan amcası Mecdinevin TANRIKORUR, yeğenine iki buçuk-üç yaşlarından itibaren mûsikî eğitimi sağlamaya başladı. Daha ilkokuldayken, III. Sultan Selim'in Sûzidilârâ makamındaki yürük semaîsini okuyor ve Mehmet Âkif'in "Çanakkale Şehitleri" adlı ağıtını ve o dönemin Yahya KEMAL , Mehmet Emin YURDAKUL gibi ünlü şâirlerinin şiirlerini baştan sonuna kadar ezbere biliyordu. Eyüp Mûsikî Cemiyeti'nde ud öğrencisi olan annesi oğlunun bu çalgıya ilişkin ilk tedrisatını düzenledikten sonra küçük Cinuçen, kendi kendine ud çalmaya ve beste yapmaya başladı. Tam olarak besteciliği 14 yaşındayken Ferahnak ve Şevkefzâ makamlarında birer şarkı bestelemesi ile başladı.

Cinuçen TANRIKORUR , İtalyan Lisesi'nde ilk yüksek öğrenimini bitirip de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin (MSÜ) Yüksek Mimarlık Bölümü'nden mezun olduktan sonra Ankara'ya yerleşip İmar ve İskân Bakanlığı'nın Marmara Bölge Plânlama Dairesi'nde şehirci mimar olarak devlet hizmetine girdi. 1973 le TRT Ankara Radyosu'nda çalışmaya başladı ve burada 1982 yılında istifa edinceye dek programcılıktan Daire Başkanlığı'na kadar birçok görevde bulundu. Ayrıca, Konya'daki Selçuk Üniversitesi'nin Eğitim Fakültesi'ne bağlı olarak Müzik Eğitimi adında bir bölüm kurdu. 1989 yılında kalıtsal bir böbrek hastalığı yüzünden Amerika'ya gittiğinde 117 tane eser bestelemesinin yanı sıra Maryland ve Princeton üniversitelerinde birer konferans verdi. Turkish Music Quarterly dergisinde birkaç makalesi yayımlandı. O sırada yeni öğrendiği eski yazıyı geliştirme hedefi ile dostlarına eski harflerle durmadan mektuplar yazıyordu. Hastalığının gittikçe artmasının nedeniyle 8 ameliyat geçiren TANRIKORUR, Türkiye'ye döndükten sonra yaklaşık bir ay boyu hastanede yattı ve 28 Haziran 2000'de vefat etti.

İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Latince ve az Arapça bilen TANRIKORUR, en iyi ud metotlarından birini ve Türk mûsikisine dair sonsuz makaleler yazmasının yanında yurt içinde ve dışında pek çok konferans verdi. Beş yüz, kendisince bestelenen eserlerin sayısıdır ve bunların arasında kendi terkibi olan "Şedd-i Sabâ", "Zâvil Aşır an" ve "Gülbûse" makamlarındaki klâsik fasıllar: "Bayat'ı Araban".³⁵⁴

ARSAK ÇÖMLEKÇİYAN (ARSAK EFENDİ) (UDİ) (1880-1930).

İstanbul Gedikpaşa'da doğdu ve öldü. Kirkor Çulhayan ve kemani Tatyos dan musiki öğrendi. Plyasa'da udi olarak tanındı. Yıllarca çalgılı kahvelerde ud çalmıştır. Müzikal hatalarına rağmen musikimiz için yine de önemli sayılabilecek bir hizmet sayılan külliyati hazırlarken pek çok

³⁵⁴ Ella A. Khoury, **a.g.e.** s: 32 -45

esere kendiliğinden ara nağme bestelemiştir. Sonradan bir musik evi açtı ve nota basmaya başladı. Piyasa tayrında yazılmış fasıl mecmuaları, 1922-24 yılları arasında Udi Onnik Zadoryan tarafından yayınlanmıştır. Nubar Tekyay'ın babasıdır. Ermeni hastahanesinde vefat etmiştir.³⁵⁵

KİRKOR BERBERYAN (UDİ) (1884-04.05.1959)

İstanbul'da doğdu. Udi Afet'ten ud öğrenip piyasada çaldı. Musiki muallimi Kirkor Mehteryan' dan Hamparsum notası ve Ermeni dini musikisini öğrendi. Yorgo Bacanos'un hocasıdır. Şişli Ermeni mezarlığına gömülüdür Eserleri: Dildeki hicranımı ta'dad eyleyemem. (Şeddi araban, Devr-i hindi, Şarkı) Pek muzdariblm, ey gül-i ter zahm-ı dilimden. (Uşşak, Aksak, Şarkı)³⁵⁶

SAHAK HOCASAR (KEMANİ-UDİ) (1889-06.04.1946)

İstanbul Beşiktaş da doğdu. Yıldız sarayı bahçevanlarından Hocasari'nin oğludur. Piyasa sazendesini ve bestekardır. 30 a yakın eseri vardır. Eserlerinin hepsinin sözlerini kendi yazdı Aram'dan nota ve keman, Hanende Şlnark ve Rumelihisarlı Hamparsum'dan şarkı repertuarı, Selanikli Ahmet efendi'den ud öğrendi. 1924 de piyasadan çekildi. Saz dersi vererek hayatını kazandı. 57 yaşında kalpten öldü. İstanbul Şişli Ermeni mezarlığına gömüldü.³⁵⁷

İBRAHİM EFENDİ

(Mısırlı - Udî)

SURİYE asıllı Arab Musevisi Türk şarkı bestekârıdır. Asıl ismi Avran'dır. Soyadı ise (Abut) dur. 1872 yılında doğdu. İstanbul'da, ayrıca

³⁵⁵ Hep Birlikte Geçmişten Geleceğe – Türk Sanat Müziğinde Ermeni Besteciler, Eko Müzik Yapım, İstanbul, 2007, s: 18

³⁵⁶ A.g.e. , s: 36

³⁵⁷ A.g.e. , s: 50

Arab memleketlerinde (Şam, Haleb ve Kahire) de büyük ün yaptı. Ud çalmaktaki üstün başarısı ile (Mısırlı Udî İbrahim) diye anılagelmiştir. Kemanı Mcmdub'un saz takımının udîsi idi. Plâklar dolurdu. Çeşitli makamlardan epeyce eser besteledi. Pek çoğu bugün de zevkle okunup çalınan güzel şarkılardır. 1933 yılında öldü.³⁵⁸

HRİSTAKİ

(Lâvtacı Hristo - Hristaki Kiryasiz - Mumcu)

ANDON ve Civan Ağa'nın küçük kardeşleridir. Diğer iki kardeşi gibi usta bir lâvtacı ve iyi bir hanende olan Hristaki, aynı zamanda mükemmel bir şarkı bestekârıdır. Hayatı ızdırâplar içinde geçen sanatkârın eserlerinde hüzn, elem, keder kadar neş'e de son derece mükemmel işlenmiştir. Ölüm tarihi 15.VIII.1914'dür. Hristaki hakkında, udî Yorgo Bacanos'dan şifahî olarak aldığım bir bilgiyi buraya aktarıyorum:

"Vasil -Andon - Hristo üçlüsünün çaldığı köçekçelere, koşma ve destanlara, tavşanlara, Tanburî Cemil Bey hayran olur ve her fırsatta Vasil'in elini öpermiş. Kemeñeci Vasil, ustası ve arkadaşı olan Andon ve Hristo'yu minnet ve sanat borcuyla ölene kadar yanından ayırmamıştır. Bu suretle de onlar da Vasil ile birlikte her gittikleri yerden faydalanmışlardır.

Vasil'in ölümünden sonra zavallı Hristo, ailevî bazı dertlerinden dolayı intihar etmiştir.

İstanbul'da Osmanbey semtinde (eskiden orada bir postabane vardı) Osman-bey postabanesi diye bilinen yerde, bahçe içinde büyük bir evde oturan Hristo, bir gün üst kat penceresinden kendisini atmış ve bahçenin ok gibi olan demir parmaklıklarının tam üstüne düşmüştür.

³⁵⁸ Sadun Aksüt, a. g. e.,s: 296

Sipsivri demir parmaklıkların vücuduna geçmesiyle pek fecî şekilde can veren Hristo, aklî dengesini bir parça bozmuştu.³⁵⁹

UDİ NEVRES BEY

(1873 -1937)

Nevres Bey 1873 yılında Malatya'da dünyaya geldi. Çok fakir bir ailenin çocuğudur. Babası türlü geçim sıkıntıları içerisinde bulunduğu İstanbul'a çalışmak için gider ve daha sonra oldukça varlıklı ve nüfuzlu bir devlet adamının hizmetine girer. Annesi vefat ettiğinden oğlu Nevres'i de İstanbul'a götürür.

Nevres babasının yanında çalıştığı varlıklı aile tarafından okutulup yetiştirilir. Bu arada hiç kimseden ders almadan ud çalmasını öğrenir. Kendisini dinleyenleri adeta büyüler. Kısa bir süre sonra ud çalmaktaki ünü ve mahareti bütün İstanbul'da yankılanır. İşte bu sıralarda dahî sanatkâr Tanburî Cemil Bey'i tanımıştı. Cemil Bey'i çok iyi yorumlayanların başında gelen Nevres Bey için bu tanışma bir dönüm noktası olmuştur. Yıllarca onun musikî çevresinde bulunması, yetişmesinde Cemil Bey'in tanburda yaptığı reformu Nevres Bey'in Ud'da yapmasına neden olmuştur. Böylece tanınmış musikî ustaları ile saray ve konaklara devam ederek sanatını ilerletmek fırsatını bulmuştur.

Tanzimat'tan başlayarak gelenekleşen Batı musikîsini inceleme ve tanıma merakı Nevres Bey'de de vardı. Bu nedenle 1914 yılında Almanya'ya giderek bu sanatı yerinde inceleme fırsatını buldu. Ayrıca gerek İstanbul çevresinde gerekse doğu ve güney doğu Anadolu'da yaptığı derleme çalışmaları sonucu çok sayıda Tuna ve Anadolu türkülerini notaya almıştır. Yani ülkemizde ilk folklor çalışmasını Nevres Bey başlatmıştır diyebiliriz.

³⁵⁹ A. g. e. , s: 238

Bir udî olarak Nevres Bey de icrâsındaki titizlik ve sihirli özellik ve kendine özgü teknik, kendinden önceki udîlerce tasavvur bile edilememiş, fakat Nevres Bey tarafından Tanburî Cemil Bey'in etkisi ile bir gerçek haline gelmiştir. Bu teknikte Cemil Bey'in Lavta mızrabının silinemez izleri vardır. Açık tellerden çekinen, iç pozisyonları tercih eden, bir sol el tekniği, tremololu bir mızrap, kuvvetli bir vibrato, Nevres tavrının en güzel ve en çikıntılı taraflarıdır.³⁶⁰

Tanburi Cemil ile tanıştı ve onun tesirinde kaldı. Nevres Bey'in musiki hayatı çok kendine özgüdür. Çok iyi bir ud icracısı, romantik içli bir kişilikle birlikte folklor araştırmacılığı onu serüvenlerin peşinde koşturmuştur.³⁶¹

Ud çalmayı kendi kendine öğrenen Nevres Bey bütün hayatı maddi sıkıntılarla geçtiği halde sazını geçim aracı olarak kullanmamıştır. O zamanların rakipsiz bir ud icracısı olarak olağanüstü bir kulakla en ufak bir falsoya tahammül edememiş, bütün hayatı boyunca kusursuz bir sanat yorumcusu olmuş, yalnız bir adam oluşu belki de bu noktadan kaynaklanmıştır. Her zaman dostlarına eserlerinin iyi anlaşılacağı için beste yapmaktan çekindiğini söylemiş. Udda teknik ile müzikaliteyi birleştirebilmiş ilk sazendedir. Bu nedenle ona udilerin piridir demek yerinde olacaktır. 1937 yılında öldüğü zaman Turan Tan onun için şunları yazmıştır: “Ud, Nevres'in kucağında bir tahta parçası olmaktan çıkmış; gülen, ağlayan, hıçkırıklar, kahkahalar savuran bir dudak, bir göğüs, bir kol olmuştu. Teller, bu göğüste gören, sezen, duyan sinirler gibiydi. Teli dil, tahtayı ruh yapan böyle sihirli bir mızrabı, Türkiye sınırları içinde ancak Nevres kullandı. Bu yüce şöhret tahtından toprağa intikal ettiği gün, ud da yetim kaldı.³⁶²

³⁶⁰ Ahmet Şahin Ak, **a. g. e.** s: 151

³⁶¹ Neva Özgen, **a. g. e.**, s:78

³⁶² A. Sedat Başar, **Udi Nevres Bey'in Ud İcrasının Özellikleri**, İ.T.Ü. S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Şubat 1995,s: 1-2

UDİ ŞEKERCİ HAFIZ CEMİL EFENDİ

(1867 -1928)

İlk musikî derslerini on dört yaşlarında, o dönemin ünlü sanatçılarından Mabeyinci Basri Bey'den başladı. Dört buçuk yıl süren bu derslerden sonra hem repertuarını genişletti, hem de Ud çalmasını öğrendi. Daha yirmi yaşlarında iken istanbul'un en iyi Ud çalanlarından biri idi. Kısa sürede elde ettiği ünü ve çok güzel olan sesi sayesinde on altı yaşında iken Mediha Sultan'a imam oldu. Bu sıralarda ünlü hanende Enderûnî Ali Bey'i tanıdı. Türk musikîsinin bu büyük ustasından, musikî sanatımızın en güç konularından olan "şet yollarını" ve makamları öğrendi. Bu dersler iki buçuk yıl sürdü. Musikî hüviyetini Ali Bey'i tanıdıktan sonra kazandığı ileri sürülür.

Udî Cemil Bey bir şarkı bestekârıdır. " Sultanı'l-Cedîd" makamını düzenlemiş, aynı makamdan peşrev ve saz semaîsi bestelemiştir. Şarkılarında genel olarak insanı okşayan, saran bir yumuşaklık, bir içlilik vardır. Makamlarımızın karakter ve estetiğini pek güzel anlamış, şarkılarda kullanılan ritimleri, melodik kuruluş ve prozodi yönlerini ustalıkla bağdaştırmıştır. Ud çaldığı için saz musikîmize ait birkaç peşrev ve saz semaîsi bestelemiştir. Bir peşrev, dört saz semaîsi ile kırk kadar şarkısı bilinmektedir.³⁶³

Ve diğer icracı sanatçılar: Selahattin Altınbaş, İzzet Altınbaş, N. Serhan Aytan, Mustafa Barbun, Ahmet Sedat Başar, Münir N. Beken, Mehmet Emin Bitmez, Zeki Duygulu, Ali Osman Güngör, Şerif İçli, İbrahim Kaya, Tarık Kip, Mehmet Fahri Kopuz, Musa Kumral, Emin Kutsal, Sedat Oytun, Dr. Teoman Önaltı, Şekip Ayhan Özışık, Etan Özkaya, Osman Nuri Özpekel, Dr. Erol Sürmen, Ömer Şatıroğlu, Kadri Şençalar, Prof. Dr. Mutlu Torun, Bülent Ulusoy, Gürhan Yaman, Berat Gürcan Yaman, Yılmaz Yüksel, Tunca Yüksel.³⁶⁴

³⁶³ A. g. e. , s:131

³⁶⁴ Cafer Açın, a. g. e. , s: 16 - 17

3. TARİHSEL SÜREÇTE ROMAN KİMLİĞİ VE ROMAN MÜZİSYENLER:

Dünyanın çok farklı bölgelerinde çok farklı biçimlerde yaşayan, ancak toplumsal konumlanış açısından önemli ortaklıklar gösteren Roman toplumu, yeryüzündeki ‘ötekiler’in çok bildik bir örneğini oluşturmaktadır. Bu ötekiliğin genelde bir toplumsal/ ekonomik işlevle birleşmesi de bahsedilen ortaklıkların en yaygın biçimlerindedir. Genelde toplumda alt seviyede görülen mesleklerin özdeşleştirildiği ve havale edildiği Roman toplumu, bu toplumsal işlevlerini yerine getirirken aynı zamanda toplumsal bilinçaltının hedefi haline gelmekte, ‘kötü’ özelliklerin odağı haline gelmekte ve marjinalize edilmektedir.[...]

[...] Romanlar ya da Çingeneler hakkındaki belki de en genel yargı, göçebe bir halk olması ve yerleşikliğedirenmesi yönündedir. Bununla da bağlantılı olarak dünya üzerindeki Roman toplumu hakkında yapılan çalışmalarda köken tartışmaları önemli bir yer tutar. Özellikle dilbilimsel yaklaşım yoluyla bu göçer topluluğun ‘kökenleri’ hakkında varsayımlarda bulunulmaya çalışılmaktadır. Tarihsel dilbilim çerçevesinde Roman dilinin ilişkili olduğu dil ailelerinin incelenmesi, tarihsel kayıtların oldukça kısıtlı olduğu bu toplum hakkında önemli bilgiler sunmakla birlikte, net sonuçlar sunmaktan uzaktır. Romanca’nın Hindu- Aryan dil ailesi ile yakın ilişkisi sonucu üzerinde uzlaşılan nokta, köken olarak Hindistan’dan başlayan ve dünyanın birçok bölgesine yayılan bir göçer topluluğun söz konusu olduğudur. Diğer yandan Hindistan’da konuşulan Sanskrit ile Hindistan’dan ayrılmasını nedenleriyle açıklayan bir çerçeve ortaya koyamamaktadır. Okely’nin belirttiği gibi, Avrupa bakışlı Hindistan kökeni mitinin toplumsal olarak dışlanmış Roman toplumunu marjinalize etmeye ve egzotik hale getirmeye hizmet ettiği de tartışmalar arasındadır. [...]

Nitekim Osmanlı döneminin başlıca mesleki örgütlenmelerinden loncaların yapısına bakıldığında, Romanların ağırlıklı olarak yer aldığı belli loncalar öne çıkmaktadır: Ayı oynatıcıları, cambazlar(at yetiştiriciler), müzisyenler, oyuncular, dansçılar. Bu verilerin kaynağı olan Evliya Çelebi'nin belirttiğine göre müzisyenlerin oluşturduğu 300 kişilik loncanın çoğunluğunu Çingeneler oluşturmaktaydı.

[...] Bu çeşitli ve mobil hizmet biçimi çerçevesinde birçok toplumla ilişkilenen Romanlar, birçok dil ve beceri öğrendiler ve “uygun ekonomik ve kültürel niche’leri doldururken özünde cömert, sembiyotik, sonsuz uyum yetisindeki bir kimliği korudular.³⁶⁵

Cezayir asıllı Fransız yönetmen Tony Gatlif'in ‘Latcho Drome’ (Güzel Kubbe) adlı, Çingenelerin asırlar boyu süren yolculuğunu anlatan müzikal- belgesel canlandırmasında kervanın çocukları ziyaret ettikleri yerleşimlerdeki toplumların müziklerini ellerinde enstrümanlarıyla kulaktan çıkararak diğer toplumlara çalıyorlardı. Bu durum udun yüzyıllar süren yolculuğunda uğradığı yerleşkelerde halen milliyetçi tutumlarla savunulan aidiyet savlarını belki bir nebze olsun yumuşatabilir.

Tarihsel olarak kurulmuş olan esnaf kategorisinin bir devamı olarak esnaf kategorisinin bir devamı olarak çeşitli biçimlerde müzik hizmeti sunan Romanlar, çoğu zaman soyadlarından takip edilebilecek bir gelenek oluşturmuşlardır.(Şenyaylar, Şençalar, Şenlendirici, Okyay, Zurnacı gibi soyadları örnek verilebilir.) Yönetici sınıfın da özel günlerde ve kutlamalarda eksik etmediği Roman müzisyenler, çeşitli ritüellerin yanı sıra mehter müziğinin icrasında da önemli bir ağırlığa sahipti ve eğlence hayatında önemli yer tutmuşlardı: “Roman eğlendiriciler, kozmopolitan kültür aracı olarak farkı dilsel, etnik ve

* Kişinin yeteneklerine uygun mekan ya da pozisyon. Burada mesleki planda, tercih edilen hizmetler anlamında kullanılmaktadır.

³⁶⁵ Özgür Akgül, **Türkiye Müzik Piyasasında Roman Müzisyenler: Mesleki Örgütlenme ve Kentsel Dönüşüm**, İTÜ, SBE, Yüksek Lisans Tezi, Haziran 2006, s:13 - 14

dinsel sınırlar arasında gidip- gelen bir konuma sahiptirler ve bunun yanı sıra hizmetleri çerçevesinde sarayın özel alanına da girme şansı buluyorlardı.[...]

Fraser da 1584 tarihinde Buda paşasının düzenlediği bir şenliğin Türk kıyafetleri taşıyan, biri lavta/ud ve diğer ikisi rebeck çalan ve Osmanlı sultanlarını öven şarkılar söyleyen üç Çingene tarafından yönetildiğinden bahseder.

Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, Türkiye’de Roman müzisyenler farklılığı temsil etmeleri anlamında, müzik piyasası için hep çok kullanışlı bir potansiyel oluşturdular. Tarihsel olarak dahil oldukları bir tür esnaf kategorisinin devamı olarak görülebilecek şekilde, müziğin gündelik yaşantıda yeniden üretilebiliyor olması ve Türkiye müzik piyasasındaki icra ağırlıkları ve ucuz işgücü olarak görülmeleri sayesinde Roman müzisyenler, bugün Türkiye’nin müzikal ortamında en canlı kanadı temsil ediyorlar.[...]

Önceki bölümde özetlediğimiz müzik piyasasındaki gelişim çizgisi, doğal olarak bu piyasanın temel bir bileşeni olan Roman müzisyenlerin ve Roman müziğinin yaşadıkları mesleki dönüşüme tekabül ediyor. Bir diğer deyişle, Roman müzisyenler açısından piyasanın talepleri doğrultusunda oluşmuş bir iş gücü ile karşılaşmaktayız. Roman müzisyenlerin ve Roman müziğinin artan biçimde gündeme gelmesi de bu gelişim sürecinin bir sonucu olarak görülebilir. Televizyon ya da eğlence mekanlarında bir çok eğlence programının olmazsa olmazı haline gelen Roman Havası ve Roman çalgıcılar, buraya kadar tarif ettiğimiz gibi gittikçe aranırılıklarını arttırmaktadırlar.³⁶⁶

³⁶⁶ Özgür Akgül, a. g. e. s: 16- 61

SONUÇ

Ud bugün Türk ve Dünya Müziğın icrasında kullanılan ve fiziki açıdan gelişme gösteren bir enstrümandır.

Ud atası olan Kopuz'dan bu yana değişik şekil ve isimlerde günümüze gelmiştir. Bunlardan daha önce bahsettik. Her ülke bu değişikliği, gerek daha güzel ses bulma açısından, gerek daha fazla volüm açısından, gerekse kendi müziğine uygunluk açısından, yapmıştır.

Bu hareketli durum oluşturulan müzik kültürlerinin, kullanım alanları içinde geçerlidir. Her topluluk bu enstrümana yeni değerler atfetmiş, bu kültüre yeni parçalar eklenmiş ve kültür sahnesinden bir süre sonra çekilip unutulmuştur. Günümüzde halen klasik tınılar modern füzyonlarda kullanılmaktadır.

Toplumsal ilişkiler sıklaştıkça ve kültürel alışverişler kolaylaştıkça, bilim ve sanatta hızlı ilerlemeler oldukça sanatta da basitten müzikle kemmele doğru yönelinmiş, toplumsal sınıflar arasında zevk ve sanat anlayışı farklılaşmaya başlamıştır. Bu durum yalnız Türk toplumunda değil, diğer toplumlarda da böyle olmuştur. Dinsel, kültürel ve sanatsal anlayıştan kaynaklanan bu farklılaşma türlü müzik şekillerinin doğmasına sebep olmuştur. Bu müzikler çeşitli ara temaslarla dünyanın çeşitli yörelerine aktarılmıştır.

Bir yandan geniş halk topluluklarının yapısı içinde özelliğini koruyan ve kuşaktan kuşağa aktarılan halk müziği, kültürü belirleyen ve işleyen sınıfın elinde olan sanatsal müzik, şifahi ve sağaltıcı etkileriyle- sistemli ve kaotik formlarda- insanlığın serüvenini apaçık bir şekilde anlatma potansiyeline sahip olduğundan iktidar odaklarınca çağlar boyunca kontrol edile ve kullanılagelmiştir.

Günümüzde popüler kültür yaftalarıyla sürekli yerle bir edilen kültürel zeminlerde neyin gürültü neyin makbul müzik olduğunu belirleyen kültür düzenleyicileri insanların çalışma ritmlerini de göz

önünde bulundurarak sanal perhizler ve şölenler sunarak insanların ümitlerini ve özlemlerini kontrol altında tutmaya çalışmaktadır.

Bu şekilde unutturulan ve hatırlatılan değerler milliyetçiliğin silahları haline gelerek hafızasızlaştırılmış toplumlardaki şükran ve kutlama mefhumlarının yitimine sebep olmaktadır.

Bu durumu yansıtan müziğin de tanık olduğu gibi insanların, kutupların birbirini günah keçisi ilan etmesiyle(bu taraflara iktidarlar da dahil, protest müzikler vb.) ortak bir çalışma ve yaşama alanı oluşturacak nedensellikler silsilesinin farkındalığından ve uzlaşımından uzaklaşmaktadır.

Mesela insanlar bir odada otururken süregelen olan bir gürültü kesildiğinde (fan, makine): “oh, ne kadar gürültü yapıyormuş” diye bir farkındalığa varılır. Başka bir açıdan bakarsak bu gürültüleri düzenleyenler bu farkındalığın bilinç sarhoşluğunu tüketime odaklamaya çalışmaktadır. Bir nevi bağımlılık yaratımı.

İnsanların gözünü kamaştıran otistik vizyon kültürü yoğun bilgi akışıyla insanları hafızasızlaştırıp, hareketsiz kılıyor. İnsanlar boyunlarını büken mor menekşeler gibi olan bitenlere suskun ve izleyici kalıyor. Ardından bu kayıtsızlığın acısını papağanlar gibi konuşarak çıkarıyorlar. Bir tür robotlaşma.

Günümüzde tekdüzeleşen popüler kültüre maruz kalan dinleyici kitleleri toplumsal hafızalarıyla birlikte kişisel zevklerini de yitirmişlerdir. Ortada olmayan bir kişisel zevk mevzuu olunca, eskinin sosyal paylaşımı yerini bir yuhalanan bir parlatılan bir müzik şekline bırakmıştır. (Bir zamanlar utanılan arabesk örneğinde olduğu gibi sonradan müzik piyasasındaki haklı yerini almışsa da).

Kitleler arasındaki uçurumları dolduran özlemler para odaklarının işlerini sağlıyor ve bu rekabetten çıkarı olanlar farklı bakış açılarını değerlendirmek yerine, gelecek nesillere örnek bir ortaklığın kutlanması olan bir ritüel olarak toplumsal sözleşmeyi sekteye uğrattıyor.

Gösteri toplumlarının ikonlaştırılan günah keçileri sanatçılar ve teröristleri kullanarak bir taşla iki kuş vuruyor. Bir yandan senaryonun parçası kötülerini bulurken diğer yandan tanık olan izleyicileri de suça ortak ediyor. Bu durum toplumda ahlaki ikileme sebep oluyor. (Osmanlı sarayında müzisyenlere edilen ikiyüzlü muamele gibi.

Kültürel söylemler aynı ve farklı zamanlarda ve mekanlarda yaşamış toplumların birbirlerini günah keçisi ilan etmeleriyle doludur.(stereotipler). Utanılan ve daha sonra makbul olan çingene yakıştırmaları mesela, iletişimde doğaçlama yapılacak (arayışların sürdürülmesi için) bir anahtar kelime olması gerekli olduğu halde aşağılama ifadesi olarak kullanılıyor. Aralardaki kültürel ortaklıklar milatçı tarih anlayışıyla baltalanmıştır. Bu ortaklıklara birinci dünya ülkelerinde “beyin göçü” vasıtasıyla çalışan farklı kökenlerden insanlar en güzel örnektir. Bu insanlar kurban ettikleri ve kurbanı oldukları kültürlerin gürültülerine katılarak hayatın kutsallığını günah keçilerini affederek kutluyorlar.(Reggae’ler örneği). Bütün dünyada dinlenen düz tempolu, disiplinle müstehzilik arasında giden reggae müziğinin ünlü gitaristlerinden ve şarkı yazarlarından Peter Tosh’un dediği gibi; “hasta milletlerin en iyi ilacıdır.”

Günümüzde kendi akıllarına hapsedilen kişiler saplantılı bireyler olmaktadır Michel Foucault “Deliliğin Tarihi”nde 1500 yıllarından 1800 yıllarına; deliliğin gündelik yaşamın bir parçası sayıldığı, (o zamanın müzisyenleri, hokkabazları olan) kaçıklarla çılgınların sokaklarda ellerini kollarını sallaya sallaya dolaştıkları ortaçağdan, artık tehlikeli sayılmaya başladıkları, tımarhanelere kapatıldıkları öteki insanlarla aralarına ilk kez duvarların çekildiği döneme dek, Batı’da deliliğin arkeolojisini inceliyor. “Michel Foucault, bize dünyanın delilik bunalımları dediği şeyle tuhaf bir karışım halinde, akıl bunalımlarının da olduğunu düşünmeyi öğretiyor.” *Jacques Derrida*

Müziksiz özgürlük de yoktur. Müzik, kendini ve başkalarını aşmaya, normların ve kuralların ötesine geçmeye, aşkınlık hakkında

zayıf ta olsa bir fikir edinmeye teşvik eder. Bu kişisel deneyimi yaşayan insan toplum içindeki yeni normların oluşmasında fikir sahibi olacaktır.

Gürültülere kulak vermek kişisel bilinci ve beğenileri çeşitlendirip özgürleştirirken kişiler arası iletişimde de hoşgörüyü destekler. Belki artyöre gürültülerine kulak verip anladığımız mesajları çoğaltırsak yanlış anlamaları hoşgörüyü karşılayabiliriz.

Bu şekilde, kuru gürültüye pabuç bırakmayanlar belki de etrafta süregelen iletişim üzerindeki kontrol duyarlılığını biraz daha geliştirebilir.

Yeni gürültüleri ve teknolojileri kabul ederken, Batılılaşan Osmanlı'daki "Yine Bir Gül Nihal" yaklaşımıyla eskiyle yeniye sentezlemeliyiz.

[...]İki tür müzik vardır- en azından bana hep öyle gelmiştir: insanın dinlediği müzik ve yaptığı müzik. Bu iki müzik, tamamen farklı sanatlardı, her birinin kendi tarihi, sosyolojisi, estetiği ve erotizmi vardır. Dinlerken sıradan bulduğunuz bir besteci, çaldığınızda- hatta kötü çaldığınızda – harikulade gelebilir. Mesela Schumann öyledir.

Yapılan müzik kulağa dair olmaktan ziyade ele dairdir. Ve dolayısıyla, bir bakıma çok daha tensel, çok daha şehavidir. Yalnız başımıza veya doslarımızla birlikte yaptığımız müziktir. Katılımcılardan başka seyircisi yoktur. Bu da gösteriye dönüşme riskini ve histeriye kapılmayı bertaraf eder.

Bu müzik adaleli müziktir. İşitme duyusunun oynadığı rol, onaylama rolüdür. İşiten bedendir, "ruh" değildir. "Ezberden"çalınan bir müzik değildir: Beden denetler, iletir, koordine eder, okuduğunu uyarlar, ses ve anlam yaratır. Beden basit bir iletken, bir nakledici değil, bir yazardır.

Bu müzik yokolmuştur. Başlangıçta aylak(aristokrat) sınıfının meşgalesiydi, Burjuva demokrasisiyle birlikte önce yavan bir sosyal ayin

haline geldi- piyano,genç hanım, salon, gece müziği-, sonra da tamamen kayboldu. Bugün kim piyano çalıyor?

Batı ülkelerinde “yapılan” müziği bulabilmek için başka bir kitleye, başka bir repertuara,başka bir enstrümana bakmak gerekiyor: Gençler, vokal müzik, gitar...

Pasif, reseptif müzik, sound müziği- konser, fesival, plak, radyo- günümüzde biricik müzik konumunda. Müzik yapmak dye bir şey kalmadı. Müzikal faaliyet artık ele dair, kaslara dair fiziksel bir şey değil. Şimdi artık bir mayi gibi akışkan, Balzac’tan ödünç alarak söylersek kaygan bir şey.

İcracılar da değişti. Teknik kusursuzluktan ziyade tarzla, stille tanımlanan amatörler de rastlanmaz oldu. Profesyoneller, virtüözler su katılmamış amatörlerin çok değerli silerline asla sahip olamazlar. Çünkü amatörler bize tatmin olma duygusu vermez, bizde arzu uyandırırılar: Müzik yapma arzusunu yaratırlar.

Hülasa, öce müziğin aktörü vardı, sonra yorumcusu geldi (o büyük romantik ses) ve sonra da uzman teknisyen... Dinleyici müzikal faaliyetinden alıkoyan uzman teknisyen, müzik alanındaki “yapmak” mefhumunu ortadan kaldırmıştır.

Müziğin modern mekanı konser salonu değildir, müzisyenlerin ardı ardına çıktığı sahbedir O sahne ki, ekseriyetle bir sound kaynağından ötesine geçilen göz kamaştırıcı bir gösteridir. Orada çalan biziz, ancak hala vekalet söz konusu. Fakat bir konseri bir hizmet içi eğitim atölyesi gibi tasavvur ederiz. Geriye hiçbir rüya, hayal kısacası hiçbir “ruh” kalmaz. Bütün müzikal sanat, bakiyesi olmayan bir praxis tarafıdan emilmiş durumdadır.

Dolayısıyla, müzikal pratiği tarihel diyalektiğin devinimine uygun olarak yeniden keşfetmek ve tadilattan geçirmek gerekiyor.[...] ³⁶⁷

İstanbul'un kültür başkenti olarak anılmaya başlandığı bu günlerde evrensel miras olan bilgiyi, kültürleri hakkı saklı hurafelerden kurtararak, barışa olan inançla, geçmişin kinlerini telafi için, kültürel etkileşimin karşılıklı ve çeşitlilikli kültürel seremoni dahilinde, ortak kökenlerin keşfi ve ortak bir gelecek adına, hatalardan doğan yeni gerçekliklerin farkındalıkla kutlanması, hoşgörü ve uyumla sürdürülmesi dileğimdir.

Zaman içinde rolleri değiştiren ve bu paslaşmaların farkında olan bir grup ve dinleyicileri gibi vefalı, geleceği gösteren, bir müzik gibi...

Çalışmamda kültürel müzikolojiyi farklı kökenleri dışlamaktan ziyade kültürel olarak birleştirici bir konumda kullanmaya çalışırken kendimi bir halk türküsünün deyişiyle “elek elek içinde” sözünü destekleyen bir durumda buldum. Bu durum tarihsel bir araştırmada köklerin, anahtar kelimelerin sıçramalarla nasıl şaşırtıcı ortaklıklar, kurgular bulunabildiğini savunan köksapçı anlayışa yaklaşıyor.

“Düne ait olaylar, şimdinin dünyasını hem tek başına açıklamakta hem de açıklamamaktadır. Aslında şimdiki zaman, çok daha eski deneylerin farklı derecelerdeki uzantısıdır. Şimdiki zaman, geçmiş yüzyıllardan , hatta “insanlığın günümüze kadar yaşadığı tarihsel evrim”in tümünden beslenmektedir.” *Fernand Braudel*

Hayat bana her zaman köksapının üzerinde yaşayan bir bitki gibi görünmüştür. Yaşamın görünmez olduğu, köksapta gizli olduğu doğrudur. Toprağın üzerindeki kısmın yaşamı ancak bir mevsim sürer. Sonra yok olur, gelip geçici bir hayal.(Osmanlı divan müziği meseli) Sonsuz büyümeyi, hayatın ve uygarlıkların sonsuz çürümesini düşünürsek, mutlak hiçlik düşüncesinden kaçamayız. Yine de bir şeylerin sonsuz akışın ötesinde yaşadığı ve devam ettiği düşüncesini asla yitirmedim. ("Anılar, Düşler, Fikirler" kitabına önsözden)

³⁶⁷ Alıntılanan: Roll Dergisi, **Yaşasın Amatörlük**, Sayı:130, Haziran 2008, İstanbul,s:3, - Roland Barthes, **Image, Music, Text**, 1970

Gilles Deleuze ve Félix Guattari de "köksap" terimini kullandılar. Yalnız metafor olarak değil de, bilginin sunulmasındaki ve yorumlanmasındaki çoklu ve hiyerarşik olmayan giriş ve çıkış noktalarının teorisini ve araştırmasını mümkün kılan teorinin tanımlanması amacıyla. Buna göre iki ayrı tür birbiriyle birçokluk oluşturacak şekilde iletişimtedir. Sabit bir düzeni ya da türdeşliği olmamasına karşın, köksapın herhangi bir noktası herhangi bir başka noktasıyla bağlantılı olabilir, daha doğrusu olmak zorundadır. Şu ya da bu noktasından kırılabilir ya da kopabilir, ancak eski bağlantılar yeniden sap verecek, ayrıca yeni bağlantılar da ortaya çıkacaktır. Bu anlamda köksapın bağlantılarının hep bir haritası olmasına karşı yapısal ya da belli bir kökene bağlı bir oluşumu, oluşturulma mantığı yoktur.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Açın, Cafer, **Ud Yapım Sanatı ve Sanatçıları**, Emek Basımevi, İstanbul , 2001

Ak, Ahmet Şahin, **Türk Musikisi Tarihi**, Akçağ Yayınları: 441, Ankara

Aksoy, Bülent, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki** , PanYayınları, İstanbul, Ekim 1994

Aksüt, Sadun, **Türk Musikisinin 100 Bestekarı**, Sadun Aksüt, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1993

Anar, İhsan Oktay, **Suskunlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007

Arel, H. Saadettin, **Türk Musikisi Kimindir?** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara , 1988

Attali, Jacques **Gürültüden Müziğe**, Fransızca'dan çeviren: Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

Bardakçı, Murat, **Maragalı Abdükadir**,Pan Yayınları, İstanbul, Aralık, 1986

Bartok, Bela, Çev: Bülent Aksoy, **Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi**, Pan Yayıncılık, Ekim, 1991

Braudel, Fernand, **Akdeniz- Tarih, Mekan, İnsanlar ve Miras**, Çevirenler: Erkurt, Necati – Derman, Aykut, Metis Yayınları, İstanbul, 2008

Clastres, Pierre, **Vahşi Savaşçının Mutsuzluğu – Siyasal Antropoloji Çalışmaları**, Fransızca'dan çevirenler: Alev Türker- Mehmet Sert, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992

Colombe, Casimine, **Müziğin İnsan ve Hayvanlara Etkisi**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006

Esin, Emel, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, Kabalcı Yayınları, Mart 2006

Finkelstein, Sidney, **Müzik Neyi Anlatır?**, Çev: H. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1996

Fubini, Enrico, **Müzikte Estetik**, Dost Kitabevi, Ankara, 2006

Günay, Edip, **Müzik Sosyolojisi- Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, Mart 2006

Güvenç, Rahmi Oruç, **Türk Musikisinin Dünü Bugünü Yarımı**, Haz: Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986

Karolyi, Otto, **Müziğe Giriş**, Çev: Mehmet Nemutlu, Pan Yayınları, İstanbul, 1996

Kaplan, Ayten, **Kültürel Müzikoloji**, Bağlam Yayıncılık, Temmuz 2005

Kaygusuz, Mehmet, **Türklerde Müzik**, Kaynak Yayınları, Kasım 2000

Lingis, Alphonso, **Ortak Bir Şeyi Olmayanların Ortaklığı**, İngilizceden çeviren: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Şubat 1997
Mimaroğlu, İlhan, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1990

Oskay, Ünsal, **Müzik ve Yabancılaşma**, Der Yayınları, İstanbul, 1995

Öztuna, Yılmaz, **Abdülkaadir Meragi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988

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

Şefika Şehvar

Beşiroğlu,.....

Tanrıkorur, Çinuçen, **Biraz da Müzik**, Zaman Kitap, İstanbul, Nisan 2001

Tanrıkorur, Çinuçen, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, Dergah Yayınları, İstanbul, Aralık 2003

Touma, Habib Hassan, **The Music of Arabs**, Kısaltılmış çev: Murat Rasim İnak, Amadeus Press, Portland- Oregon, 1996

Üstüner, Ali Cengiz, **Çağlar Boyunca Evrensel Musiki**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 2008

Tezler:

Acar, Ezel **XV- XVI. Yüzyıllarda Kullanılan Türk Musiki Sazları**, İ.T.Ü., S.B.E., Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Ekim 1994

Adanır, Mehmet, **Tekke Musikisinde Zekai Dede'nin Yeri ve Önemi**, İ.T.Ü. , S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-, Temmuz 1989

Akgül, Özgür, **Türkiye Müzik Piyasasında Roman Müzisyenler: Mesleki Örgütlenme ve Kentsel Dönüşüm**, İTÜ, SBE, Yüksek Lisans Tezi, Haziran 2006

Bahadır, Esra, **Tanzimattan Cumhuriyete Türk Müziğinin Seyri**, İ.T.Ü., S.B.E . Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mayıs 2004

Başar, A. Sedat, **Udi Nevres Bey'in Ud İcrasının Özellikleri**, İ.T.Ü. S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Şubat 1995

Çetinkaya, Yalçın **Mevlevilikte Müzik Felsefesi**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ekim 2000 - İstanbul

Ekmen, Güldeniz, **Hacı Sadullah Ağa ve Diğer Sadullahlar**, İ.T.Ü. S.B.E. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, Aralık 1993

Güney, Aşkıım **Halvetilerde Musiki**, İ.T.Ü. , S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul – Ocak 1997

Güngördü, Bahri **Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkik-i Tahkikinde Geçen Makamlarla Dönem Bestekarlarının Eserlerindeki Makamların Mukayesesesi**, İ.T.Ü., S.B. E. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul , Haziran 2000, s:8

Gürpınar, Mehmet Haldun, **Buhurizade Mustafa Itri Efendi, Hayatı, Neva Kar'ın Makam olarak incelenmesi ve elimdeki notası mevcut eserleri**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Eylül 1991

Gürpınar, Mehmet Haldun, **Zekai Dede'nin Hayatı, Sanatı ve III. Selim Ekolünün Sanatına Etkileri**, İ.T.Ü. S.B.E. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, Temmuz 1995

Khoury, Ella A., **Türk ve Arap İcra Usülleri Üzerine Bir İnceleme**, İTÜ- SBE, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mayıs 2002

İnak, Kurnaz, Gülçin, **Osmanlı İmparatorluğu Döneminde İstanbul'da Eğlence Hayatı**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 2000

İncili, Meral, **Yorgo Bacanos'un Taksimleri Üzerine Bir Çalışma**, İ.T.Ü. S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mart 1994

Özgen, Neva, **20. Yüzyılda Klasik Türk Müziği İcracıları Hakkında Genel Bir Değerlendirme**, İ.T. Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 2001

Özkaya, Ertan, **Udun Bugünkü Durumu ve İleride Yapılacak Çalışmalar İçin Geliştirilmesi**, İ. T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Eylül, 1989

Özçevik, Arzu, **Müzikle Tedavi ve Öğrenciler Üzerindeki Terapik Etkileri**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran- 2007

Özkaya Ertan, **Tanburi Mustafa Çavuş'un Eserlerinin İncelenmesi ve Bugünün Şarkılarına Bir Bakış**, İ.T.Ü., S.B.E. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, Haziran 1993

Özyasan, Nalan, **Nayi Osman Dede'nin Hayatı ve Ayin-i Şeriflerinin Güfte ve Müzikal Açidan İncelenmesi**, İ.T.Ü., S.B. E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran-2004

Paçacı, Gönül **Kar-ı Natık Formu Üzerine Bir Çalışma ve Yeni Bir Kar-ı Natık: Rast Kar-ı Nadirat**, İ.T.Ü. S.B.E. S.Y.T. , İstanbul, Ekim 1994

Soydaş, M. Emin, **Osmanlı Sarayında Vurmalı Çalgılar**, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul, Ocak 2007

Tekir, Demet, **Yavuz Sultan Selim'e Yazılan bir Kitab-ül Edvar**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mayıs 2003

Tüfekçi Sabri, **Dini Türk Musikisi Formları**, İ.T.Ü. S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran -2001

Umul, Lale Akay **Bektaşî Erkanında Nefesler**, İ.T.Ü., S.B.E. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul – Temmuz 1994

Uslu, Recep – Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, **Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahririye"**, T.C. , İ.T.Ü. Rektörlüğü, İ.T.Ü., TMDK, İstanbul, 2009

Uluocak, Derya Özlem, **Osmanlı Hanedanında Müzik**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul – Haziran 1985

Ülkü,Verda, **Platon’da Şiir ve Müzik Sorunu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Felsefe ve Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996

Yaman, Canan, **Enstrümantasyon Açısından Ud**, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ekim 1998

Yavuz, Şeyda **Münir Nurettin Selçuk’un İcracı Olarak Türk Musikisindeki Yeri ve Önemi**, İ.T.Ü., S.B.E. S.Y.T. İstanbul, Mart 1994

Yıldız Kevser Tuğyan, **Bestekar Osmanlı Padişahları ve Dönemlerinin Musiki Anlayışı**, İ.T.Ü., S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Ocak 2007

Yum, Şule **Osmanlı Resim Sanatı ve Müzik, XV- XVIII. Yüzyıl Minyatürlerinde Çalgılar ve Betimlemeler**, İ.T.Ü. , S.B.E. Doktora tezi, İstanbul - Aralık 1998

Yücebıyık,,G. Arzu, **Mesud Cemil’in Hayatı ve Eserleri**, İ.T.Ü. S.B.E. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul , Şubat 1992

Dergiler:

Hep Birlikte Geçmişten Geleceğe – Türk Sanat Müziğinde Ermeni Besteciler, Eko Müzik Yapım, İstanbul, 2007

Roll Dergisi, **Yaşasın Amatörlük**, Sayı:130, İstanbul, Haziran 2008

Roll Dergisi, **Smyrna’nın Melez Geleneği, Nedir Bu Ziligurti**, Sayı:133, İstanbul, Eylül – Ekim 2008

İnternet siteleri:

www.kalan.com/scripts/Dergi, **Udun Tarihçesi**, 2009

www.izedebiyat.com > **İnceleme** > **Tasavvuf** > **Salih Zeki Çavdaroğlu** , **Türk Tasavvuf Musikîsinin Oluşum Süreci ve İcra Mekânları Olan Tekkeler**, 25 Temmuz 2009

www.musikidergisi.net, **Geleneksel İran Müzik Tarihine Genel Bakış**, Şeyma Ersoy/ İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü Doktora Öğrencisi

www.irankulturevi.com/turkce/muzik.htm , **İran Müziği Üzerine**